

Tartalom / Contents

3 Bevezető	102 Simonyi Károly A reneszánsz és a fizika
4 Csányi Vilmos Tudomány és művészet	108 Polányi Mihály Mi a festmény?
15 Orosz István Könyv a tükörben <i>avagy a megevett tengerészek</i>	114 Dr. Simon Lajos – Kovács Emese A művészet, az esztétikai élmény hatása a pszichoterápiában
29 Buji Ferenc Ars sine scientia nihil	122 Pásztor Zsuzsa A zenei munkaképesség-gondozás pedagógiája (ZMG) – Kovács-módszer
41 Balázs Géza A nyelvalakítás antropológiai gyökerei	129 Lendvai Tamás Művészet és Tudomány a Hangszerek tájékán
48 Cseke Ákos Síron túli iratok. Barthes és Foucault a halálról	138 Dúll Andrea Az otthonosság környezetpszichológiai szempontból
58 Kiss Zoltán Károly Jog, tudomány és szerzői jog	145 Andrásfalvy Bertalan Kóka Rozália: Bukovina, Bukovina. <i>Utam végén visszanézek</i> című könyvéről
68 Máté Zsuzsanna A művész és a tudós kreativitása Csíkszent- mihályi Mihály és Arthur Koestler szerint	148 Cs. Jónás Erzsébet Szigethi András: A szellem anyajegyei – <i>Lermontovtól Ulickájáig</i> című könyvéről
78 Biernaczky Szilárd Afrika néphagyományai a bartóki úton	152 Rezümék / Abstracts
85 Hidvégi Máté Haris László panorámaképeiről	157 Szerzők / Authors
91 Haris László A digitális panorámaképek technikájáról	
95 Kissné dr. Kovács Adrienne Gondolatok az Őrség néprajzáról	

**A képanyag összeállításához nyújtott
segítségükért köszönetet mondunk**

- Balla Dórának,
- Bara Ákosnak,
- Borkovics Péternek,
- Csáji Attilának,
- Haris Lászlónak,
- Hukaya Simonnak,
- Juhász Ádámnak,
- Kálmán Lászlónak,
- Kunkovác Lászlónak,
- Sebestyén Marcellnek,
- Simon Károly örököseinek,
- Szabó Péternek,
- Szőnyi Annának,
- Ungár Fanninak,
- Üveges Péternek,
- a Műcsarnoknak.

A borítón:

Pancho Aréna, Felcsút
Építészet: Dobrosi Tamás
Fotó: Dénes György
2014

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



MAGYAR
MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

Bevezető

Ha egy-egy kultúra történetéről vagy annak valamely korszakáról átfogó képet akarunk alkotni, nem kerülhető meg a kérdés: hogyan értelmezték a kortársak a művészet(ek) és a tudomány(ok) viszonyát. Voltak évszázadok, amelyekben az emberi szellem e két birodalmát elválaszthatatlannak tekintették, voltak időszakok, amikor különállásukat hangsúlyozták, míg napjaink művészeit és tudósait inkább a kétfajta világszemlélet és gondolkodásmód termékeny kölcsönhatásának lehetősége foglalkoztatja.

E lapszámunk – tárgyukban és módszerükben lényegesen különböző – írásai ebbe a kultúratörténeti folyamatba engednek bepillantást. Az etológus *Csányi Vilmos* az ember önmagához és a világhoz való viszonyulásának kettős (érzelmi és racionális) természetéből vezeti le a művészi és a tudományos gondolkodás különbözőségét, a nyelvész *Balázs Géza* azt bizonyítja, hogy a kétféle szellemi attitűd kifejezésére alkalmas nyelvhasználat – minden nyelvi tervezést, nyelvművelést megelőző – belső törvényszerűségei már a primitív népeknél is megfigyelhetők. A premodern kultúrák világába vezetnek be *Kissné dr. Kovács Adrienne* az Őrség néprajzáról kifejtett gondolatai, *Biernaczky Szilárd*nak az afrikai irodalmi folklórt elemző tanulmánya, és ehhez a tematikához kapcsolódik *Andrásfalvy Bertalan* Kóka Rozália pályáját méltató írása is.

A tudomány(ok) és a művészet(ek) legnagyobb érintkező felületét egy sajátosan modern kori diszciplína: a pszichológia világítja meg. E kapcsolatrendszeren belül kitüntetett hely illeti meg egyfelől a kreativitás fogalmát, másfelől azokat a törekvéseket, amelyek a művészeteknek a nevelésben és a gyógyításban (a pedagógiában és a pszichiátriában) való „használhatóságát” igazolják. Az előbbinek tudománytörténeti megalapozottságú kifejtésére – Csíkszentmihályi Mihály és Arthur Koestler elemzéseire támaszkodva – *Máté Zsuzsanna* vállalkozott, az utóbbiról *dr. Simon Lajos* és *Kovács Emese*, valamint *Pásztor Zsuzsa* tanulmányai közölnek meggyőző bizonyítékokat. Léteznek közvetett kapcsolatok is a tudományokra támaszkodó gyakorlatiasság és a spirituális igényeket szolgáló művészetek között. A hangszerész mester *Lendvai Tamás* is beszámol a pszichológiát érdeklő megfigyeléseiről (noha észrevételeinek többsége a fizikusokra, a zenetörténetesekre és – a hangszerkészítés piaci feltételeire figyelő – közgazdászokra tartozik), míg *Dúll Andrea* az építőművészet szerepét hangsúlyozza az otthonosságélmény megerősítésében.

Míg e dolgozatok valamely tudományág, illetőleg szaktudomány fogalmi készletével értelmezik tárgyukat, olyan értekezéseket is olvashatunk ebben a lapszámomban, amelyek lényegesen kitágítják vizsgálódásuk horizontját. *Buji Ferenc*, *Cseke Ákos* és *Cs. Jónás Erzsébet* írásai teológiai szempontokból is közelítenek művészet és tudomány összefüggésének kérdésköréhez. A magyar tudománytörténet klasszikusai – *Simonyi Károly* és *Polányi Mihály* – pedig az életművükben kiérlelt világképük szerves részeként vázolták fel tudomány- és művészetfilozófiájukat.

Lazábban illeszkedik lapszámunk tematikájához három sajátos műfajú közleményünk. *Kiss Zoltán Károly* a tudományos és a művészi alkotások szerzői jogi problémáiról értekezik, *Hidvégi Máté* Haris László panorámaképeit elemzi, *Orosz István* szépirodalmi alkotásként is olvasható esszéje – *René Magritte A tiltott másolás* című festményének jelentésén töprengve – a legaktuálisabb művészet- és irodalomtudományi problémákat feszegeti.

E lapszámunk előkészületei közben érkezett a hír: elhunyt Albert Gábor, Kossuth- és József Attila-díjas író, műfordító, az MMA rendes, a Magyar Művészet szerkesztőbizottsági tagja. Folyóiratunk szellemi arculatának kialakításában és megóvásában vállalt szerepére emlékezve a szerkesztőség nevében is főhajtással búcsúzom Tőle.

Kulin Ferenc

Csányi Vilmos

Tudomány és művészet

„Tudományt és művészetet nem lehet egyszerre definiálni, mert nagy dolgok: nincs definíció, mely őket kimerítené. Íme azonban egyik oldaluk: ők a világról való Tudatunk legkincsebb gyűjtőkamarái, a művészet az érzetek és érzések, a tudomány a belőlük leülepedett fogalmak drága gyűjteménye.”

Babits Mihály: *Tudomány és művészet*
(*Nyugat*, 1912, 24. sz., 953.)

■ Sok jeles bölcész, író és tudós foglalkozott a kultúra e két területének természetével és kapcsolatával. Nem vagyok esztéta, sem kultúrtörténész. A tudományok széles köréből a biológiát ismerem valamennyire, de ennek egyik gyorsan fejlődő ága, a humánetológia, eszköztárával és sajátos evolúciós szemléletével lehetőséget ad arra, hogy a művészi és tudományos tevékenységet, mint az emberi viselkedés sajátos formáit vizsgáljam a saját lehetőségeimen belül.

A tudomány és a művészet feladatának tömör meghatározásaként általában a való világ megismerését említik, a részletek többnyire a racionális és az emocionális megközelítés különbségeiről szólnak. Az etológia a „miként” mellett a „miért” kérdést is felveti, és erre evolúciótörténeti válaszokat fogad el.

Röviden áttekintjük az állati elme lehetséges kapcsolatait a külső valóságos világgal, majd rátérünk az emberi viselkedésevolúció legjellemzőbb szakaszára, amelyben megjelentek az elmében szerkesztett összetett gondolatok, majd a nyelv segítségével a gondolatok kommunikációjának lehetősége. A közösségekben a megosztott gondolatok, a hiedelmek új szociális valóságot hoznak létre. Az egyének ehhez való viszonya indította el a közösség funkcióinak maradéktalan ellátásához szükséges művészetek fejlődését, és gyakorlati szempontok vezettek a fejlettebb társadalmakban a tudományok kialakulásához.

Vizsgálódásunkat tehát az állati elme és a valóság kapcsolatának szemrevételezésével kell kezdenünk.

Mentális reprezentáció

Minden állatnak sokrétű kapcsolata van a „világgal”, a környezetével, hiszen táplálékra, vízre, háló- és költőhelyre, territóriumra van szüksége. A fejlettebb állatok érzékszerveik, a látás és hallás stb. mechanizmusai révén komplex univerzumot, egy „percepció teret”, mondhatnak magukénak, és ezt nem egyedül érzékszerveiknek, hanem komplex idegrendszerüknek is köszönhetik. A látás folyamatában a külvilág tárgyairól visszaverődő fénymintázatok csupán a tárgyak egy bizonyos tulajdonságát közvetítik, a fényvisszaverés képessége révén. A retinára eső fénymintázatból az agy roppant bonyolult számítással, gondolatokkal csak következtet arra, hogy a fénymintázat feltételezhető forrása egy szilárd tárgy, amelynek kiterjedése, tömege, esetleg aktivitása van. Az univerzum tárgyai és az organizmus közötti közvetlen kapcsolat itt már nem lelhető fel, ellenben domináns szerepet tölt be az absztrakt számítási folyamat, amely hipotetizálja a tárgy létét és tulajdonságait. Ebben a gondolkodási folyamatban genetikai tényezők, valamint a memória is szerepet játszik. A tárgy létezéséről újra és újra meggyőződni csak a közvetlen tapasztalat, testi kontaktus segítségével lehetséges, noha a legtöbb esetben az állatok a fizikai kapcsolatot elkerülik, és hipotéziseik alapján kitérnek, visszahúzódnak, menekülnek. Bár az is lehetséges, hogy éppen ellenkezőleg, a hipotézis alapján közvetlen kontaktust kísérelnek meg az adott tárggyal, (Uexküll, 1921; Csányi, 1987, 1988).

Gondolkodás szimbolikus térben

Érdemes röviden kitérni arra is, hogyan kerül helyére az ember az etológiai tudatkoncepcióban. Ha megkísérjük kibogozni az emberi gondolkodás tulajdonságait, célszerű azt a közösségi lét kialakulása felől megközelíteni. Az ember csoportban élő állati ősök leszármazottja. A csoportokból az emberi evolúció folyamán közösségek alakultak ki. A társas lét együttműködést, kommunikációt, azaz gondolatok közlését, szociális megértést,

szabálykövetést, táplálékmegosztást, az önérdek alárendelését a csoportérdeknek igényli. Ezek a minimális követelmények, és bizonyítékunk van arra, hogy ezeket az állati elme is képes apró genetikai módosítások után teljesíteni. Az ember viszont arra is, hogy az aktuális reprezentációktól a feldolgozás során majdnem teljesen megszabaduljon. Ha például egy modern európai város-lakó azt a feladatot kapja, hogy utazzon el Bostonba a Harvard Street 3.-ba, akkor akciótervének részletei csak kisebb részben alapulnak közvetlen memórianyomok processzálásán, noha ez is fontos eszköze a feladat végrehajtásának. Hiszen emlékeznie kell, hogy hol van a telefon, milyen számokat kell felhívnia, hogy repülőjegyet rendeljen, hogyan jut ki a repülőtérre stb., de a feladat egésze mégis túlnyomó részben szimbólumok processzálásán alapszik. Van elképzelése a Glóbuszról, az Egyesült Államok topológiai pozíciójáról, arról, hogy a célváros annak belsejében található stb. Nem szükséges, hogy a célvárosról vagy az odavezető útról közvetlen memória-reprezentációja legyen. Feladatának végrehajtása során szimbólumokat processzál, és így kerül el a rendeltetési helyre. Az absztrakciónak ez a szintje és a processzá-lás ezen módja rendkívüli módon kiterjeszti az ember akciókörét. A Naprendszer, az Univerzum, emberi szimbólumrendszerek, és ezek megfelelő szimbolikus procesz-szálása űrutazáshoz, világkeletkezési hipotézisekhez, a Tejútrendszer topológiájához és benne a Naprendszer helyzetének kijelöléséhez vezet, amely aktusok nagyon kis részben és csak közvetetten kapcsolatosak közvetlen memóriareprezentációkkal. Azonban még ez sem a vég-ső fejlődési fok, ha olyan egyáltalán van. A fantázia által konstruált világokban, a mesék, a mítoszok, a sci-fi, a virtuális realitás „univerzumaiban” szereplő struktúrák valamennyien a reprezentációk és a feldolgozás majdnem teljes szabadságát kihasználva jönnek létre. Elképzelhetünk egyedi világokat új természeti törvényekkel, új konstrukciós szabályokkal, és megtervezhetünk komplex akciókat ezekben az absztrakt világokban. Végeredményben a matematika sem egyéb, mint a realitástól megfosztott, szabályokkal korlátozott szabad akciótér (Csányi, 1992a, 1992b).

Nyilvánvaló, hogy a szimbolikus reprezentáció nem alakulhat ki kommunikációra képtelen egyedekben. A szimbólumok mögött mindig közösségi egyezség áll, de ez nem feltétlenül a beszélt nyelvhez kötött. Az állatoktól eltérően az ember a testével is bonyolult kommunikációra képes, és feltételezzük, hogy ezek a képességek a nyelv kialakulása előttiek. Donald Merlin (1991) amerikai pszichológus sokat méltatott könyvében, amelyben az emberi viselkedés

evolúciós történetét vizsgálta, hosszan magyarázza, hogy az ember nemcsak azért különbözik jelentősen az állatoktól, mert nyelvet használ, beszél, hanem azért is, mert érzelmeit, gondolatait, szociális intencióit az arcjátékával, testmozdulataival is képes társaival közölni. Az állatok hasonló kommunikációja megrekedt 15-20 jel használatánál, a csimpánzok, legközelebbi rokonaink se használnak többet, míg különböző vizsgálatok szerint az emberi arc egyedül 200-250 különböző üzenet kifejezésére alkalmas. A mímus révén az ember a testével bonyolult történetet képes megjeleníteni anélkül, hogy ehhez egyetlen szót is használna. Ezeket megérteni kizárólag olyan valakik képesek, akikben már működik az elvonatkoztatás „gyönyörű képesség”-e.

Az emberi kultúra valószínűleg sokkal ősbibb a beszélt nyelvnél, együtt fejlődött az absztrakcióval, alapja a „szociális megértés”, ami lehetővé teszi, hogy valaki megértse mások szándékát, célját, elképzelését, és igyekezzen a sajátjait valamiképpen jelezni mások számára (Csányi, 2016). Ez a folyamat elindul még a nyelv megjelenése előtt, valószínűleg már a *Homo erectus*nál, és evolúciós előnye nyilvánvaló (Everett, 2017). Minél magasabb fokra jut a csoport tagjainak szociális megértése, annál pontosabb, összehangoltabb együttműködési formákat képesek létrehozni.

Gondolatok

Az állati agy képes a lény viselkedését genetikai adottságainak és élettapasztalatainak alapján célszerűen, többnyire az egyed fennmaradásának és szaporodásának érdekében vezérelni. Azokat az agyi konstrukciókat, amelyek a viselkedést közvetlenül irányítják, nevezhetjük gondolatoknak. Természetesen, ha állatokról szólunk, a gondolatok sohasem jelennek meg szavak, mondatok, szövegek formájában. Ahogyan az ember kerékpározás vagy autóvezetés közben sem foglalja szavakba, hogy a biztonságos haladásához pontosan milyen műveleteket kell elvégeznie. Amikor tanul, a tanítója néha rászól, hogy „balra azt a kormányt”, vagy „fék”, de néhány órányi gyakorlás után ezek a viselkedést szabályozó gondolatok eltűnnek a tudat gondolkodási teréből, és háttérből szabályozzák a viselkedésünket. A tudomány jelenlegi állása alapján azt képzeljük, hogy az állati gondolatok is így működnek. Ritkán, rövid ideig képesek a tudati térben megjeleníteni. Valamennyire más a helyzet a képekkel és a képeket előhívó memóriával. Képeket az ember és az állat egyaránt képes felidézni, és ez aktívan befolyásolhatja viselkedését. A felidézett kép is gondolat. Gyakran említi ezt Temple Grandin (1996), ismert amerikai állatvisel-

kedés-kutató, aki egyébként autista. Írásaiból, amelyek egyszerű szerkezetűek, fogalmat lehet arról alkotni, hogy milyen is lehet a képekben történő gondolkodás. Grandin azt állítja, hogy szinte kizárólag képekben gondolkodik, és ha gondolkodása eredményét el kell beszélnie, mindig úgy érzi, hogy a gazdag tartalom elvesz a megfogalmazott, kimondott mondatokban. A képek tartalmi bőségét tehát elveszítjük a nyelvi kommunikációval, de a közös fogalmak, absztrakciók építésének és kommunikációjának lehetőségével sokat nyerünk.

A szabálykövetés

Sokat vizsgálták az állatok és az ember taníthatóságát, és kiderült, hogy a legfejlettebb állatokat és az embert a tanulóképesség egy különleges fajtája is elválasztja. Az állatok éppoly gyorsan megtanulnak jeleket, időpontokat, könnyen társítják a jeleket eseményekkel, következményekkel stb., mint mi. Kizárólag az ember képes azonban bonyolult szabályokat megtanulni és követni. Az ember-szabású majmok nyelvtanítási kísérleteiből kitűnt, hogy a csimpánz vagy gorilla könnyen elsajátít néhány száz jelből álló „szókészletet”, megfelelő értelemben is használja ezeket, de képtelen a szavak, jelek sorrendjére, egymással való kapcsolatára vonatkozó szabályokat megtanulni. Vagyis az állati elme nem képes nyelvtani szabályok elsajátítására (Sebeok – Umiker-Sebeok, 1980).

Az ember faji jellegzetessége a fejlett szabálykövető viselkedés, amit egyetlen egyéb fajnál sem találunk meg. A szabályoknak nincs elfogadott definíciója, bár a szabályalkotásnak, szabálykövetésnek, a szabályok szerepének a törvényekben és a gyakorlati életben óriási irodalma van (Schauer, 1991). Fontos felfigyelni arra, hogy a szabálykövetés egyszerűbb formái nem igényelnek nyelvhasználatot. Kisebb csoportok életében sokféle hasznos szabály jelenhet meg, és esetleg egyiket sem fogalmazzák meg, ebből arra is lehet következtetni, hogy a szabálykövetés képessége még jóval a nyelv kialakulása előtt megjelent, és valószínűleg ez volt a közösségi csoportszerkezet kialakításának legfontosabb eszköze. Szabályok nélkül valamennyire is együttműködő csoport, különösen közösség nem létezhet. A szabálykövető viselkedést jól megerősítette az ember különleges utánzási hajlandósága. Egy közösségben az emberek szívesen használnak másoktól látott mozdulatokat, beszédfordulatokat, ezek együttesen megkülönböztető jegyei egy-egy kultúrának.

Gondolat, viselkedés, szerkesztett gondolat

A szabálykövetés kialakulása és a társas viselkedésben betöltött szerepe előfeltétele a nyelv és a közösségi gon-

dolatok, a hiedelmek megjelenésének. Hangsúlyoztuk korábban, hogy az elmében megjelenő gondolat viselkedést és érzelmeket is szabályozó szerkezet. A viselkedésnél használt mozgásszervek irányítása, a viselkedés céljának meghatározása mind az agyban történik, a legtöbbször automatikusan, mint ezt már tárgyaltuk, de célszerű mozdulatok mögött mindig gondolat van, amely összetettségében a teljes viselkedési formát irányítja. Az egyszerűbb állatoknak kevés gondolatuk lehet. Egy rovar eszébe öt-tízféle dolog juthat, és a környezeti tényezők hatására ezek között válogathat fennmaradása érdekében. Az egér már fejlett emlőslát, sokféle gondolata lehet, és ami a legfontosabb, tanulás révén a gondolatokat módosíthatja is, tehát, attól függően, hogy éppen milyen külső hatások, jelek érik, más-más gondolatot választ végrehajtásra a jó eredmény érdekében. Ahogyan nő az állatfajokban az agy tömege, jelentősen növekszik a memóriájuk kapacitása, és gyorsan szaporodik azon tanult gondolatkombinációk száma, amelyek viselkedésüket szabályozzák. Ez az agynövekedés evolúciós előnye. Remek módszer a lehetséges gondolatok számát a memória segítségével szaporítani úgy, hogy egy-egy genetikailag képzett gondolatot az elme kiegészít valamilyen tapasztalattal. Az ember esetében új mechanizmusok jelentek meg.

Az egyik ilyen gondolatok tördelése. Ha valakire rákiáltunk: *Ne!*, legtöbbször megérti, hogy az éppen folyó cselekvését meg kell szakítania, mert mi azt kívánjuk, és kívánságunk mögött biztosan valami fontos ok rejtőzik. A másik viselkedésének megszakításához nem szükséges az egész gondolatot kimondani, az adott helyzet és a *ne* elegendő. Sokféle ilyen apró szavunk van, az így, az ide, oda, erre, arra és hasonlók. Egyértelmű, hogy itt az egész gondolat helyett csupán egyetlen jelet használunk, és társunk cselekvése megváltozik. Az is világos, hogy csoportban élő lényeknél ez csak akkor működik, ha a gondolatot tördelő jeleket mindenki ismeri, a gyerekek megtanulják, és a felnőttek változatlan formában gyakran használják, vagyis van szabálykövető képességük. A legegyszerűbb ilyen jeleknek emocionális töltetük van, ez nagyon hatékonyra teszi őket. Nemrég jelent meg Benjamin Bergen (2017) könyve, amely a minden nyelvben gyakran megjelenő káromkodás jellegzetességeivel foglalkozik. Az adatok azt mutatják, hogy egy-egy szaftos kifejezés képzése nem a nyelvet generáló agykéregben indul, hanem sokkal ősbibb középagyi részekben. Bergen arra következtet tehát, hogy ezek a kifejezések még jóval a szónyelv előtt, vagy legalábbis keletkezése legkorábbi szakaszában alakultak ki.

Az sem túl merész feltevés, hogy a kiáltásokkal megjelölhető gondolatfüzörek száma aránylag gyorsan növekedhet, élőlényeket, tárgyakat, társakat is megjelölhetünk egy-egy hangcsoporttal, ettől fogva nevezzük ezeket bátran szavaknak, és ha akár csak 50-100 ilyen képződmény – gondolat-hangjel – kialakul, már nagyon célszerű és hatékony együttműködést lehet kialakítani. Természetesen ezeket a hangjeleket, szavakat arckifejezésekkel, testmozdulatokkal is támogathatjuk, és akkor még egyértelműbbek lesznek. Idővel kiépülnek a grammatikai szabályok is, amelyek kultúraspecifikusak. A már említett szociális megértés magasrendű formái működnek itt, amelyek az ember faji jellegzetességei. A folyamatos közelségben történő életmód lehetővé teszi a csoport számára a társak lehetséges cselekvéseinek kiszámítását, a cselekvési egységek jelölését és kommunikációját.

Egy állatnak sok minden járhat a fejében, az elfogyasztandó vacsora képe, az őt esetleg üldöző ragadozóé, de nagyon messze nem kalandozhat el, mert élete néhány fontos gondolat irányította viselkedéstől függ. Amikor az embernél megjelentek a viselkedést szabályozó gondolatok egyes részeit jelölő szavak, mondatok, elképesztően új lehetőségek nyíltak. Ez hozta létre a *kommunikációs kényszert*, azt az evolúciós jelenséget, amelyben azok az egyedek jutottak szelekciós előnyhöz, amelyek a gondolatot minél pontosabb formában képesek a társaknak átadni vagy tőlük átvenni (Csányi 2016). A gondolat darabolása és az egyes daraboknak hangokkal, tehát szavakkal történő megjelölése lehetővé tette, hogy egy embercsoport sokféle gondolatot, sokféle szót legyen képes együttesen használni, aminek ugye az a természetes feltétele, hogy mindenki megtanulja, elfogadja a gondolatok tördelését és szavakkal történő megjelenítését. De azonnal megjelent még egy új, egyedi állatok életében nem jelentkező lehetőség is, mégpedig az, hogy a szavakra tördelt gondolatok darabjait, elemeit új csoportosításban, új gondolati formák szerkesztésére használjuk. Ez az emberi kreativitás alapja, legyen szó művészetről, tudományról vagy bármely civilizációs technikáról. Megnyílt egy különös konstrukciós lehetőség, amely a csoport rendelkezésére álló szavakból eddig nem használt, de hasznos, érdekes gondolatokat, közösségi hiedelmeket volt képes képezni és szerkeszteni, és a gondolatok szabályozásával új viselkedésformákat meghonosítani. A közösség által átvett és hasznosított gondolatot nevezzük hiedelemnek, mert legtöbbször az átvett gondolat mögött nincsen közvetlen tapasztalat, átveszünk gondolatokat, amelyek kapcsolatát a valósággal esetleg csak egyetlen társunk élte meg, lehet, hogy csak távoli ősök, de a gondolat mint hiedelem be-

épül a közösség eszköztárába, része mindenki memóriájának. Ez a hiedelmek eredete, minden egyéni tapasztalat gondolatdarabokba csomagolható, és a társaknak átadható (Tóth – Csányi 2017). Haszna a közös értelmezés során derül ki. A hiedelem kizárólag a közösség szerveződési szintjén hasznosul, hiszen ahhoz, hogy az új gondolat működjön, mindenkinek meg kell értenie az új kombinációt, ami csak intenzív kommunikációval, próbálkozással, együttes tevékenységekkel volt elérhető. A közvetlen személyes érzékszervi tapasztalattól eltekintve ezért az emberi tudás alapjaiban közösségi természetű.

Feltételezések szerint az emberi közösségek kialakulása hosszú, több millió éves folyamat, ez lényegében a nyelv nélküli gondolkodás bonyolódásának és a szociális megértés kifejlődésének periódusa, és a nyelv véletlen megjelenése csupán a már meglévő gondolati konstrukciós képességet használta ki kommunikációs célokra, létrehozva ezzel a hiedelmek szociális megismerő rendszerét. Az egyén tapasztal, észlel valamit érzékszerveivel, és saját tapasztalatairól vélekedik, a megfogalmazott gondolatot nyelvre fordítja és társainak átadja. Ha elfogadják, közösségi hiedelem lesz belőle, olyan tapasztalat, amelyet esetleg a közösség legtöbb tagja csak másod-, harmad-, sokadik kézből kapott, mégis része lesz a közösség valóságról alkotott modelljének. A hiedelmekből felépülő valóságmodell az adott közösséget körülvevő világ szociális esszenciája. Az esetleges káros hiedelmeket eltávolítják, a hasznosak generációkon keresztül továbbadódnak, és persze néha azok is, amelyeknek nincs sok közük a valósághoz, de nem ártalmasak.

A hiedelmek készlete a közösség tudása a világról. Az volt akkor is, amikor a közösség száz-egynéhány személyből állott, és az ma is, amikor nyolcmilliárd ember tart laza hiedelemkapcsolatot. Az emberi tudás közösségi természete nem változott.

Fontos megjegyezni, hogy a közösségi hiedelmek megjelenésével a világról való személyes tapasztalat két nagyon különböző szerveződési szintre oszlott. Az első a személyes tapasztalat szintje, amelyet az érzékszerveink által közvetített, természetesen redukált valóság alapján készült mentális modellek dominálnak, a második szinten a közösség által elfogadott gondolatokból, a hiedelmekből felépülő szociális valóság közös modelljeivel élünk, amelyet *kultúrának* is nevezhetünk.

Rítusok követése

A közösségi ember számára a társaktól készen kapott gondolatok, mintázatok mellett az is életbevágóan fontos volt, hogy a közösség viselkedése, akciói bárki számára

érthetőek és elfogadottak legyenek, mert ez a feltétele a magasrendű együttműködésnek. A befogadást segítik a rítusok. Rítusok követéséről akkor beszélhetünk, amikor a hiedelmek, a viselkedés és a szabálykövetés az emberben működő érzelmi mechanizmusokkal összekapcsolódik, és szimbólumokban fejeződik ki. Az embernél a szabálykövetés és a rítus elvégzése között nagyon sok a hasonlóság. A rítusban több az érzelmi töltet, a hiedelem és a véletlenszerűség, a megszokás, míg a szabálykövetés visszavezethető egyszerű logikai műveletekre, és mindig külső beavatkozással, tanítással, fegyelmezéssel kapcsolatos viselkedés. A rítusok kialakítása és követése fontos összetartója és tudáshordozója volt az ősi emberi társadalmaknak. Egyszerűvé teszi a rész és egész, az egyén és a közösség viszonyának megértését és elfogadását.

Az ősi beavatási szertartások gyakran fájdalmas formái az érzelmi mechanizmusokat mozgósították, biztosítva, hogy a rítus elvégzése emlékezetes maradjon. A pontosan követett viselkedési szabályokkal végzett szertartás alkalmas arra, hogy minden generáció újra és újra ugyanolyan módon élje meg. A rítus viselkedési szabály, érzelm és szimbólum egyetlen szétválaszthatatlan, önálló jelentéssel bíró egységben.

Művészet, szimbólumok

A művészet csírái a közösségi rítusokban találhatók meg. Az állatok életében nincsen folyamatos egyeztetés, ritkán szükséges a fajtárs tevékenységének megértése, elemzése, leszámítva a szex, az agresszió és az ivadékgondozás eseteit. Az embernél az eszközhasználat jelent meg egy új szükséglet, valószínűleg a nyelv kialakulása előtt. Az eszköz, szerszám nem csak egy tárgy, rendelkezik valamilyen funkcióval, a tárggyal végezhető műveletek is kötődnek a tárgy formájához, amelyek elgondolhatóak és elvonatoztathatóak a konkrét tárgytól. Ez az alapja a szimbólumok kialakulásának. Az elmében az eszköz anyagi formájához gondolati konstrukciók köthetők, amelyek alkalmasak a közösségi kommunikációra. Az eszköz valamilyen egyezményes jele már szimbólum, amellyel további elméleti műveletek végezhetők. A nyelv kialakulása tette lehetővé az egyezmények kialakulását, a kommunikációs folyamatot. A szimbólumok összehangolása, értelmezése a mindennapi élet során feltétele a közös életnek. Amint a közösség egyre bonyolultabbá válik, az egyén és a közösség viszonyait elgondolni is csak szimbólumkonstrukciókkal lehet. Az így kialakuló szociális térben segítenek eligazodni a korai szakrális eljárások, majd a gyorsan differenciálódó vallások, valamint később a művészet és a tudomány.

A különböző közösségi kultúrák akkor képesek az emberi társadalmakat adott környezeti feltételek között fenn tartani, ha kialakultak azok a gondolati konstrukciók is, amelyek valamiféle egészet képeznek a sokféle gyakorlati hasznú szokásból, technikai eljárásból és hiedelemből. Ezek a közösségre vonatkozó gondolati konstrukciók nagyon összetettek, beszélt nyelvre nehezen fordíthatóak le, de szimbólumok és rítusok segítségével a közösség minden tagja számára hozzáférhetőek. A szimbolikus eszmék rituális kifejezése, szabályos időközönkénti ismétlése teszi lehetővé, hogy a közösség újból és újból elfogadja, megerősítse a kultúrához tartozását. A rítus viselkedési mintázatai, a felhasznált szimbólumok gazdagsága és egymással történő összefonódása nemcsak egyfajta tudáshordozó, mint ezt az antropológusok már régen felismerték, hanem aktív dinamikus rendszer is, amely a benne foglalt ismeretek és hiedelmek érzelmi elfogadását és memorizálását az újabb generációk számára is lehetővé teszi.

Gell (1975) részletesen leírta az umeda törzs (Új-Guinea) „Ida” rítusát, amelynek évente történő megismétlése a törzs életében központi szerepet tölt be, de része a törzs egyéb ismétlődő aktivitásainak, amelyet az ökológiai ciklus határoz meg. A rítus során maszkos, különböző színűre festett férfi táncosok táncolnak meghatározott sorrendben. A rítus többértelmű, egyrészt kifejezi azt a célt, hogy serkentse a törzs számára alapvető fontosságú szágópálma növekedését, másrészt kifejezi az emberi élet teljes ciklusát, a korlátlan szabadság fokozatos szabályozását, az orgikus szexualitás termékenységbe történő transzformálódását, az idős generáció letűnését és az új megszületését. Rendkívül gazdag a maszkok és a testfestések színvilága és szimbolikája. A táncot a feketére festett kazuár táncosok kezdik, akik az autonóm, szabad férfit szimbolizálják, táncuk vad és szerkezet nélküli. Ahogyan halad előre a rítus, a mozgás egyre szabályozottabb, és a táncok egyre rövidebbek. A rítus végén vörös és csíkosra festett ifjászok táncolnak, ők a kazuár csibéket szimbolizálják (amelyek szintén csíkosak és vörösek), az új generáció megszületését, végül öreg táncosok tűnnek fel, akik a személyiség életciklusának befejezését jelzik.

Az „Ida” rítus szimbolikájában fontos szerepük van a színeknek. A melanéz gyermekek vöröses színű bőrrel és hajjal születnek, amely fokozatosan sötétedik és feketedik. Ugyanez a vörös–fekete átváltozás figyelhető meg a szágópálma virágborító buroklevelein is, amely fontos nyersanyaga az umeda technológiának. Gell szerint az „Ida” rítus a bioszociális regeneráció szimbóluma.

A közösség szociális tudását, saját kulturális folyamatainak megértését a rítusok szimbolikája hordozza, és

ez teremti meg a legősibb művészetet, és a mai modern időkben is ez a művészi konstrukció alapja, legyen az anyagi, képi, vagy nyelvi természetű. Az állati egyed a való világban teljesen egyedül van, felfog anyagi hatásokat, a maga módján válaszolhat is rájuk, de önmagában képtelen olyan komplex gondolatépítményeket létrehozni, amelyek a lét nagy kérdéseit – mi vagy, honnan jössz, hová mész – felvetni és megválaszolni tudná. Az ember a közösségtől kapott hiedelmekből szinte korlátlan komplexitású gondolatrendszereket építhet, amelyeket szimbólumokkal megjelöl és értelmezhetővé tesz. Az ember közösségi viselkedésének evolúciója során egyszer csak megjelent az élet-halál kérdéseiről való gondolkodás, a halottakat szertartásosan, tárgyakkal, virágokkal temették. Amely közösség erre képes, az már gondolkodhat az élet értelmén. A gondolatkonstrukciókon való elmélkedés nem mindenki szükséglete, sokszor elegendő a szimbólumok érzelmi komponenseire reagálni, a közösség mindennapi életéhez nem szükséges, hogy ezeket a komplexumokat mindenki értelmezze, de aki képes rá, az egészen korai művész, hozzájárul a közösség normális működéséhez.

A szabálykövetés és a másolási hajlandóság egyik különös következménye, hogy a közösség teljesítménye nemcsak az átlagos teljesítmény függvénye. Akadnak egyének, akik egy-egy feladatot különösen tehetségesen oldanak meg, és példájuk alapján a technika az egész közösség tulajdonába kerül. A művészet eredete valószínűleg az a vágy, hogy valaki a saját egyéni létét a közös egész komplexitásába illesztve értelmezze. Az értelmezés kommunikációja sokféle lehet, jeleket, szimbólumokat használ a művész, ami lehetővé teszi, hogy a közösség is megkísérelje azt a gondolati folyamatot felfedezni, amit ő végigjárt. Ha ez sikerül valakinek, a megértés élvezetében részesül. A mai modern időkben is ez a művészi konstrukció alapja, legyen az anyagi, képi vagy nyelvi természetű. A szimbólumok analízise az értelmezésükről szól és nem az igazságukról. Az emberi hiedelmek olyan második valóságot hoztak létre, amelynek tényei, igazságai szociális természetűek, és az adott kultúra minden tagja számára fontos az értelmezésük. Ugyanilyen fontos a történetekbe, mesékbe foglalt hiedelemkincs, amely szociális tudást, szociális technikákat tartalmaz, és az összetett hiedelemkonstrukciók legkorábbi válfaja. Ebből alakul ki később az irodalom – a regény, az elbeszélés, a vers. Bennük a közös komplex gondolatkonstrukciók és a művész saját gondolatai, érzelmei kerülnek kölcsönhatásba, és az értelmezésük szinte korlátlan. Ez teszi a művészi alkotást egyedivé, különlegessé. Későbbi

fejlődés eredménye az, amikor az alkotás konstrukcióiban megjelenő anyagi hatásokat, a fényt, az árnyalatokat, az anyagszerűséget, a kompozíciót, vagy a merész nyelvi fantáziát a mű egészétől elválasztva értékeljük.

Hiedelmek és a tudományos gondolkodás

A nyelv kifejlődésével a hiedelmek elfogadásának és értelmezésének megjelent egy másik hasonlóan fontos tartománya, amelynek legfejlettebb formáját modern időkben tudománynak szokás nevezni, de elemei nagyon korán, valószínűleg még a nyelv előtt jelentek meg, és funkciója roppant gyakorlati volt. Melyek azok az egyéni gondolatok, amelyeket a közösség elfogad, átvesz, és amelyeknek valamiféle gyakorlati hasznuk van? Milyen gondolatból alkothat hiedelmet a közösség? Kezdetben ez csak a közösséget övező közvetlen valóságról szóló gondolatok tartományára vonatkozott. Melyek az ehető gyümölcsök, gyökerek, növények, gombák, miféle fogásai lehetnek a közös vadászatnak, hogyan lehet sütés-főzés segítségével ehetőbbé tenni a zsákmányt. Ezek tulajdonképpen technikák, amelyeket gyakorlati hasznuk tesz elfogadottá, és a technikák közösségi kincse tesz egy-egy kultúrát értelmesebbé, élhetőbbé. A technikák a nyelv kialakulása után egyre gyorsabban fejlődhetnek, mert megjelent a magyarázat, az a gondolat, amely a valóságot és a technikai viselkedést valamiképpen összeköti. A magyarázat mindig egy hiedelem, valójában rituális funkciója van. Segít a technológiát memorizálni, és elhelyezi azt a közösség szimbólumai között.

Az agrárforradalom alatt és után gyorsan növekedett a gyakorlati technikák jelentősége kiszélesedett az emberi tudás, és ahogyan emelkedett a letelepedésre kényszerült közösségek létszáma, megindult a technikai hiedelmek specializációja is. Az edények, használati tárgyak, ékszerek készítése, kohászat, bőrcserzés, az építési technikák, a fegyverkészítés különálló hiedelemtartományokká alakultak, amelyeket már csak a művelőik használtak és értelmeztek. A művészetben is végbement valamiféle differenciálódás, de nem gyakorlati, hanem műveleti szempontok alapján, az írás, festés, rajzolás, kerámia, vagy szoborkészítés ugyan használ technikákat, de még ma sem mondott le arról, hogy a valós vagy képzelt közösségek rítusait, szimbólumait fejezze ki, és segítse értelmezésüket.

A technikai folyamatokról szóló hiedelmek kialakulásában eleve megtalálható a megismétlés és a kísérlet ideája, ezek a művészetekben alárendelt szerepet játszanak, de egy technikai fogást az átadónak ismételnie kell, hogy az átvevő memorizálhassa, majd neki magának kell

ismételgetnie, hogy az átvétel minél pontosabb legyen. Az embernek az a képessége, hogy hajlandó bizonyos mozdulatokat a gyakorlat kedvéért számtalanszor megismételni, ismeretlen az állatvilágban, és fontos eleme a technikai tudás átvételének. Amikor megjelenik az írás, a gondolatok rögzítésének kitűnő eszköze, gyorsan kialakul a „recept” is, a szabálykövetés esszenciája, amely egy technikai folyamat többé-kevésbé pontos leírása. Az alkimisták fantasztikus elképzeléseikről lettek híresek, aranyat csinálni más fémekből, megkeresni az ifúság és a bölcsesség előidézőit, ma mosolyt vált ki, de ha belegondolunk, a fenti célokat körülvevő hiedelmekben látszik egy speciális tudomány kialakulásának folyamata. Az elmélet, a közösségi szimbolika azt az ismeretet általánosítja, hogy a különböző anyagok gyakran átalakulnak, feloldódnak, elégnak, megdermednek, robbannak, színeződnek. A tapasztalatok általánosítása ahhoz a hiedelemhez vezetett, hogy az anyagok átalakíthatóak. Az átalakítás feltétele a megfelelő technika, az a recept, amelynek hűségese másolása elvezet a kívánt végeredményhez. A másolás persze csak kísérlet, kísérlet az ismétlésre. Ha a kísérletező pontatlan, eltér a recepttől, ha a recept leírása hibás, nem elég részletesen írja le a szükséges technikát, akkor a kísérlet sikertelen lesz. Ami nem azt bizonyítja, hogy az elmélet hibás, hanem azt, hogy a kísérlet nem volt megfelelő.

A recept és a kísérlet, valamint a hozzájuk fűzött értelmezés egészen különös irányba fejlődött, amely létrehozta a korszerű technológiákat és a modern tudományokat. Tudományon itt szigorúan a kísérleti és természettudományokat értve.

A természettudományok olyan módszereket fejlesztettek ki, amelyek a hiedelmek gondolati burkát igyekeznek folyamatosan a megismert tényekhez igazítani.

A tudomány maga is egy hiedelemrendszer. Minden tudományos hipotézis, elmélet, modell hiedelem, de a tudomány csak akkor fogadja el a hiedelmek legális kommunikációját, ha ezek folyamatosan szembesülnek kísérletek, megfigyelések során megismert tényekkel. Ennek az apparátusnak köszönhetjük a tudomány, a technika, végső soron az ember fejlődését.

A tudomány elég későn jelent meg az ember fejlődésében, de az alapja, a dolgok, jelenségek, folyamatok szerkezete, belső története, az egyes résztvevők szerepének felismerése iránti érdeklődés az emberi elme sajátos tulajdonsága, amely éppen a gondolkodás-viselkedés tördelésének és szerkesztésének kifejlődése során alakult ki. Bármely kultúrában él is valaki, már kora gyermekkorától érdekli a világ működése. Szeret belepiszkálni a

történetekbe, és kíváncsi a beavatkozás hatásaira. Ezek a tudományos tevékenység alapjai. Amíg nincs tudomány, az ember megfigyeléseit gyorsan kiegészíti magyarázó gondolatokkal, az ősök, szellemek, Isten hatására történik ez vagy az. Fontos számunkra, hogy „felfedezésünk” kerek történet legyen, tehát hajlamosak vagyunk arra, hogy a konkrét tényeket valamiféle elfogadható keretbe, elfogadható hiedelembe ágyazzuk. A hiedelmek rendszere maga határozza meg azt, hogy mennyire törekszünk pontos vagy éppen csak elnagyolt magyarázatokra.

A kultúrák fejlődésének hozzánk közelebb eső fázisaiban, a legutóbbi néhány száz évben kezdtek létrejönni a gondolkodásnak és a hiedelmeknek azok a formái, amelyek lehetővé tették a tudományos gondolkodás kialakulását. Ma modellezni tudjuk azt is, hogy miképpen modellezünk.

A tudományos gondolkodás nincs olyan távol az ember természetes, mindennapi elmélkedéseitől, mint sokan vélik. A tudományok is egy-egy közösség, az adott tudomány művelői által elfogadott hiedelmeken alapulnak, mint minden kultúra. A tudósok szeretik hiedelmeiket elméletnek nevezni. A tudományos hiedelmek, elméletek tárháza hatalmas, és az is bizonyos, hogy jókora része rossz vagy téves, ezért könnyű benne tisztázatlan kapcsolatokat, ellentmondásokat találni.

A legfontosabb tudományos tevékenység éppen az ellentmondásokkal kapcsolatos. Ha az elfogadott hiedelmek, tudományos elméletek között valamilyen ellentmondásra bukkanunk, akkor megfogalmazhatunk egy új tudományos kérdést, amely legtöbbször maga is egy kisebb elmélet, és valamelyest eltér a régebbiektől. Erre megfigyelésekkel, valamint a megfigyelésekből készített új elméletekkel keressük a válaszokat. Ha sikerül, akkor kigyomláltunk valamilyen bosszantó ellentmondást a közös tudáskincsből.

A tudós is mindig valamilyen előzetes hiedelem, elmélet, feltevés, hipotézis alapján fog neki a megfigyelésnek. Az előzetes elmélet alapján választja ki például megfigyelése tárgyát, azt a módszert, ahogyan a megfigyelést végzi, vagyis hogy pusztán szemmel vagy mikroszkóppal, távcsővel, esetleg műszerekkel felfegyverkezve dolgozik-e. Tegyük fel, hogy megfelelő elméletből indulunk ki, és helyesen választottuk meg a megfigyelésünk tárgyát is. Ezután következhet a megfigyelés a természetben, vagy a magunk konstruálta kísérleti körülmények között. Kellő mennyiségű megfigyelési adat begyűjtése után már megfogalmazhatunk egy új állítást, ami, mint mondtuk, tulajdonképpen mindig egy új elmélet. Olyan leírás, amely a megfigyelés előtti elméleteinkre támaszkodva az új

adatokat értelmezi, és amit a megfigyelések egyike sem cáfol, az új értelmezést, az új tudományos hiedelmet „bizonyítja”.

A bizonyítás az az eszköz, amelynek segítségével a sokféleképpen értelmezhető adatokra épülő, sokféle elmélet közül kiválaszthatjuk azt az egyet, amely megadja a végső, azaz a pillanatnyilag lehetséges legjobb magyarázatot. Egy elmélet jóságát, igazságát nem a szépsége vagy az egyszerűsége, hanem a gyakorlati értéke bizonyítja. Ezen általában azt értjük, hogy a jó elméletet eredményesen lehet felhasználni a következő megfigyelésnél mint előfeltevést. Vagyis a jó elmélettel jósolni lehet. Ha ismerjük a kénpor, a faszénpor és a nitrátvegyületek tulajdonságait, akkor meg tudjuk jósolni, hogy ha megfelelő arányban összekeverjük azokat, és egy zárt edényben melegíteni kezdjük, akkor a keverék felrobban. Vagyis feltaláltuk a puskaport.

A hiedelmek, az elméletek és a megfigyelés, valamint a gyakorlat viszonya valamennyi természettudományban hasonló. Mindig megfigyelési adatokat, kísérletek eredményeit kívánjuk a hiedelmeinkkel összhangba hozni. A megfigyelést tekintjük elsődlegesnek és az elméletet másodlagosnak, a megfigyelésből következőnek. Tehát az elméleteinkhez nem ragaszkodunk túlságosan, és bár jó mulatság elméleteket kigondolni, minden esetben arra törekszünk, hogy az adott pillanatban a lehető legjobb elméletet, a legjobb modellt, a legjobb magyarázatot hozzuk létre. Persze ha új adatok fényében ezt is el kell dobni, készséggel megtesszük, és megint igyekszünk a legújabb, legjobb elméletet kialakítani. A társadalomtudományok más módszereket használnak, mint a természettudományok, mert a vizsgálatuk tárgyát maguk a társadalmi folyamatok képezik, amikben rendkívül sok hatás összegződik egyszerre, s nehéz egy-egy jelenség önmagában való hatását felmérni. Gondoljunk csak bele, mennyi tényezőt lehet figyelembe venni, ha arra keresünk a választ, hogyan jósolható meg egy gazdasági válság vagy egy politikai konfliktus alakulása.

A tudományos gondolkodásban tisztán felismerhetők meghatározott fejlődési fokozatok. A legalacsonyabb szerveződési forma csupán pletykák, hiedelmek, sejtések, egymástól elkülönült tapasztalatok szervezetlen együttese. A következő fokozatban megjelenik egy név, amellyel első, kezdetleges elméletünket jelöljük, ez tulajdonképpen egy metafora, amelynek értelmezése még bizonytalan, sokféle, de a sejtések, hiedelmek a metaforán keresztül már kapcsolatba kerülnek egymással. A meta-

fora egyfajta „fekete doboz”, amelynek belső szerkezetét, valóságos és jellemző tulajdonságait még nem ismerjük pontosan, de már felismertük, hogy létezik, megneveztük, ezáltal elgondolhatóvá és vizsgálhatóvá tettük. A metafora csupán sejtés, valamilyen jellemző kiemelése a látszólag kaotikus történetekből. A tudományos modell viszont egy megszerkesztett, leegyszerűsített, mesterséges rendszer, amely lényeges komponenseiben és lényeges tevékenységeiben hasonló a tanulmányozott rendszerhez, így a viselkedésük egy- vagy többféleképpen összevethető.

A legegyszerűbb modell csupán leíró nyelvet tartalmaz. Segítségével képesek vagyunk a vizsgált eseményekről beszélni. A metafora a tudományos vizsgálódások során modellé alakul. A modell utánozza, szimulálja a vizsgált rendszer viselkedését. A modell és a modellezett rendszer működésbeli azonossága egyszerűsítéseken, hasonlóságokon alapszik, és a modellezett bonyolult rendszer magyarázatára, valamint működésének kiszámítására, megjósolására használjuk.

Egy modell értékét mindig a gyakorlati használhatósága adja meg, de mint azt egyszer Neumann János kifejtette, a modelltől megköveteljük a logikai eleganciát is. A modell belső szerveződése ellentmondásmentes kell legyen, ez független attól, hogy tulajdonképpen mennyire jó, mennyire használható a modell. Ami persze gyakran azzal a hátránnyal is jár, hogy sokan, ha logikailag korrekt modellt használnak, azt hiszik, hogy a tiszta logika egyben a modell jóságát is bizonyítja. Ez természetesen nem igaz. A megfelelő logikai szerkezet elengedhetetlen, de nem elegendő feltétele a modell használhatóságának.

A tudományos gondolat legmagasabb fokú szerveződése a tudományos „paradigma”, amely lényegét tekintve különböző tudományos modellek és az alacsonyabb fokú szerveződési formák, a metaforák, sejtések, hiedelmek többé-kevésbé ellentmondásmentes, magasabb szintű rendszere. A hangsúly itt a „többé-kevésbé”-n van.

A sejtések-metaforák-modellek fejlődésére számtalan jó példát kínál a kémia és a biológia története.

Az ókor anyagkoncepciói a négy őselemmel példázzák a leíró metaforát. Beszélhetünk az anyagokról és összetevőikről, a levegőről, a földről, a vízről, tüzről, de azon kívül, hogy bizonyíthatatlan hiedelmeket fogalmazunk meg, nem értünk semmit és nem tudunk semmit.

Az alkimia megtartván a négy elem koncepcióját, már roppant bonyolult magyarázó modelleket írt le, mert központi modellje a transzmutáció, az átalakulás, emel-

lett és még inkább a receptek alapján az egyes átalakulások megismételhetővé, és ezáltal pedig bizonyos szempontból érthetővé váltak. Az alkímia alkalmazott először szisztematikus kísérleteket a megismerés érdekében. Ez nagyon fontos előrelépés volt, ha a mai ismereteink birtokában nem is neveznénk az alkímista laboratóriumokat tudományos műhelyeknek. Végül az elemek és az atomok feltételezésén alapuló modellel a modern kémia megindította a kémiai felfedezések történetét.

A folyamatok nemcsak leírhatóak és érthetőek lettek, hanem a megfelelő ismeretek birtokában képesek vagyunk még el nem indított kémiai reakciók lefolyását is jó megközelítéssel megjósolni.

A biológia is rendelkezik hasonló példákkal. A korszerű természettudomány tudományfilozófiai üzenete az, hogy a természeti „törvények”, „igazságok” az ember alkotásai, nem a külső valóság létezői, amelyek felfedezésre várnak, nem egy omnipotens isten vagy értelmes anyatermészet logikus konstrukciói, hanem modellek, olyan emberi konstrukciók, amelyek működtetve képesek a természet egy korlátozott területén néhány jelenség lezajlásának korlátozott magyarázatára, jövőbeli történetek bizonyos valószínűségű predikciójára, megjósolására. A modelleknek elsősorban gyakorlati hasznuk van, ez lehet egy jó hajózási térkép, televíziós műhold, vagy csupán értelmes magyarázat arról, hogy a nap valószínűleg holnap is felkel.

A modell tehát emberi mű, az elme játéka, hiedelem, de csak bizonyos mértékig önkényes, sokban hasonlít a szociális egyezségekhez, a kultúra és az ideológiák struktúráihoz, bár ellentétben azokkal nem teljesen önkényes. A tudományos modellt készítő számára kötelező az egyeztetés a valósággal, kötelező az említett predikciós képesség vizsgálata. Az elmélet, a modell akkor jó, ha alkalmas valamire, ha képes valamit leírni, elmagyarázni, ha képes jelenségek, folyamatok jövőbeli állapotát több-kevesebb pontossággal megjósolni.

Az újabb kori „konstruktivisták”, a társadalomtudományok művelőinek kis csoportja ezt nem ismeri el, azt képzelik, hogy a modellkészítés teljesen és lényegében független a realitástól, csupán az elme szociálisan jóváhagyott csinálmánya. Az emberi elme ugyan sokszor téved, sokszor tűnik alvajárónak, hogy Arthur Koestler kitűnő könyvére utaljunk (Koestler, 1959), hajlamos arra, hogy elmejátékaiban a valóság elemeit elképzelésekkel és kegyes, esetenként kegyetlen csalásokkal helyettesítse, de a tudománynak nevezett hiedelemrendszer kultúrájának belső rítusai rákényszerítik, hogy elmejátékait végül is összevesse a realitással.

A természettudós modelljátékait úgy változtatgatja, úgy csiszolja, hogy azok mindig tükrözzenek valamit a rajta és társadalmán kívüli objektív valóságból. Ez a legfontosabb jellemzője a természettudományoknak.

Volt idő, amikor minden problémánkra az absztrakt mentális hiedelemvilágtól vártuk a megoldást, a vallás természetes igényét hihetetlen méretű és összetettségű szociális konstrukcióvá fejlesztettük, amely egész életünket átfogta, és a gyakorlati problémák tökéletlen megoldása helyett a hiedelemvilág harmóniáját és stabilitását kínálta. Azután az ipari forradalommal kezdődően, és még ma is, a gyakorlat birodalmához fordultunk – technikai, technológiai megoldásokat kerestünk és keresünk mindenre –, a katasztrofális eredmény már jól mutatkozik. Sokan, tévesen, azt hiszik, hogy a tudomány teljes egészében a gyakorlat birodalmához tartozik, hogy a tudós pontosan tudja, mit csinál, és teljes mértékben felelős a jó megoldások elkészítéséért. Ez nem így van, nem így volt, és sohasem lesz így. A tudomány mindkét birodalom gyermeke. A tudós naiv hittel szerkeszti elméleteit, sokszor szertelenül, vad fantáziával. Ezek az elméletek nem igazságok, nem felismerések, nem megtalált törvények, hanem hiedelmek, modellek, működő elmekonstrukciók, be lehet azokat indítani, szabadon változtatni, egyszerűsíteni, bonyolítani, lehet velük játszani. Többek között ki lehet őket próbálni a gyakorlatban. És ekkor az elmélet sorsa eldől: vagy eredménytelen a gyakorlatban, és akkor rövidesen a szemétdombra kerül, vagy valamivel jobb, mint amit eddig alkalmaztunk, valamit pontosabban ír le vagy jósol meg, mint az előző elmélet, és akkor használjuk. Használjuk, hiszünk benne, mindaddig, amíg egy jobb nem akad. Ennyi a tudomány, nem több és nem is kevesebb. Ami a gyakorlati világban ezután jön, amikor vakcina lesz a vibriókból, a radioaktivitásból atombomba, az elektromos delejből számítógép, az már nem tudomány, az már technológia, fajunk kiirthatatlan szenvedélye az ideakonstrukciók anyagi megvalósítására, függetlenül a végeredmény kárától vagy hasznától.

Az ember lényegét éppen az a kettősség adja, hogy mindkét birodalomban szabadon kószálhat, problémái akkor keletkeznek, amikor barangolásai közben megfélejtkezik erről, és kizárólag egy istenben, egy ideológiában, vagy egy technológiában keresi a végső megoldást. A tudomány az egyetlen olyan emberi intézmény, amely gyarlóságai ellenére megóvhat ettől, csak ne akarjuk valásnak hinni, és ne tekintsük mindenre választ adó technológiának. A tudomány sokkal emberibb jelenség, mint gondolnánk.

A művészet és a tudomány ugyanazon alapra épül. Minden, amit tudni vélünk, a közösségek szociális világmódeljeiből származtatható. A művészet esetében az egyén, a művész személyes kapcsolata és a szociális valóságról szóló értelmezése dominál, míg a tudomány egyfajta racionális modellt igyekszik felépíteni, amelyben a megismételhetőség, a gyakorlat és a felhasználhatóság az irányadó.

IRODALOM

BERGEN, Benjamin: *What the F: What Swearing Reveals About Our Language, Our Brains, and Ourselves*. New York, Basic Books, 2017

CSÁNYI Vilmos: *The Replicative Evolutionary Model of Animal and Human Minds*. *World Future = Journal of General Evolution*, 24 (3), 1987, 174–214.

CSÁNYI Vilmos: *Contribution of the Genetical and Neural Memory to Animal Intelligence = Intelligence and Evolutionary Biology*. Ed. H. JERISON, I. JERISON, Berlin, Springer-Verlag, 1988, 299–318.

CSÁNYI Vilmos: *The Brain's Models and Communication = The Semiotic Web*. Ed. SEBEOK T. A. – Umiker-Sebeok J., Berlin, Mouton de Gruyter, 1992, 27–43.

CSÁNYI Vilmos: *Ethology and the Rise of the Conceptual Thoughts = Symbolicity*. Ed. J. DEELY, Lanham, MD., University Press of America, 1992, 479–484.

CSÁNYI Vilmos: *Íme az ember*. Bp., Libri, 2016

EVERETT, Daniel L.: *How Language Began?* New York, Liveright Pub. Co., 2017

GELL, Alfred: *The metamorphosis of Cassowaries*. London, Athlone Press, 1975

GRANDIN, Temple: *Thinking in Pictures: Other Reports from My Life with Autism*. New York, Vintage, 1996

KOESTLER, Arthur: *The Sleepworkers*. London, MacMillan, 1959

MERLIN, Donald: *Origins of the Modern Mind*. Cambridge, Harvard University Press, 1991

SCHAUER, Frederic: *Playing by the rules*. Oxford, Clarendon Press, 1991

Speaking of Apes: A Critical Anthology of Two-Way Communication with Man. Eds. SEBEOK T. A. – UMIKER-SEBEOK J. New York, Plenum Press, 1980

TÓTH Balázs – CSÁNYI Vilmos: *Hiedelmek: az emberi gondolatok építőkövei*. Bp., Libri, 2017

UEXKÜLL, John, von: *Umwelt und Innenleben der Tiere*. Berlin, Springer-Verlag, 1921



Orosz István

Könyv a tükörben

avagy a megevett tengerészek

„A látszólagos véletlenek a fizikai kauzalitás hálóján tátongó létfontosságú hézagok, melyeken át megnyilvánítja akaratát a deus ex machina; a valóság szövetének lyukai, amelyeken át beszivárog a Végzet és a Sors.”

Arthur Koestler

■ San Luis Potosí. Hegyekkel körbevett egyetemi város Közép-Mexikóban. Tükrökről, tükröződésekről beszélek a diákoknak, s szóba kerül René Magritte különös című festménye, a *La reproduction interdite*, vagyis *A tiltott másolás*. Levetítem, sőt az elemzéssel is megpróbálkozom. Beszélek a tudatalatti mögöttes énről, az elmúlás fölötti merengésről, arról, hogy a tükörbe nézés a másvilágba való áttekintés jelképe, az átjárás az árnyak birodalmába, ahol minden fordítva van. A régi magyarországi babonát is szóba hozom, hogy ha halott volt a háznál, letakarták a tükröket. Emelkednek is a kezek rögvest: Mexikóban most is így van. Belátom, halál-ügyben nem tanítani, legföljebb tanulni járhatok ide. Az óra végén az egyik tanárkolléga, Angelica Vilet megkérdi, lenne-e kedvem elautózni a festményen látható férfi kertjébe? Meglepetésemet látva elmondja, hogy a kép Edward Jamest, az angol költőt és mecénást ábrázolja, aki nemcsak modellje, hanem megrendelője is volt a képnek, sőt talán a fura cím kitalálásában is részt vett. Minthogy az öltönyös, hullámos, fekete hajú szereplőt hátulról látjuk, sőt igencsak meglepő módon a tükörképét is csupán hátulról, így aztán sosem jutott eszembe, hogy az illető kilétét firtassam. James az, bizonygatja Angelica, sőt Edward William Frank James, ahogy az egy arisztokratának dukál, aki ráadásul VII. Edward király keresztfia, sőt úgy hírlík, hogy nemcsak kereszt, de valódi, bár törvénytelen gyermeke volt az uralkodónak, hogy ennél pikánsabb részletekkel momentán ne is hozakodjék elő. Majd útközben, mondja, lesz rá időnk. Két óra kacskaringós autózás után, a Sierra Madre eldugott völgyében, párálló

őserdő közepén lelünk rá, Xilitla nevű falu mellett a költő kertjére és álomkastélyára. 1945-ben döntött úgy James, hogy otthagyja Európát, és új életet kezd. Társat is talált az új élethez, a dél-mexikói Cuernavaca postahivatalának vonzó távirását, Plutarco Gastélumot, aki szépen indult bokszolói karrierjéről lemondva követte Jamest az őserdőbe. Együtt találtak rá a helyre, ahol vadon nőttek a költő kedvenc virágai, az orchideák. Együtt kezdték építeni, növesztetni a palota és a park egymásba ujjazó, egyszerre monumentális és melankolikus keverékét. *Las Pozas*-nak nevezték el. Amikor a *Las Pozas* építését abba-

René Magritte:
A tiltott
másolás
1937

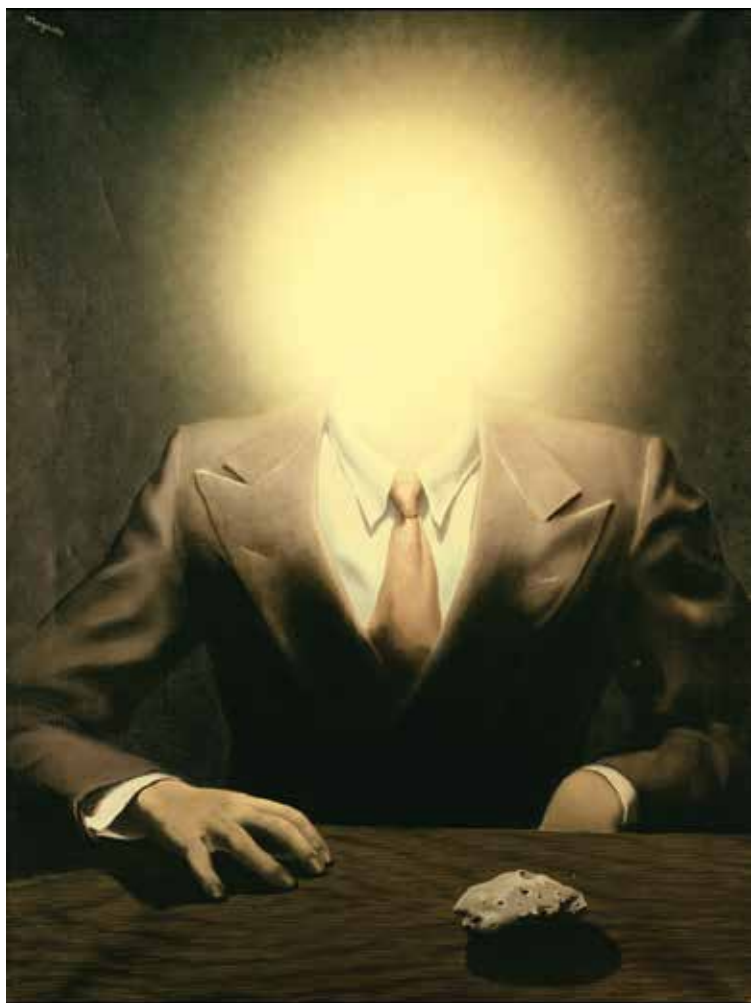


Edward James
a Las Pozas
teraszán
(Horna Kati
fotója), 1962



hagyták, az esőerdő folytatta, nedves indáival, tapadós moháival, árnyékos páfrányaival nekilátott kiegészíteni a költő világát, s azóta sem lankad, folyamatosan építi, bontja, igazítgatja az épületegyüttest. Azt hiszem, hogy ezt a fél évszázados burjánzást (1999-ben voltam ott) Edward James is belettervezte. Már sötétedett, amikor megérkeztünk, és már világosodott, amikor visszaindultunk.

René Magritte:
Örömelv
1937



Egy éj Edward James Paradicsomában. Átteszem magyarra négy sorát:

*Oly szépet láttam, mit ember csak ritkán láthatott,
hálát mondok azért, hogy itt e kis szobában,
erdő ölelte mély, sötétzöld félhomályban,
hol zöld dal szól a fában, hogy itt leszek halott.*

1937-ben festette Magritte a *Nem másolható*t. A szintén 37-es *Örömelv* című képen is James látható (Freud *Túl az örömelven* című könyvéből jött az elnevezés), persze okosabbak nem leszünk, legalábbis ha Jamesre lennénk kíváncsiak, mert a férfi feje helyén csak egy fényfolt látszik, olyan, mint amikor valakit tükröből fényképeznek, de elfelejtik kikapcsolni a vakut. Jobb, ha a kortársi leírásokra szorítkozunk. Karcsú, jóképű, kényes eleganciával öltöző, inkább fiús, mint férfias jelenség, elbűvölő társasági ember, aki vékony hangon anekdotázik, akár egyszerre több nyelven is, és szenvedélyesen rajong a művészetekért. Igazi dandy. Na persze, ha tovább kereskedünk, azért a Magritte-kép által sugallt titokzatos, ketős identitású személyiségről szóló tudósításokat is találunk, amit a bizonytalan származás, a gyermekével nem törődő anyja, a sokáig titkolt homoszexualitás magyaráz. A civilizációból kivonuló James már másképp festett, olyan lett, amire Oroszlán jegye predesztinálta: kócos fehér szakáll, tekintélyes pocak, sombrero és színes ingek. Pávákkal, papagájokkal, házi majmokkal vette körül magát, és mindegyikkel a saját nyelvén elegyedett szóba.

De térjünk vissza *A tiltott másoláshoz*. Másolás, utánzás, ismétlés, sokszorozás, imitálás, mímelés, idézés, replikázás, kopírozás. Fogjuk-e föl úgy, hogy képünk címe ezen cselekedetek képzőművészeti jogosultságát firtatja, azt taglalja, hogy a hasonlóság, illetve az azonosság hogyan viszonyul ahhoz, amit eredetinek képzelünk és valóságosnak nevezünk? A fölcserélhetetlen fölcsereléséből, a helyettesíthetetlen helyettesítéséből, a kiválthatatlan kiváltásából kreálna festői programot Magritte? A művészetfilozófiák előszeretettel minősítik egymást rokon- vagy elleniskolának attól függően, ahogy a másolat és a lemásolt dolog – a valóság – közötti távolság áthidalhatóságáról vélekednek. Míg a hagyományos irányzatok azt hirdetik, hogy minden képi másolat célja a valóság minél hűségesebb megragadása, olyannyira, hogy utánzat és utánzott megkülönböztethetetlenek legyenek egymástól, az avantgárd teóriák viszont nem csupán reménytelennek ítélik az ilyesféle hasonlóságot, hanem eleve elvetnek minden olyan törekvést, amely a képi ábrázolást feladatának tekintené. *A tiltott másolás*

egy paradox helyzet előállítása révén az utánzó és az utánzat közt mégis azonosságot teremt, a tükörben és a tükör előtt álló férfi, az ego és az alterego akár föl is cserélhető lenne egymással, s csupán akkor billenne meg a képlet, ha egy másik, egy hús-vér utánzó csatlakozna a sorhoz, mondjuk a festmény tulajdonosa, Edward James személyesen állna oda életnagyságú hasonmása mögé, vagy mi, a nézők állnánk meg a kép előtt Rotterdamban, a Boijmans Van Beuningen Múzeumban.

„Eredeti, egyedülálló, hiteles és másolat, mindez csak szószaporítás. Tautológia.” Az 1997-es montreali Magritte-tárlat album méretű katalógusából olvasom Elaine Sturtevant szövegét: „A másolat ugyanaz, de korántsem azonos. Semmi sem lehet azonos a véges és végtelen világban. De reprezentálhatja az azonost, és lehet egyforma vele. Továbbá az egyforma jelenthet homlok-egyenest ellentétet is. Az olyan ábrázolás, amelyik nem duplázza tovább önmagát, elrejt valamit, a láthatóból a láthatatlanba vezet. A külvilágból a belső világba.” Hogy a csudába kerül a hírhedt „kisajátító művész” (elegánsabban *appropriation artist*) provokatív esszéje, a *Belső látványok* egy Magritte-kiállítás katalógusába? Ő maga sem tudja, egy interjúban rákérdeznek, nevet, fogalmam sincs, mondja, talán véletlen. Sok kortárs művet kopírozott le és állított ki sajátjaként, Magritte-hoz azonban vajmi kevés köze volt, amíg a kiállítás jeles kurátora, Didier Ottinger föl nem kérte a részvételre. Koincidenция? Vagy éljek inkább a gyanúperrel, hogy *A tilos másolás* készítette Ottingert, hogy a másolóművészet prófétahölgyének kulcsszerepet szánjon, még úgy is, hogy maga a kép, *A tilos másolás* nem is volt ott a kiállításon, nota bene a katalógusban – lássak-e benne jelképet – kétszer (!) is ott van a reprodukciója. A másolásnak, kisajátításnak, idézésnek, többszörözésnek, mint a kortárs művészet új paradigmáinak előzményét, jelképes gesztusát kell-e keresnünk Magritte képében? Vagy már ezen új művészi irányzatok fölötti ironizálást? Tovább bogozva olyan kérdések kerülhetnének elő, amelyeket a művészet önmagára történő visszamutatása, saját magyarázatával való azonosulása, magába való bezárkózása, sőt önmegszüntetése szlogenekhez társítva szoktak citálni.

De nekem nem is a kép címéről, hanem egy könyvről kellene értekezni, habár a könyv segítségével, ami ott hever az olajkép tükre alatti kandallópárkányon, talán a cím, *A tilos másolás* is magyarázható lesz. Hajoljunk tehát közelebb: egyszerű, zöldesszürke paberback, kopott, számfűles kötet, Edgar Allan Poe: *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*. Az amerikai regény francia változata Charles Baudelaire fordításában. *Arthur Gordon Pym, nantucketi*

tengerész elbeszélése. Azt kellene kideríteni, hogy került oda, és mit keres ott. A képen ugyan csak mellékes szerepe van, de mivel a kandallópárkányon, a tükrön és a tükör által megkettőzött férfin kívül semmi más nincs a festményen, mégsem tekinthető annyira mellékesnek ez a szerep. Olyan, mintha valami megfeytési segédlet lenne. Apróbetűs lábjegyzet, jobbra lent, ahogy szokás, amitől hirtelen mindennek meg kell világosulnia.

Ha könyvet, ha irodalmi asszociációt kell találni, akkor felidézhető több is, ahol a személyiség megkettőzése adja a témát. Doppelgänger-jelenségnek nevezi a pszichológia meg persze a parapszichológia, amikor valaki, legyen valós vagy kitalált személy, saját magával kénytelen szembesülni. Eszembe jut Goethe és Shelley, akik állítólag többször is találkoztak saját másodpéldányukkal, Maupassant, akinek még novellát is diktált az alteregója, és Lincoln, aki épp egy tükörben, saját arca mellett látta meg kissé sápatag hasonmását. És a könyvek! Leginkább a romantika korában az énhasadás jelképeként bukkantak föl a megelevenedő tükörképek, s kezdtek önálló életet élni, Stevenson *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete* című regénye, Dosztojevszkij *Hasonmása*, E. T. A. Hoffmantól *Az ördög bájitala* juthat eszünkbe egyebek mellett, és persze a *Gólyakalifa* Babbitstól, meg a *Kétségbeesés* Nabokovtól. Ez utóbbiak is megvoltak már, amikor Magritte a *La reproduction interdite*-et festette, bár alig hiszem, hogy ismerte őket, vagy akár hallott felőlük. Poe műveit azonban ismerte, és Poe a hasonmások terén is mértékadónak számít. Íme egy passzus a *William Wilson* című elbeszélésből: „...úgy tűnt nekem, hogy egy nagy tükör áll ott, ahol korábban semmi ilyet nem érzékeltem: s amint irtózatosan megrémülve közelebb léptem hozzá, önmagam halálsápadt és vérlucskos képe indult el felém, bizonytalan és ingatag léptekkel. Mondom, úgy tűnt; de valójában nem én voltam. Wilson állt előttem, széthullása szörnyű kínjában. Nem volt vonás annak az arcnak a jellegzetes és egyéni rajzán, ami ne lett volna teljesen az enyém is.” (Takács Ferenc fordítása) Már a tükörben megjelenő hasonmás képe is elég ok lett volna, hogy idézzem Poe sorait, ám egy érdekes, a „másolni tilos” figyelmeztetéshez kapcsolódó megjegyzés igencsak tágíthatja az asszociációk körét. Poe Nathaniel Hawthorne amerikai író *Másodjára elmondott mesék* című kötetének egyik írásában, a *Howe maszkabáljában* plágiumra bukkan, olyan mondatokra, amelyek kísérteties pontossággal ismétlik meg a *William Wilson* iménti tükrös citátumát, s ha már rátalált, szóvá is teszi a *Hawthorne meséi* című tanulmányában. Egy filológus talán boldog lenne, én sem vagyok elége-

detlen a felfedezéssel, ám itt egy másik Poe-könyv hever, azzal kellene kezdenem valamit.

Nekiülök hát elolvasni a magyar fordítást, Bart Istvánét – *Arthur Gordon Pym, nantucketi tengerész elbeszélése* –, rábukkanok-e benne valami utalásra, amiből kiderülhet, miért szerepel épp ez a könyv a tükrös festményen. Olvasás helyett újraolvasást kéne mondanom, mert valaha gyerekkoromban, a Verne-, a Defoe-, és a Stevenson-regények között ott volt Poe könyve is, össze is mosódnak az emlékezetemben. „Azt hiszem, az újraolvasás fontosabb, mint az olvasás, csak persze ahhoz, hogy újraolvashassunk valamit, azt már előbb el kellett olvasnunk.” Borges mondatát másoltam ide, és fogok később is hivatkozni rá, tudniillik Borgesre.

Allan Edgar Poe. Arthur Gordon Pym. Nem anagramma, de azért majdnem. Pym Poe alteregója, különösen, ha eszünkbe jut, hogy ez a Pym egy Edgarton (vagyis Edgartown) nevű településen száll hajóra, attól vitorlázik egyre messzebb, értsük-e úgy, hogy önmagát akarja egyre távolabbról látni. Próbáljuk csak meg vizualizálni. Valaki kívülről nézi saját magát... egy távolodó tükröben. Az újraolvasott könyvben természetesen a tükröt keresem, és meg is találom, ráadásul mindjárt kettőt is, egymással szembefordítva, ami ugyan hajaz valame-

lyest a festményen megjelenő képletre, mégsem vagyok meggyőződve róla, hogy Magritte ezt a passzust akarta megidézni. De azért nézzük! A jelenetben vademberek látogatnak az elbeszélő hajójára: „Tu-vit lépett be elsőnek a kabinba, és először fel sem figyelve a tükrökre, úgy állt meg a közepén, hogy az egyik szemben volt vele, a másik éppen a háta mögött. Aztán amikor felemelte tekintetét és megpillantotta a tulajdon tükröképét, azt hittem, menten esztét veszti a boldogtalan vadember, amikor pedig riadtan sarkon fordult, hogy elmeneküljön, ám másodjára is, és épp az ellenkező irányban, megint csak önmagát látta, már attól tartottam, belehal a félelembe.” (Fordította Bart István)

A tükröképpel való váratlan szembesülés sokszor vált ki ijedelmet. Borgesnél olvasom: „... mindig is rettegtem a tükröktől. Azt hiszem, hogy Poe is rettegett. Egyik kevésbé ismert művében lakása berendezésével foglalkozik. Az az egyik kíváncsi, hogy úgy kell elhelyezni a tükröket, hogy ha leül az ember, ne tükröződjék az alakja.” (Scholz László fordítása) Rövid kutakodás után meg is találom az idézett Poe-esszét, *A bútorok filozófiáját*. Úgy képzelem, hogy ha a *Nem másolható*n álldogáló férfiú leülne egy székre, ledölné egy fotelbe vagy leheveredne egy kanapéra, már nem láthatná magát a tükröben, vagyis Poe igényének éppen megfelelő a szoba elrendezése. A szobáé, amiről többet megtudhatunk, ha az *Art Institute of Chicago* gyűjteményében megnézzük *A tiltott másolással* majdnem egy időben festett *Ledőfőtt időt*, amelyen ugyanazt az ülőmagasság fölé szerelt tükröt látjuk, a hozzá tartozó kandallóval, de már valamivel tágabb környezetben. A művészettörténészek persze azt is tudják, hogy a tükrö, a kandalló, a szoba, sőt a ház is Edward Jamesé volt, Londonban állt a Wimpole Street 35. alatt, ahol 1937-ben kvártély és némi apanázs fejében a belga festő dolgozott. Hogy a Wimpole Street mennyire elegáns utca, azt mi sem bizonyítja jobban, hogy más hírességek mellett ott lakott a *Pygmalion* Higgins professzora is, aki ugyan csak kitalált személy, George Bernard Shaw találta ki, de valódi környezetbe költöztette, egy olyanba, amellyel a legelőkelőbb társaságokban is föl lehetett vágni.

Megmaradt James és Magritte levelezése, tudható belőle, hogy három kép készült Londonban, mindháromat a ház nagy báltermébe szánta James, aki biztosra akart menni, ezért első körben korábbi festmények többszörös méretűvé növelt remake-jeit kérte Magritte-tól. *A vörös modell*, *A szabadság küszöbén* és *az Illusztrált ifjúság*. Egy jó, egy közepes és egy rossz kép, ebből a válogatásból aligha ítélt meg a megbízó kényes ízlése. Talán a bőkezűsége sem, legalábbis ha *A vörös modell* földre szórt

René Magritte:
Ledőfőtt idő
1937



aprópénzét Magritte zúgolódásaként értelmezzük. De legyen szó inkább a három festmény elhelyezéséről. Három nagy tükör függött a bálteremben, azok mögé akasztották a képeket, úgy, hogy csak a fényáteresztő tükrök mögötti világítás fölkapcsolásakor váltak láthatóvá.

A komissió három további darabját már Brüsszelbe visszatérve festette meg Magritte. Az első, a *Költői világ* szintén egy régi kép reprodukálása volt, de James két portréja már két igazi új mű. Mivel James Londonban maradt, Magritte fotók alapján dolgozott, a háttal állót még maga fényképezte, a másikhoz – amelynek alapján az *Örömelv* készült – csak instrukciókat adott, a kamera mögött Man Ray állt.

Volt már szó róla, hogy Sigmund Freud *Túl az örömelven* című könyve ihlette a kép címét. Érdeemes felütni, hátha az *Örömelv*vel egy időben festett *A tiltott másolás*-ra vonatkozó utalások is kiolvashatók belőle. A könyv egyik legfontosabb motívuma az ismétlés. Az ismétlési kényszer. Freud szerint a lelkek a fájdalmas, traumatikus eseményeket úgy próbálják meg feldolgozni, hogy újra és újra lejátszák azokat különös pótcselekvések, repetitív játékok és legtöbbször visszatérő álmok formájában. Az ismétlés Freud felfogása szerint egyfajta transzcendentális időszintézist jelent, egyszerre történő „ismétlését” az előttnak, a közbennek és az azutának, a múlt, a jelen és a jövő egybejátszását a fájdalmas tudattartalmak, a tudatmélyi feszültségek kiradírozása érdekében. A lélek célja a feszültségmentes állapot, amelynek azonban nincs tökéletesebb megvalósulása, mint a halál. Halál-ösztön igazgatja tehát az életet, ez Freud konklúziója, s a vele szemben működő életösztön, illetve a kettő közti bonyolult összjáték ad ritmust a földi létnek. Freud, hogy elmélete követhetőbb legyen, megszemélyesíti a fogalmakat. Erósról, a szerelmi vágy istenéről és Thanatosról, a halálistenről beszél, én meg némi elégtétellel idézem föl – „ismétlem meg” – azt a bizonyos, a San Luis Potosí egyetemen elhangzott képelemzést, amelyen „halálképként” mutattam be Magritte festményét, a *Nem másolható*t.

1937. május 18-án Magritte levelet postázott Jamesnek: „Elkészült a portré, amelyen hátulról látszik, és kész van a *Költői világ* is, már csak arra várnak, hogy alaposan megszáradjanak, mielőtt elküldeném őket. Szerintem nagyon meg lesz elégedve a portréval, amelynek *A tiltott másolás* a címe. Kíváncsi vagyok, hogyan hat majd önre, és arra is, mit szól hozzá Dalí (akiről föltételezem, hogy már egy ideje Londonban van).”

A tiltott másolás. A levélből nem egyértelmű, hogy Magritte adta-e a címet, vagy már korábban megál-

podtak Jameszel, hogy ez legyen a kép címe. Ahogy láttuk, a Jamesnek festett képek mind korábbi munkák másolatai voltak, vagyis nem kellett törni a fejüket a címeken. *A tiltott másolás* viszont eredeti mű, nem festette meg újra, és a parafrázisát sem készítette el sosem Magritte, holott megrögzött szokása volt az ismételtetés. James feltétele lett volna, hogy nem tehet ilyet, az ő kívánsága volt, hogy ne legyen másolható? Ebben az esetben a Londonban kötött szerződés egy cikkelyének, vagy a szóbeli *gentlemen's agreement* egy záradékának kissé ironikus címmé emeléséről volna szó. Túl szimpla lenne? Tényleg az. Nota bene, míg a másik James-portré, a kevésbé kvalitásos *Örömelv* két változatban is létezik, *A vörös modellt* négyszer is megfestette, hogy például az *Arnheimi birtokról*, aminek legalább tíz változata van, most ne is essék szó.

Azt persze, hogy *A tiltott másolást* tényleg nem másolta le soha, azzal is lehet magyarázni, hogy annyira meg volt elégedve vele, hogy nem tartott szükségesnek semmi javítást. Annyira elégedett volt, hogy a már emlegetett tükrös párdarab, az egy évvel később festett *Ledőfőtt időt* leszámítva tükröket sem festett a későbbiekben, holott az életmű előző szakaszában egyre-másra tűntek föl a tükrőbrázolások, illetve az olyan képek, amelyeknek legalább a címében szerepelt a tükör. *A hamis tükör*, 1928, *A kurtizán kastélya*, 1928, *A mágikus tükör*, 1929, *Az élő tükör*, 1929, *Az örök bizonyosság*, 1930, *Tisztelet Mack Sennettnek*, 1934, *Veszedelemes viszonyok*, 1935.

Talán úgy érezte, hogy *A tiltott másolás*nál sikerült valami végérvényeset megfogalmaznia, és nincs többé szüksége rá, hogy foglalkozzon a tükrökkel. Ha így történt, nekünk is illik megfejteni, mi lehet Magritte tükrőfilozófiája. A művészet célja nem a valóság ábrázolása – másolása –, hanem a „másik oldal”, egy láthatatlan és rejtett világ felfedése, amit látni nem, legfeljebb megsejteni lehet. A nézőben támadó feszültségre alapoz, arra hogy ő látni akarja, amit nem láthat, esetünkben a háttal álló férfi arcát. A tükör, ami, elhelyezése folytán, éppen azt a célt szolgálná, hogy megmutassa, elrejtje az arcot. A tükör, amit ugyebár évszázadokon át a művészi reprezentáció jelképeként tartottak számon – „*föladata, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek*” –, visszajára fordul, Magritte festményén a tükör maga a testet öltő figyelmeztetés, rosszul tetszettek értelmezni, a valóságot fölmutató reprezentációnak nincs köze a művészethez, az elrejtés misztériuma fölülrja a látványt. A világ „nem másolható”.

A három Brüsszelben festett kép, különösen a Jamesről festett portrék után Magritte további megrendeléseket

remélt, sőt számított is azokra. Tudomására jutott, hogy James már inkább szürrealista vetélytársát, Salvador Dalí-t szponzorálja (az imént idézett levél zárójeles félmondatában utal is rá), akinek a munkáiért ráadásul többet is fizet, aránytalanul többet, és akinek – úgy hírlík – nemi orientációját is vonzóbbnak találja. Idemácsolom 1938 júliusában Jamesnek küldött levelét, mert majdnem olyan pontosan tükrözi a festő személyiségét, mint a képek.

„Drága Jamesem,

úgy érzem, mintha hirtelen elvesztette volna az érdeklődését a szerep iránt, amelyet játszania kell. Ez nem morál és nem is kényszer kérdése, hanem egyszerű tény: Ön néhány ritka individuum társaságában, akik között az egyik én vagyok, egy kivételes közösséghez tartozik. Számunkra a pénz csupán használati eszköz és semmi több. Véletlenül úgy alakult, hogy Önnek az igényeihez képest túlságosan sok van belőle, nekem viszont túl kevés. Teljesen helyénvaló és »normális« lenne, hogy engem, ahogyan az korábban már megtörtént, időről időre ellásson valamennyi pénzzel. Én a magam részéről olyan extrém fontosságú tárgyakat állítok elő, amelyeket az ostoba népek elgondolni sem képesek.

Hogy a későbbiekben felmerülő minden »kommerciális« megfontolást eleve kizárjunk, a következő eljárást javaslom: Ön átutal nekem minden év augusztusának elején 100 fontot 19...-ig, és cserébe megkapja azt a munkámat, amelyet az adott időszakban a legjobbnak tartok. Úgy írok Önnek, ahogyan festek, megvetem az udvariaskodó mellébeszélést, és csak a lényegre koncentrálok, engem a világnak ugyanis még nem sikerült teljes mértékben elnyomnia.

Remélem, hogy jól szolgál a kedves egészsége, és hogy a »megrendelésre« vonatkozó elképzelésem az Ön válságában teljes mértékű visszaigazolásra fog majd találni.

Tisztelettel és barátsággal köszöntöm Önt, legkedvesebb Jamesem,

Magritte.” (O. I. fordítása)

James négy sűrűn telegépzelt oldalon, roppant udvariasan mentette ki magát: nem is olyan gazdag, mint ahogy látszik, és a képzőművészek pártolása helyett már inkább az irodalomra szeretne koncentrálni. Őszintén megírta azt is, hogy Miró- és Chirico-képekre vágyik (Dalí-t tapintatosan nem említette), viszont följánlotta egy itáliai utazás finanszírozását a Magritte házaspárnak, amiből aztán a háború miatt semmi sem lett. Az igazsághoz tartozik, hogy vásárolt azért később is Magritte-képeket, köztük a már említett *Üvegházat* és a *Ledőfött időt*. Ez utóbbin Magritte a mozdony és az óra motívumával Chiricót utánozta, mintha azt üzenté volna Jamesnek,

ha éppen Chiricót akarsz, hát nesze, itt van, én is tudok olyat. De eszébe juthatott *Az elfolyó idő* órája is, hiszen a Dalival való hasonlítgatáson sosem volt képes túllépni.

A tiltott másolás. Eszembe jut róla egy másik Magritte-kép címe is, *A tiltott irodalom*. Más címen is szokták emlegetni: *Irène*, ez a név jelenik meg ugyanis a festményre pingálva, egy padlóból kiemelkedő mutatóujj alatt, úgy komponálva, hogy a név kezdőbetűje, a nagy „I” maga az ujj legyen. Történetesen Poe egyik legszebb költeményének, *Az alvónak* eredeti címe is *Irène* volt, a festmény megfigyéléséhez azonban könnyebb út vezet egy másik Irène irányából. A szürrealista irodalom nevezetes darabja volt egy bizonyos Albert de Routisie 1928-ban megjelent erotikus könyve, az *Irén pinája*, amelyre ugyebár a „tiltott irodalom” szó tökéletesen illik. Hogy ki volt Routisie, az hamar kitudódott, a szürrealizmussal kokettáló, majd a sztálini kommunizmus Lenin-renddel is kidekorált igehirdetőjévé váló Louis Aragon rejtőzött az álnév mögött. Na persze izgalmasabb kérdés, hogy ki lehetett a címben megnevezett Irène: kinek a pinája jelent meg Magritte képzeletében a kép festésekor. Akár Poe Irénéje, az *Alvó* című költemény szépséges halottja, a hullá pinája felé is gombolyodhatna az iromány fonala, de a versben megidézett rusnya férgek miatt, talán megbocsátják, ha most mégis másfelé veszem az irányt. A másik szóba jöhető Irène a belga szürrealizmus egyik vezéregyénisége, Irène Hamoir, aki ráadásul csak a keresztnévét, az Irène nevet használta, amikor publikált. *A tiltott irodalom* festése évében, 1936-ban Magritte Irène Hamoir-t hagyományosabb módon is lefestette, úgy, hogy a hölgy arca egy kézítükörben jelenjék meg. Noha nem Irène a neve, eredeti elemzésünk szempontjából nem mellékes személyiség, pinaügyben pedig szinte kulcsszereplőnek mondható Miss Shelia Legge. *A tiltott másolás* című kép megfigyélését első kézből ismerhette, Magritte 1936-os londoni hónapjai ugyanis nemcsak, sőt megkockáztatom, nem is elsősorban a James által följánlott támogatás miatt váltak emlékezetessé, hanem a Sheliával kezdett liezon miatt. 1936. június 11-én, a Trafalgar tér galambjai közt látták meg egymást, ahol a 22 éves brit művésznő látványos performansszal nyitotta meg a New Burlington Galleries nagy nemzetközi szürrealista kiállítását, amelyen Magritte is szerepelt. Festőnk vonzalmát az sem csorbította, hogy a hölgy mutatványa egy Dalí-motívumra épült, fejét egy jókora Dalí-képről kölcsönzött virággömb helyettesítette. A többek közt David Gascoyne-nal és Dylan Thomassal is hírbe hozott Shelia szemszögéből alighanem kisebb megrázkódtatás volt a szerelem, mint

az amúgy papucsférjként ismert Magritte-éből. Házassága meglazult, szóba került a válás is, alighanem az a bizonyos itáliai utazás, amelyet James följánlott, az elromlott kapcsolatot lett volna hivatott helyrehozni, noha arról, hogy volt-e Jamesnek is valami jóvátennivalója a Leggeliezón miatt, legfőljebb sejtéseink lehetnek.

A kandallópárkányon felejtett Poe-könyv megfejtését tovább keresve föllapozom Magritte többi, szépirodalmi műre asszociáló festményét, de nem leszek sokkal okosabb. Arra a különös, távoli, gyakran csak nehezen fölfejtethető, vagy igazán ki sem bogarászható asszociációs láncra, amely a címével megidézett irodalmi alkotás és Magritte képe között feszül, bizony egyáltalán nem illik a másolás szó, föl sem merül, hogy a szövegnek vizuális leképezése lenne a festmény, vagyis akár Magritte ars poeticájaként is felfogható festményünk címe, a *La reproduction interdite* kifejezés: nem másolható, ... másolni tilos. A *Vonzások és választások* című Goethe-regény hagyományos képi megfelelőjének aligha nevezhető a kalitkába zárt óriás tojás, A *sírhant harcosai* című Léon Cladel-könyvet sem illusztrálja a lakószobát kitöltő hatalmas rózsa, Dashiell Hammett *Üvegkulcs* című regényéhez sem kerülünk közelebb egy hegygerincen egyensúlyozó sziklatömböt látva, és Stevenson *Kincses szigete* sem reprodukálható madárfejú növényekkel. A *Veszedelmes viszonyok* című képtől is legfőljebb bonyolult asszociációs lánc vezethetne el Choderlos de Laclos regényéhez, a komponálás fortélyja azonban oly erősen emlékeztet A *tiltott másolásra*, hogy érdemes egy kicsit részletesebben is foglalkozni vele. Egy meztelen hölgy egy tükört emel maga elé, mintegy szemérmesen takarva el vele testét a nézők előtt, a tükörben azonban ugyanő látszik hátulról. A tükör látványkettőző tulajdonságát kihasználva egy percig átélhetővé teszi a helyzetet, hogy tudniillik egyszerre lássunk valakit szemből és hátulról, és csak idővel, ahogy a szituáció paradox voltát felfogjuk, csak akkor konstatáljuk, hogy csapdába kerültünk, saját látásunk és észlelési tapasztalatunk csapdájába, ugyanúgy és voltaképp ugyanabba a csapdába, amelybe az Edward Jamest ábrázoló kettős kép esetén már egyszer belezuhantunk. A *veszedelmes viszonyok* kifejezést persze értelmezhetjük a különböző perspektívából megragadott, össze nem illő látványelemek viszonyaként is. A festészet történetének oly sokszor fölvetett kérdéséhez, a kép és tükörkép, valóság és ábrázolat problémájához kívánt itt hozzászólni Magritte. Azt gondolom, hogy inkább a rutinhozzászólásokon akart ironizálni.

Amíg a főkérdésen töprengek, hogy tudniillik miért van ott a képen Poe regénye, megpróbálok megválaszolni

egy könnyebbnek tűnő mellékkérdést, hogy kinek az elhatározásából került oda. Rendelt képek esetén az szokta kiválasztani a képre kerülő fontosabb tárgyakat, aki fizet, esetünkben azonban másként kellett történnie, hiszen az angolul írt könyv francia fordítása látszik a képen, tehát világos, hogy itt Magritte könyvéről van szó. Úgy tűnik, az angol mecénás udvariasan lemondott arról, hogy saját anyanyelvén írott könyv lássék a képen, elegánsan átadta a festőnek ezt a lehetőséget. Magritte egyébként odavolt Poe-ért, Az *arnheimi birtok* című novella tájleírása például annyira megfogta, hogy legalább tíz festményen próbálta megidézni a látványt. Ezek azok a képek, amelyeken egy köterasz párkányáról alpesi hegyormot lehet látni, a párkányon, tojások vannak, a távoli hófödte csúcsok közül pedig óriási madárfejet formázó sziklaszirt emelkedik elő.



René Magritte:
A tiltott másolás
részlet,
Poe regényének
francia változata

Magritte könyve, a Poe-regény francia változata fekszik tehát a *Nem másolható* márványlapján és tükröződik a tükörben, nota bene „szabályosan” tükröződik benne, vagyis a könyvet úgy ismétli meg a tükör, ahogy az el is várható egy átlagos tükörtől, nem úgy, nem olyan megátalkodott módon, ahogyan a háttal álló férfit duplikálja. James alakját nem fordítja meg, a könyvet viszont megfordítja a tükör. A festmény a tükrőről szól, a tükröződésről, ami ugyebár megfordítja a dolgokat, és igen, a fordítás alá a nyelvi lefordítást is oda kell érteni. Ezek a férfiak a szavakkal is játszottak. Szó sincs arról, amit könnyelműen hittem, szó sincs a megrendelő udvariasságáról, vagy a festő makacsságáról, kettejük megfontolt döntése értelmében fordul a könyv angolból

franciára, hogy új értelemmel egészüljön ki a kép „fordítás” tükörjátéka.

Szívesen iktatnék ide egy anekdotikus epizódot arról, hogy miután James angolul és Magritte franciául végigolvasta Poe regényét, összeültek egy tea mellett James házában tükrös szalonjában, rá is gyújtottak, jóillatú, gomolygó füstfelhőbe burkolóztak, elvégre a pipa nem csak festészeti téma (*A képek árulásán* ugyebár), hanem kontemplációs kellék is, és jóízű csevegés végén megállapították, hogy a könyvvel kapcsolatos élményeik igencsak különbözőek. „Not to be reproduced” – dörmögte az író, miközben pipájából kiverte a hamut. „Oui Monsieur, la reproduction interdite” – egyezett bele Magritte, és térdén fekvő noteszébe egy hevenyészett ceruzavázlat került.

A képfordítás és a nyelvi fordítás összejátszása megfajtaszórásának ugyan talán elfogadható, mégis valami többre, érdekesebbre számítok. Úgy érzem érdemes még kutakodni. Lapozgatom a könyvet tovább. Poe mindent megtesz, hogy könyvét ne fikcióként olvassuk, hanem azt higgyük, hogy egy valóban megesett történetet csupán továbbad, ha úgy tetszik, *reprodukál*. A regény bevezetőjében ez olvasható: „Mr. Poe azzal az ajánlattal fordult hozzám, járuljak hozzá, hogy ő maga szerkesszen elbeszélést az általam rendelkezésére bocsátandó adatok alapján kalandorozatom első feléről, amit ő a Southern Messenger hasábjain tenne közzé, szépirodalmi műként. Ehhez, mivel nem láttam okot az ellenkezőjére, megadtam a beleegyezésemet, s csupán azt kötöttem ki, hogy valódi nevemet nem fedheti fel.” Ezzel a kvázi reprodukcióval kellene magyarázni a festmény különös címét: *La reproduction interdite*? Túl kézenfekvő lenne, meg aztán nem is pontosan érthető, miért lenne tilos az ilyenfajta „reproduktálás”. Alighanem ez is zsákutca, de a könyvet eszembe sincs letenni, szívesen merülök el a kalandok tengerében:

„Arthur Gordon Pym, nantucketi tengerész elbeszélése, melyben részletesen beszámol a Déltengerek felé hajózó Grampus nevű amerikai brigg fedélzetén kitört zendülésről, s az azt követő borzalmas meszárlásról – valamint arról, miként sikerült végül az életben maradtaknak visszafoglalniuk a hajót, s hogyan szenvedtek hajótörést, és hogyan viselték az éhezés szörnyű megpróbáltatásait, miként jött segítségükre a Gondviselés a Jane Guy nevű brit szkúner képében, rövid újtjukról, melyet a fent említett hajó-

val a Déli-Jeges-tenger vizein tettek, miként esett a hajó és legénysége vad bennszülöttek csapdájába a 84. délkör mentén elterülő szigetcsoporton, hogyan estek áldozatul társai a vadaknak, végül pedig hihetetlen kalandjairól, melyekre ez utóbb említett gyászos eset folytán került sor, s melyek még délebbi vizekre sodorták, ahol is megdöbbentő felfedezéseket tett.” Az izgalmas bevezető csak töredékét árulja el a viszontagságos tengerész-történetnek, van abban minden, amitől csak borzongani lehet, vihar és hajótörés, fogság és cselszövés, pestis és vérengzés, éhség, szomjúság és kannibalizmus... szóval csupa olyasmi, aminek valóságban történő újraélését, vagyis reprodukálását százszor is gondolja meg a nyájias olvasó, bármily romantikus hevület fűtse is. Na, de nem is ilyesféle reprodukcióra utal Magritte címadása, legalábbis szerintem nem. A borzalomlista legborzasztóbbikánál, a kannibalizmusnál azért ugye végigfutott a hátakon a hideg. Bizony, egy konkrét emberevről is olvashatunk, ráadásul meglehetősen részletességgel *Arthur Gordon Pym, nantucketi tengerész elbeszélése*-ben. Nem mondhatom, hogy a gyengébb idegzetű olvasók ugorják át az itt következő részt, mert azt remélem, hogy végre nem érdektelen dolgok következnek a Magritte-festmény megfejtése szempontjából sem.

Négy hajótörött – az elbeszélő és három társa – a nyílt vízen hánycódva várja, hogy rájuk találjon valami mentőhajó. Élelmük rég elfogyott. Az éhhalál küszöbén úgy döntenek, hogy egyik társukat megeszik. Egy Richard Parker nevű tizenhat éves matróz az áldozat, ő húzza ki az elbeszélő kezéből a rövid pálcikát. Jegyezzük meg a nevét és respektáljuk, hiszen életét adta (ha nem is nagyon jó szívvel) társai megmeneküléséért. Ha a respek-

René Magritte: >
A meditáció
1937



tust némi malícia is színezi, az azért lehet, mert ő volt a hajótöröttek közt, aki legvérszomjasabban forszírozta a szörnyű megoldást, tudniillik, hogy táplálék gyanánt sorsolják ki valamelyiküket. Tehát: Richard Parker.

Átpörgetek néhány Magritte-albumot, amíg frissen él az emlékezetemben a regény, pláne a megidézett kannibál-passzus, hátha találok valami használható reprodukciót a továbblépéshez. Tengeri, tengerparti képek vannak bőven, zömük túl általános ahhoz, hogy közvetlen közük legyen az *Arthur Gordon Pym*hez, a *La Méditation* című kép tengerparti gyertyáiban, ezekben az eksztatikusan vonagló, öklendező belformákban, vanitas-képeket idéző tragikus pátosukban azonban képes vagyok a három kényszerű kannibál jelképét észrevenni. Meg is nézem, mikor készült a *Meditáció*, igen, jól sejtettem: az is 1937-es kép.

Poe regényének két részletét 1837-ben közölte a *Southern Literary Messenger* (könyvként a következő év nyarán, a szerző feltüntetése nélkül, pontosabban Arthur Gordon Pym tengerész eredeti történeteként jött ki), vagyis éppen száz évvel azelőtt, hogy Magritte ráfestette a James tükre alatti kandallópárkányra. Szép, kerek szám, mégis inkább egy másik dátummal hozakodnék elő. Szűk fél évszázaddal, pontosabban negyvenhét évvel azután, hogy Poe papírra vetette Pym amerikai tengerész történetét, a dél-

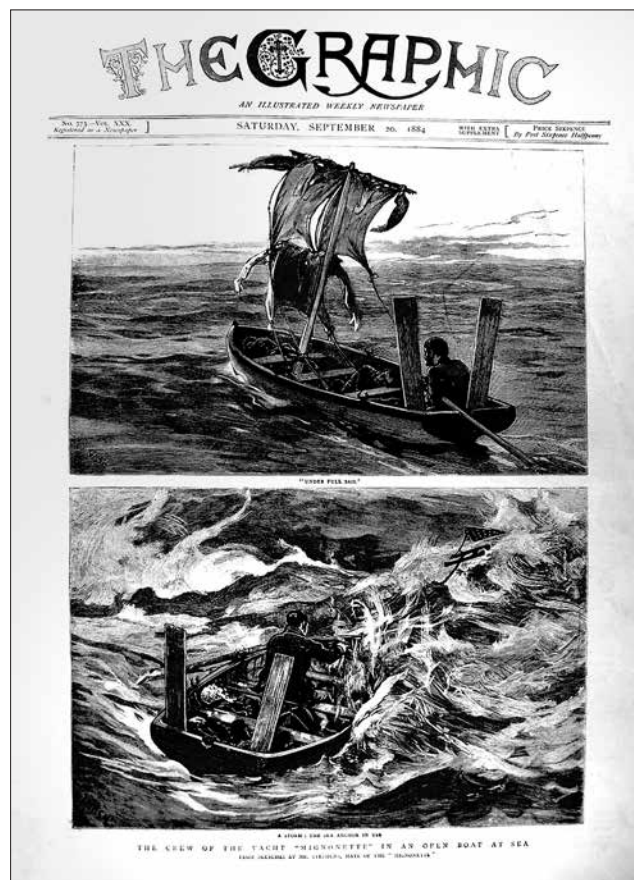
angliai Falmouth városában három angol matróz került bíróság elé, akik negyedik társukkal együtt a *Mignonette* nevű, Southamptonból Ausztrália felé indult, de valahol a dél-atlanti-óceánon elsüllyedt jacht túlélői voltak. Egy mentőcsónakban, éhségtől és szomjúságtól gyötörtén hátróztak egyikük fölládozása és elfogyasztása mellett, és így – a „szerencsésen” kifejezés talán túlzás lenne – meg is menekültek. Poe története és az 1884-es eset már eddig is sok hasonlóságot mutat, ha azonban hozzátesszük, hogy a tizenhét éves hajósínast, akit a három brit tengerész megevett, szintén Richard Parkernek hívták, igen-csak meglepődünk. Richard Parker... nem túl ritka név, na de akkor is...! Hogy a valóságot utánozza egy regény, az megszokott dolog, de hogy a regényt a valóság reprodukálja...?! Hm. Azt már csak mellékkoincidenenciaként írom ide, hogy az emberevő tengerészeket kimentő német bark a *Montezuma* nevet viselte, vagyis az aztékok kannibalizmusról elhíresült királya után kapta a nevét.

Richard Parker amerikai tengerész (1811 k. – 1828. július 17. Atlanti-óceán, az északi szélesség 16. és a nyugati hosszúság 31. fokán, vagyis kb. 1500 kilométerre a Szent Rókus-foktól.)

Richard Parker brit tengerész (1867, Southampton – 1884. július 25. Atlanti-óceán, a déli szélesség 23. és a nyugati hosszúság 9. fokán, vagyis kb. 2600 kilométerre északnyugatra a Jóreménység fokától)

Mindkét eset az Atlanti-óceánon, az Egyenlítő közelében történt, valahol a Szent Rókus-fok és a Jóreménység foka között. A két Richard Parker halálának helyszíne alig háromezer kilométerre van egymástól az Atlanti-óceán Afrika és Dél-Amerika közti középtengelyére, a Közép-Atlanti-hátság vonalára illeszkedve, vagyis azon a szakaszon, ahol a kéreglemezek nyitottak, és a földköpeny anyaga feláramlik a felszínre.

Két egyforma történet, két azonos misztérium követi egymást – mondhatni, áll egymás mögött az időben –, de mivel gyarló képzeletünk az időt csak mint térelményt képes vizionálni, e két rébusz a térben is egymás mögé kerül. Vajon a festmény rejtélyes címe – *A tiltott másolás* – kapcsolódik-e a képen látható könyv történetéhez, illetve a történet valóság általi lemásolásához? A megszokott képlet, hogy tudniillik a művészet „mintegy tükröt tart a természetnek” újabb csavart kap, hiszen esetünkben a valóság is fölemeli a tükrét, hogy egy irodalmi alkotást mutasson föl benne. Ahhoz, hogy biztosak legyünk a dolgunkban, abban tudniillik, hogy Magritte festményének különös alakjai, az egyforma férfiak, a Richard Parkerek



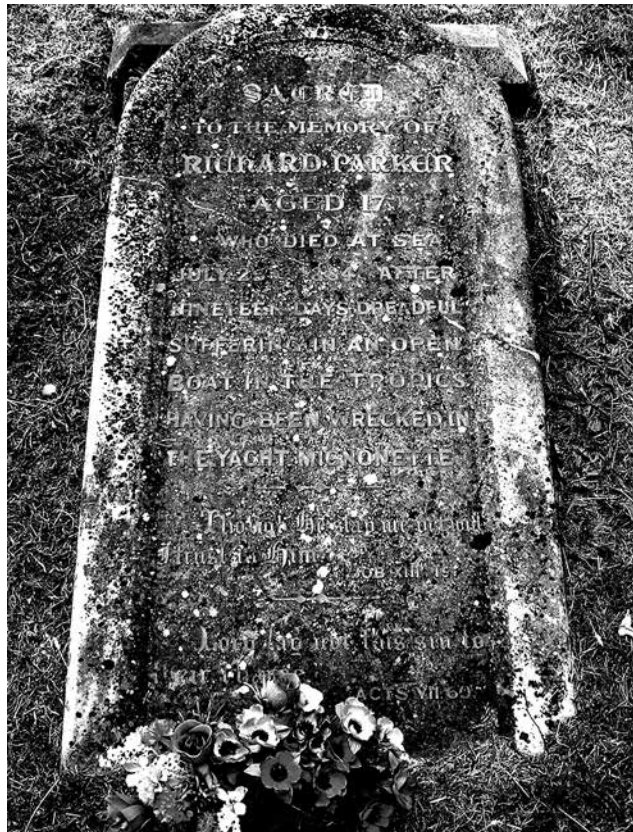
< A The Graphic címlapja 1884. szeptember 20.

által megjelenített koincidenziára utalnak, azt kellene csupán tudnunk, hogy Magritte és James tudtak-e, tudhattak-e egyáltalán a második Richard Parker sorsáról.

Arthur Koestler magyar származású író, a brit Királyi

**A megevett
Richard Parker
jelképes
síremléke**

Pear Tree Green,
Southampton,
Jesus Chapel



Irodalmi Akadémia tagja 1974. május 4-én a *Sunday Times*-ben közölte az ikersztorit, mint az általa meghirdetett és zsűrizett koincidenziaverseny győztesét. A másodszorra megevett Parker fiú egyik oldalági rokona, bizonyos Nigel Parker küldte be Koestlernek a bírósági dokumentumokkal hitelesített történetet. Bulvárhírré ekkor, vagyis 37 évvel a *Nem másolható* elkészülte után vált az események és nevek különös egyezése, amikor Magritte már nem is élt, a visszavonult Don Eduardo pedig inkább xilitai kertjének madaraival társalgott, virágait szorgolgatta, és alig-ha járatta Londonból az ízléséhez képest amúgy is túl konzervatív *Sunday Times*.

Az inkább politikai témákkal foglalkozó és a *Sötétség délben* című, kommunizmussal leszámoló regénnyel híressé váló Koestler életművében jókora fordulat a parajelenségek iránti érdeklődés. Legalábbis látszólag jó-

kora fordulat. Szívesebben gondolok arra, hogy Koestler természettudományokkal kapcsolatos írásai egyáltalán nem függetlenek politikai érdeklődésétől, és korántsem semlegesek morális nézőpontból; inkább hiszem, hogy a természeti jelenségek és az embereket mozgató törvények közötti azonosság feltételezése mozgatta a tollát. A világ különböző szintjeit különböző tudományok kutatják, és egymástól alapvetően eltérő, egymásra vissza nem vezethető törvényszerűségeket találnak bennük. A fizikából reménytelen levezetni a kémiát, a kémiából a biológiát, a biológiából az embert, az emberből pedig a társadalmat. Ha nem a megszokott vízszintes tekintettel, hanem egy új, egy függőleges szemszögből vizsgálódnánk, ajánlja Koestler, akkor e szintek egymáshoz fűződő kapcsolatára is fény derülhetne. Olyan jelenségeket vennénk észre, amelyek iskolás megközelítéssel leírhatatlanok, a transzcendencia, a miszticizmus világába tartoznak. Nem a matematikus okoskodás, a racionálisnak nevezett gondolkodás, hanem a kontempláció, a beleézés, a megvilágosodás, vagyis a művészi alkotótevékenység ami megmutatja a Nagy Egész. Vajon csak én érzem, hogy akár Magritte-képeket is elemezhetne, amikor *A teremtés* című könyvében a kreativitásról megállapítja: „... egy helyzet vagy esemény két, összeférhetetlen asszociatív összefüggésrendszerben való szemlélése, ami a gondolatfolyamnak egyik mátrixról a másikra való hirtelen ugrását eredményezi.”

Ha tényleg csupán 1974-ben, a Koestler-cikk nyomán vált volna közismertté a valódi Richard Parker szomorú sorsa, akkor indokoltan kételkedhetnénk, és jogosan tehetnénk föl a kérdést, honnan a csudából tudott róla a költő és a festő 1937-ben. A másodszorra megevett Parker azonban egyáltalán nem volt ismeretlen, történetét címlapjukon hozták a brit lapok (az *Illustrated London News* és a *The Graphique* a cikk mellé egész oldalas címlap-illusztrációt is készítettet), és az emberevők ellen

**Thomas Dudley >
kapitány,
a halálra ítélt,
majd felmen-
tett emberevő**

Illustrated
Police News,
1884. szeptem-
ber 15.



indított per a precedensen alapuló angolszász törvénykezés, a „common law” egyik iskolapéldája lett, jogi körökben tananyag, az eset különossége folytán pedig a jogászok társadalmán kívül is elhíresült a *Regina versus Dudley and Stephens*. Tom Dudley volt a kapitánya és Edwin Stephens a kormányosa a Southamptonból Sydney felé tartó *La Mignonette* nevű négyszemélyes jachtnak, 1844. július 25-én ők ketten végeztek Richard Parkerrel (a harmadik tengerész, Edmund Brooks csak nézte a gyilkolást), 29-én mentette meg őket a német hajó legénysége, vagyis a három brit négy napig élt Parkerből. Mivel Arthur Pym és társai is éppen négy napig ették az ő Richard Parkerüket, akár iskolai számtanfeladvány is szerkeszthető a történetek alapján: ha 1 hajósinas 3 tengerésznek 4 napra elegendő, akkor 6 tengerész 12 napig történő élelmezéséhez mennyi hajósinasra lenne szükség? A londoni Felsőbíróság Királynői Kollégiuma, a *Queen's Bench Division* nem számolgotott, az esküdtszék véleménye alapján gyilkosság vádjával halálra ítélte Tom Dudleyt és Edwin Stephenst, mert a védekezésben előadott végszükség kifejezést az addigi gyakorlat csak a jogos önvédelem formájában ismerte el. Az ítélet igen csak megosztotta a közvéleményt, a szolidáris tengerészek szimpátiatüntetésbe kezdtek, a felháborodást az uralkodó is érezte, aki végül királynői kegyelemben részesítette a két férfit, akik csekély, mindössze hat hónapos kényszermunka után szabadon bocsájtattak, és Ausztráliába emigráltak. Azóta a „végszükség” kifejezést a *Dudley és Stephens* ügy fényében toleránsabban mérlegelik a brit bíróságok.

Arra kellene még magyarázatot találni, hogy 1884-ben miért nem derült fény a koincidenciára, vagy ha észrevette is valaki a névegyezést, miért nem lett világszenzáció a dologból. Az ok egyszerű, akkoriban Poe szinte ismeretlen volt a szigeten. Az angolok méltóságukon alulinak tartották, hogy amerikai könyveket vegyenek a kezükbe, és a Dickens, Tennyson majd Wilde által írt méltatások sem nagyon hatották meg őket. Poe európai befogadása Franciaországból indult el, amelyben döntő szerepe éppen Baudelaire fordításainak volt, továbbá Gustave Dorénak, aki életművét *A holló* illusztrációival koronázta meg, és persze Verne Gyulának, aki *Jégszfinx* című regényében megírta az *Arthur Gordon Pym* folytatását. A sznob angolok csak akkor kezdtek fölfigyelni Poe-ra, amikor észrevették, hogy a franciák, akiknek a véleményére mindig is sokat adtak, már réges-rég beleszerettek.

Föltehetnénk még azt a kérdést, hogy *A tiltott másolás* alkotója és tulajdonosa, Magritte és James, miért nem verte nagydobra a dolgot. A két férfitől azonban aligha

remélhetünk felvilágosítást. Magritte, volt már róla szó, nem szerette magyarázni a képeit, képei különös címét sem, az volt a véleménye, hogy ha a magyarázatok miatt csorbulna a képek titokzatossága, akkor éppen a lényegük veszne el. Általában ilyen általánosságokkal fizette ki a kíváncsiskodókat: „Ha valaki egy képet azzal a szándékkal néz, hogy megtudja, mit jelent, akkor egy idő után már nem is magát a képet látja, hanem a felmerült kérdéseken töpreng. Az értelmezés a kép titkának elvetése, láthatatlan misztériumának megtagadása lenne. A festményeket nézni kell, nézni, nem pedig megfejteni.” És James? A mecénás természetesen tiszteletben tartotta a festő szándékát, született arisztokratizmusához amúgy sem illett volna holmi bulvárszenzációkkal hozakodni elő. Firtathatnánk még, hogy vajon a szürrealizmus, Magritte választott mozgalma, stílusirányzata és filozófiája mennyire volt fogékony az olyan misztériumok iránt, amit a két megevett matróz sorsában megjelenő véletlen effektus jelképez. Mert számomra egyre nyilvánvalóbb, legalábbis amióta a kandallópárkányra odakészített, mintegy segítségül otffejejtett Poe-regény révén a kettős emberevés koincidenciájáig eljutottam, hogy a véletlen ismétlődések misztériuma izgatta Magritte-et.

Nem bírom megállni, hogy ne iktassak ide legalább egy bekezdést a kannibalizmus képzőművészeti ábrázolásairól. Elő lehetne ugyan sorolni számos példát, szobrokat, festményeket, sőt még plakátot is, amelyeken tanult kollégáim virtuóz módon jelenítették meg az emberevést, a Rodin által is megmintázott Ugolino gróftól a Géricault által megfestett *Medúza-tutajon* át mondjuk addig a cini-kus szovjet plakátig (szerencsére csak hírből ismerem), amely az 1932–33-as ukrain éhínség, a *Holodomor* idején arra figyelmeztetett, hogy saját gyermekét megenni barbár dolog; egy mű, illetve egy művész részletesebb bemutatásáról azonban nem tudok lemondani. Salvador Dalí esszéjéről, pontosabban „paranoia-kritikai” analíziséről lesz szó, a címe: *Millet Angelusának tragikus mítosza*. Az írás ugyan csak 1963-ban jelent meg, de 1936-ban, a spanyol polgárháború kitörésekor már megvolt, pontosabban az akkori zűrzavarban egy időre éppen elveszett, a szószátyár Dalí (tökéletes ellentéte ebből a szempontból is a befelé forduló Magritte-nak) azonban minden alkalmat megragadott, hogy fecsegen kedvenc témájáról, ami nem volt más, mint a kannibalizmus rejtett jelenléte az *Angeluson*. A felületes szemlélő el sem tudna békésebb képet és nyugalmasabb szituációt képzelni az alkonyi tájban megálló és néma imába fogó krumpliszedő parasztknál. Dalí szerint azonban „az egyetemes festészet legnyugtalanítóbb, legtalányosabb, tudatalatti tar-

talmakban leggazdagabb alkotásával” állunk szemben, amelyből tébolyító dráma árad. Freudi alapon kibontott, a dolgokban rejtett szexuális szimbolikát kereső elemzése szerint a Millet-kép nőfigurája és a vele szemben levett kalappal álló (a kalappal erekcióját rejtő) férfi koitusza előtti feszült pillanat jelenik meg a festményen. Hogy a férfi a nő férje vagy fia, az eldöntetlen, ha férj, akkor a fiú, ha fiú, akkor a férj a krumpliskosár alá temetve fekszik. Annyira biztos volt a dolgában Dalí, hogy a laboratóriumi vizsgálatot is kijárta, röntgenfelvétel segítségével akarta exhumáltatni a vastag olajfesték alatt heverő tetejét. (Zárójeles koicidenciaként jegyzem csak ide, hogy miközben írom ezt a szöveget, épp hantolják kifelé a spanyol festő maradványait, hogy el tudjanak végezni rajta egy apasági vizsgálatához szükséges DNS-tesztet.) Dalí az anya–férj, illetve az oidipuszi anya–fiú együttlét felvetését követően az anya alakjának imádkozó testtartásából következett a kannibalizmusra, amit az imádkozó sáskák szerelmi életének tanulmányozása ihletett. Az imádkozó sáskák nőtény egyedei ugyanis nász közben, anélkül, hogy egyetlen pillanatra is megakasztanák a kopulációt, fel szokták falni a hím egyedét. Agyvelején kezdve szép fokozatosan elfogyasztják partnerüket, ráadásul – hogy a dolog még borzongatóbb, vagy ha tetszik, magasztosabb legyen – úgy, hogy a hím hiányzó fejjel és lerágott testtel, élete utolsó pillanatáig lelkesen folytatja a közösülést. Nem csak Dalí Millet-ről írt esszéjében, hanem korabeli képeiben, képcímeiben is megjelent a kannibalizmus: *Kannibál nosztalgia* (1933), *Őszi kannibalizmus* (1936), a *Tárgyak kannibalizmusa* (1937). Vajon a Magritte–Dalí

Salvador Dalí:
Millet Angelusá-
nak archeológiai
maradványai
1935



rivalizálás része lenne, hogy a vallon festő is a téma felé fordul? Lehet, noha a látszat inkább az, mintha Magritte titkolni igyekezne, amit a katalán úton-útfélen kifecseg: „Mindig úgy képzeltem, hogy szerelmi aktus esetén nekem is ugyanazt a sorsot kell elszenvednem, mint az imádkozó sáska hímjének.” (A figuerasi hatóságoknak üzenem, hogy a bonyodalmas exhumálás és a drága DNS-vizsgálat olcsón kiváltható lett volna Dalí-írások olvasgatásával.)

A szürrealisták két legkarakteresebb festője Magritte és Dalí, ám nagyon nehéz elképzelni különbözőbb karaktereket. Az extravagáns katalánnal szemben Magritte jellegtelen kispolgár. Olyannyira az, hogy szándékos különbözni vágyást kell feltételeznünk. Úgy öltözik, mint egy hivatalnok, ódivatú keménykalapot hord, ízléstelen nyakkendőket visel, kínosan jólfésült és frissen borotvált mindig, annak ellenére, hogy nem szívesen jár társaságba. Műterme sokáig nincs, az ebédlőben fest, mint egy vásárnapon festő, porcelán nippek, csipkefüggönyök, blondelkeletes képek között, és arra figyel, nehogy a perzsaszőnyegre csöppenjen a festék. Nem is csöppen. (A sok fényképen megörökített, nyárspolgári ízlésű ebédlőszobáról eszembe jut az imént megtalált Poe-esszé, a *Philosophy of Furniture*. Mintha Poe „ideális szobáról” szóló instrukciói nyomán rendezte volna be.) Más művészek nem különösebben érdeklik, múzeumokba nem jár, a leghíresebb festményeket is csak reprodukción hajlandó megnézni. A rövid londoni liezont leszámítva hűséges férj, de eszébe sem jut, hogy gyereke is lehetne. Istenben nem hisz, a kommunista pártba háromszor is belép, de háromszor ki is lép belőle. A tudomány és a technika fejlődése hidegen hagyja, szabad idejében sakkozik, kutyát sétáltat vagy berúg, de leginkább unatkozik. Poe emlegetése kapcsán azt hihetnénk, hogy néha olvas is, de olvasmányainak zöme inkább csak olcsó ponyva, olyasmi, mint Marcel Allain és Pierre Souvestre krimisorozata, a *Fantômas*. Louis Scutenaire szerint (aki a pinája kapcsán már emlegetett Iréne férje), ha fázik, akkor könyvekkel fűt, ha valaki újat ajánl, belelapoz, majd rögtön visszaadja: „olvashatatlan”. Azt remélem, Scutenaire túlzott, szeretném hinni, hogy Poe írásai, az *Arnheimi birtok* és az *Arthur Gordon Pym* mellett Edward James könyveit sem tüzelte el, sőt talán beléjük is lapozott olykor-olykor. Mondjuk az éppen 1937-ben kiadott *A kertész, aki látta az Istent* című kötetbe.

Akkor, az elmúlt század utolsó évében talán sajnáltam, hogy nem egy teljes napot, csupán egyetlen éjszakát tölthettem el Edward James édeni kertjében, a *Las Pozas*-ban. Persze áldom a „véletlent”, hogy mégis eljutottam oda. Most Poe-verseket olvasva próbálom felidézni a helyszínt, és rádöbbenek, James Poe-t követve hagyta

maga mögött a civilizációt, és Poe homályos, látomásos versei, sötéten áradó víziói nyomán nem nappali, hanem éjszakai világnak álmodta, annak tervezte meg a xilitlai parkot és palotát.

*Bús, magányos úton át,
Hol jó lélek sohse járt,
Hol az Éj, egy ős eidolón
Fenn uralg gyász-színü trónon,
Most érkeztem épp, egy távol
Ködös Óperenciából,
Világtalan vidékről, hol vad varázs terem,
Túl időn – túl teren.
Fenéktelen völgyek, folyók,
Szurdok, mosás, titán-bozót,
Formákkal, miket senki sem sejt,
Mert a harmat mindent elrejt;
Partnélküli tengerek,
S rájuk hulló meredek;
Tengerek, mik nem hevernek,
Tűz-egekre habot vernek;
Tavak, melyek hányják folyton
Holt vizük, mely holt és zordon,
Hús vizük, mely halk és fáradt
S rajt a lenge liljomszálat.*

Az *Álomország*ból idéztem (Babits Mihály fordítása), de választhattam volna az *Ulalume*, az *Al Aaraaf*, *A nyugtalanság völgye*, az *Eldorado*, a *Tündérország* és *A kísértetes palota* című verseket is. Boldogságos halálillat lengi be a strófákat, és ottjártamkor Poe-hoz illő ódon kriptaszagot árasztott a *Las Pozas* is. Hűvös árnyékokat rajzolt a telihold, a szoborszerű épületek és az épületszerű szobrok sziluettjét a hideg fény gólemmé növesztette, óriás éjszakai pillangók súrolták az arcomat, csillogó kígyók csuszszantak a nedves fűben, s a hidak, a passázsok, a lépcsők, a vízesések közt a sok ezer orchidea hangosan lélegzett – Edward James bolondja volt az orchideáknak –, köztük azok a fajták is, amelyek beporzásukat döglegyekkel szeretik elvégeztetni, s hogy szirmuk közé csalogassák őket, édes halálszagot párállnak ki magukból.



Buji Ferenc

Ars sine scientia nihil

„Furulyáztunk nektek, de nem táncoltatok, siratót énekeltünk, de nem jajgattatok.”

Máté evangéliuma 11,17

■ Művészet és tudomány egykoron édestestvérek voltak. 1399-ben a milánói dóm építése során a helyi építőmesterek – az alapkövetéltől számított 13 év alatt – immár sokadszorra olyan nehézségekbe ütköztek, amelyekben külföldi építőmesterek tanácsait kellett kikérniük. Új tanácsadójuk, a párizsi Jean Mignot december 14-én érkezett, s amint tájékozódott az elképzelésekről és tervekről, illetve az építkezés aktuális állapotáról, ötvennégy pontban foglalta össze kritikai észrevételeit és javaslatait. Az építés helyi irányítói azonban Mignot mester kritikai alaposágától és vehemenciájától sértve csak észrevételeinek felére voltak hajlandók reagálni. Nyilvánvalóan az ő eredeti elképzelésük és a frankhoni mester koncepciója között akkora szakadék tátongott, hogy az gyakorlatilag áthidalhatatlan volt. Mignot még a gótika klasszikus hagyományát képviselte, lombard kollégái ellenben a helyi hagyományok befolyása alatt álltak.¹ Az utókor szerencséjére meglepően jól dokumentált vita forrpontján a helyi építőmesterek azt a – középkori fülek számára mélysegesen megbotránkoztató – kijelentést találták tenni, hogy „egy dolog a művészet, és egészen más dolog a tudomány” (*scientia est unum et ars est aliud*); Mignot mestert azonban ez a hozzáállás olyannyira felbőszítette, hogy a következő apodiktikus kijelentésre ragadtatta magát: „A művészet a tudomány nélkül mit sem ér” (*ars sine scientia nihil est*).²

Tudomány és művészet. Az egység kora

Természetesen Mignot számára a *scientia* nem ugyanazt jelentette, mint a mi számunkra, mint ahogy az *ars*-on is teljesen mást értett, mint amit ma értünk rajta. A tudomány és a művészet szétválása szükségképpen együtt járt a tudomány és a művészet eszméjének fokozatos átalaku-

lásával; sőt, divergenciájuk metamorfózisukból fakadt. Ahhoz, hogy megérthessük, hogyan alkothattak egységet a kultúrának ezek a ma olyannyira különböző körei, vissza kell vezetnünk őket premodern állapotukba. Időben visszafelé haladva kontinensünkön az érett középkor a hozzánk legközelebbi időszak, amikor e kettő még egységet alkotott. De nemcsak pusztán időbeli közelsége miatt kell kiindulnunk a középkorból, hanem azért is, mert a középkor a hagyományos civilizációknak az az *egyedüli* formája, amelyben a tudomány, éspedig *a fizikai világra vonatkozó tudomány* központi jelentőséggel bírt. A középkori ember számára a látható univerzum, a kozmosz olyan fontosságot nyert, amely Európán kívül ismeretlen.³ Ez egy bizvást egyedülállónak tekinthető jelenség volt, s már előrevetítette a modern materiális tudomány születését. Azonban a középkori ember számára a látható univerzum mögött még ott volt a láthatatlan, és éppen ez a láthatatlan adta a látható értékét és értelmét, míg a modern korban ez megszűnt, s csak a materiális *façade* maradt. Ami a középkori ember számára lehetővé tette az anyagi világra vonatkoztatott tudomány megjelenését, az egyedülálló kozmosz-, illetve univerzum-eszméje volt, mely sokkal tisztábban és nagyobb hangsúllyal jelent meg nála, mint akár a görög, akár a római antikvitásban. A XIII. század elejétől fogva se szeri, se száma azoknak az ábrázolásoknak, amelyek Istent az univerzum építőmestereként mutatják be.⁴ A középkori ember számára ugyanis a teremtés elsődleges tetténél, vagyis a *creatio ex nihilo*nál, a semmiből való teremtésnél sokkal inkább méltó volt Istenhez – s így jóval nagyobb jelentőséggel bírt – a teremtés másodlagos tette, a *creatio ex chao*, a káoszból való teremtés, a káosz kozmosszá formálása.⁵

Az érett középkor tehát, akárcsak a mi világunk, elkötelezettje volt a tudománynak – ami azt jelenti, hogy a *természettudománynak*. Elegendő itt csak arra gondolnunk, hogy a középkor embere indította diadalútjára az addig minden különösebb jelentőség nélküli bibliai

verset: „Te [= Isten] mindent *mérték, szám és súly* szerint rendeztél el.” (Bölcs 11,20) „Az univerzum nagy építő-mestere” az az *elegans architectus* (Alain de Lille, 1128–1202),⁶ vagyis az a választékos ízléssel megáldott építész, aki a legmagasabb fokon egyesíti magában a tudós és a művész kvalitásait. „Chartres mesterei, akárcsak minden idők platonistái és püthagoreusai, megszállottjai voltak a matematikának; ezt tekintették az Isten és a világ közötti kapocsnak, annak a mágikus eszköznek, amely mindkettő titkait fel tudja fedni.”⁷ Alain de Lille szerint a zenei konszonancia az, amelynek révén Isten harmonikus renddé fűzte egybe a világot.⁸ A megfelelő aritmetikai *ratio*kat („viszony”) és *proportio*kat („arány”) alkalmazva a középkori építőmester pedig úgy érezte, az isteni építőmester nyomdokaiban jár.

Bár az érett középkor tudománya az univerzumra irányult, arra – mint láttuk – mégsem úgy tekintett, mint a mai természettudós. A mai tudománytörténet a tudomány korábbi formáiban csak azt hajlandó meglátni és tudománynak, illetve tudományosnak tekinteni, ami megfelel a mai tudományosságnak, még ha lényegesen kezdetlegesebb szinten is. *A középkori tudomány azonban nem kezdetleges formája a mai tudománynak, hanem annak csaknem diametrális ellentéte.* Ennek legkézenfekvőbb jele az, hogy a középkori ember számára a világegy olyan *teremtett világ* volt, amely minden ízében Isten

A **milánói dóm** homlokzata, mely magán viseli az itáliai gótika egyik jellegzetességét: a vertikális részletek beágyazását egy horizontális alapstruktúrába.



keze nyomát hordozta. Számára a világ Isten *műalkotása* volt, amelyen keresztül csodálattal szemlélte az alkotót. Szentviktori Hugó (1096–1141) szerint „ez az egész érzékelhető világegyetem egyfajta könyv, melyet Isten ujjai írt”.⁹ Alig száz évvel később a perzsa, de Anatóliában élő Dzsálál al-Dín Rúmí (1207–1273) ugyanebben a szellemenben fogalmazott: „Ha szavakat hallasz egy falon keresztül, tisztában vagy vele, hogy nem a fal szólalt meg, hanem van valaki a fal mögött, és az beszél.”¹⁰ Nos, míg a modern tudomány ideológiai prekonceptiója szerint a hangot a fal adja ki, a középkor tisztában volt azzal, hogy a kozmosz falán keresztül a kozmosz alkotója szól hozzá. Ezért a mai tudományos felfedezések a középkori ember számára nemhogy megingatták volna Istenbe vetett hitét, hanem éppen ellenkezőleg, annak legerősebb bizonyítékai lettek volna.¹¹ A középkori tudomány felismerte a világ mélységes függését *teremtőjétől*, messze túl a teremtés egyszeri – vagy kétszeri – aktusán.¹² „A középkori kozmosz teológiailag transzparens volt,”¹³ s a korabeli tudós a világ törvényeit kutatva indirekt módon a világ teremtetőjét kutatta. Pontosan ezt jelentette e tudomány *anagógikus* természete: a tudományos vizsgálódás lentről fölfelé, az érzéki észlelésektől az ideák, az anyagtól a szellemi, a világtól annak teremtetője felé irányította a kutató elmét.

De nemcsak ez az oka annak, hogy a középkori tudomány nem kezdetleges formája, hanem szinte ellentéte a mai tudománynak. Bármennyire képtelennek hangozzék is a mai füleknek, a gótikus embert, miközben mélységesen érdekelte a világegyetem, az anyag teljesen hidegen hagyta. Mivel ugyanis a középkor emberét a *kozmosz* érdekelte, vagyis a *rendezett világegyetem*, nem érdekelte a *materia*, a szoros értelmében vett anyag, hanem csak a *forma*, vagyis az anyagot „megszervező” idea. A formákban sem azok létrejövetele érdekelte (mert modern kori kollégájával ellentétben nem is hitt abban, hogy azok „kialakulnak”, vagyis hogy a *formák* a *materiából* jönnek létre), hanem azok az alapelvek, princípiumok, amelyek értelmileg megragadható mivoltukat adják. Nem lentől származtatta őket, az egészet a részből eredeztetve, hanem fentről, a részt az egészből vezetve le, s mivel a *formák* intelligibilisek, a formákban megjelenő *értelem* érdekelte.¹⁴ A középkori ember az anyagi világban élve is szellemi világban, *koszmosz noétikoszban*, az intelligibiliák világában élt, egy olyan világban, melynek minden részletében ott munkált a szellemi, szellemmel ruházva fel az anyagot, *értelmi természetűvé* téve azt a matériát, amelyben önmagában véve az értelem számára semmi megragadható nincsen. S minthogy így tekintett

világára, a maga számára el sem tudott volna képzelni haszontalanabb és emberi méltósága számára megalázóbb kutatási tárgyat, mint a *materiát: magát* az anyagot.

Ami a világnak ebben a szemléletében a középkori embernek nagy segítséget jelentett, az a *matematika* volt. A püthagoreus és (neo)platonikus vetés immár keresztény környezetben érett be. Következésképpen a középkor matematikája *kvalitatív természetű* volt. Ezt a matematikát a mennyiség tudományaként értelmező modern ember számára nagyon nehéz megérteni. A kvalitatív matematika azt jelenti, hogy középkori tudós számára egy *ratio*, vagyis matematikai viszony vagy egy *proportio*, vagyis matematikai arány, egy geometriai forma vagy egy aritmetikai számjegy *szellemi* természetet hordozott. Természetesen mindezeknek volt kvantitatív oldaluk is, de úgy fogták fel, mintha kvantitatív oldaluk a *testüket* alkotja, míg szellemi természetük, mely értelmileg megragadhatóvá teszi őket, a *lelküket* alkotná. S míg számunkra a matematika olyannyira eltávolodott mindattól, ami kvalitatív, hogy a matematika Pitagoraszát még nevében is elkülönítjük a filozófia Püthagoraszától, számukra ez a kettő még egységet alkotott.

Ez volt az a tudomány, amellyel a művészet szimbiotikus egységet alkotott. De ez a művészet sem az volt, aminek ma ismerjük, és a különbség nem egyszerűen a technikai tudásban vagy a művészi tematikában rejlett. Ez egy jellegzetesen szimplifikatív modern értelmezés volna.¹⁵ Ahogy a régi embernek radikálisan különböző tudományos igénye volt, éppúgy radikálisan különböző volt esztétikai tapasztalata is. Ha megelégszünk azzal az állítással, hogy a középkori művészet vallásos művészet volt, akkor – bármennyire is helytálló ez a kijelentés – nem juthatunk el a szakrális művészet lényegéhez. A művészet eredendően, születésétől fogva mindig a *kultuszhoz* kapcsolódott – ami azt jelenti, hogy a művészet az *emberfölötti* megidézésére szolgált, abban az értelemben, hogy a láthatatlant jelenítette meg a mi látható világunkban. Emiatt a szakrális művészetben a szenzuális eredetű mimétikus funkciónak szinte mindig fölébe kerekedett a noétikus indíttatású absztrakció. A szakrális művészet lényegéből fakadóan elvonatkoztatott és szimbolikus, még akkor is, ha történetesen *prima facie* realiztikusnak tűnik.¹⁶ Maga a gótikus katedrális sem egyéb, mint megszilárdult szellem: a középkor lelkében egy belső katedrális élt, egy szellemi katedrális – a világ-katedrális ideája –, s ezt a belső formát kényszerítették rá a középkori építőmesterek a külső anyagra: a kőre. A művészet által az ember nem önmagát fejezte ki (mint ma), hanem önmaga számára fejezte ki azt, ami magasan fölötte állott.

Másfelől a művész alkotótevékenysége az isteni teremtőerő meghosszabbítása volt. Az számított valódi művésznek, aki a teremtésben megnyilatkozó isteni rend ismeretében és fényében továbbvitte a felismert alapelveket, vagyis továbbfolytatta az isteni kreatív – kozmifikálási – aktust. A művész ekképpen a világ *társteremtője* volt. Ha a művész nem az univerzális mintát követte, hanem saját ösztönzéseit, akkor bármennyire ihletett volt is, műve pedig bármennyire tetszetős is, hiányzott belőle a legfontosabb. A művészi névtelenség pontosan abból fakadt, hogy a művész feladata nem saját individualitásának kifejezése volt, hanem az, hogy saját individualitását engedelmes eszközévé tegye az isteni alkotóképesség univerzalizálásának. A művész ideális esetben tökéletes hangszer volt Isten kezében.

Ha fentebb azt mondtuk, hogy a középkor embere megszállottja volt a tudománynak – különösen a matematikának és a geometriának –, akkor itt azt kell mondanunk, hogy megszállottja volt a *szépségnek* is. A szépség fogalma egyetlen korban sem játszott akkora szerepet Európában, mint a középkorban. A középkori ember számára azonban a szépség nem az esztétika, hanem a metafizika kategóriájába tartozott. Az esztétika ugyanis a fenomenológia egy formája, a szépség szeretete ellenben a „numenológiához”, vagyis a filozófiának pontosan ahhoz a diszciplínájához kapcsolódik, amelyet a fenomenológia az újkorban teljesen kiszorított.¹⁷ Mert a szépség ugyan a felületen jelenik meg, de ha nem ereszti gyökereit a mélységbe, az adott dolog ontikus mélyrétegeibe, akkor legfeljebb hamis kép, álarc lehet. A szépség a legmélyebb rétegek kivirágzása a látható „felületen”. A szépség a középkor embere számára a harmóniának volt az ajándéka, amely viszont a rendből avagy rendezettségéből fakadt, melynek alapját az *isteni* matematika biztosította.

A szépség szeretete nem esetleges momentuma a középkori művészetnek, hanem világgépének *lényegéből* fakad. Fentebb már említettük, hogy a középkorban az isteni teremtőtevékenység második mozzanata, a puszta matéria in-formálása, vagyis felruházása formával nagyobb jelentőséggel bírt, mint a matéria megteremtése a semmiből. A puszta matériával ellentétben a formával felruházott mindenség, a kozmosz minden elemében az isteni lenyomatát viseli. *Egyedül a kozmosz méltó párja Istennek*. Bár az emberrel ellentétben Isten a mindenséget nem a maga képére és hasonlatosságára teremtette, de a kozmosz is – legalábbis a szó korlátozott értelmében – *isteni*. Viszont jól tudjuk, hogy már maga a „kozmosz” szó is azt jelenti, hogy „felékesített” (a görög *koszmeó*: „ékesít”, „csinosít” – vö. kozmetika – ugyanezt az értelmet

hordozza a latin *orno* ige is, melyből viszont „ornamentika”, „díszítés” szavunk származik). A szépség szeretete tehát az isteni teremtőtevékenység szeretetét jelentette, ezen keresztül pedig Isten szeretetét. A szépség szeretete a középkori ember számára az *istentisztelet* egyik legfontosabb formája volt.¹⁸

Nem kell különösebb éleslátás ahhoz, hogy az ember észrevegye, tudomány és művészet miért lehettek édestestvérek egykoron. Kettejük szoros rokoni viszonya egyszerűen abból fakadt, hogy a tudomány tárgya az *igazság* volt, a művészeté a *szépség*, és az igazság és a szépség a gótikus ember számára elválaszthatatlan volt. El sem tudták képzelni, hogy valami szép lehet anélkül, hogy igaz lenne, és igaz lehet anélkül, hogy egyúttal szép is lenne. Egy mű – például egy katedrális – esetében nemcsak az volt a fontos, hogy szép legyen, hanem az is, hogy igaz legyen – vagyis a teremtett világ isteni rendjének törvényszerűségeit alkalmazza. Ha Otto von Simson azt mondja, hogy „a mérték, szám és súly teológiája az arányban megtalálta a kapcsot, amely összefűzi a makrokozmoszt és a mikrokozmoszt”,¹⁹ akkor mi ehhez azt tehetjük hozzá, hogy ugyanez a kapocs fűzte egybe az igazságot és a szépséget is. Az igazság és a szépség az isteni eredetű kozmikus harmónia két aspektusát, két „látásmódját” képviselte, amit az ember különböző „érzékszerveivel” érzékelt, mint ahogy egy virág színét szemével látja, illatát orrával érzé.

A középkor világképe tehát *kompakt* volt. Egyazon rendbe tartozott a fizikai univerzum és az ember, s ezért ugyanazon törvényeknek voltak alávetve. Mivel azonban e törvények forrása maga a Princípium volt, ez nem alacsonyította le az embert, hanem éppen hogy fölemelte („Isten saját képére és hasonlatosságára teremtette az embert” – Ter 1,27), mint ahogy a világot is olyan dignitással ruházta fel, amely az újkorban már ismeretlen volt: „A teremtett dolgok szépsége a láthatatlan bölcsesség [látható] képmása.”²⁰ Nem azért alkothatott egységet tudomány és művészet a középkorban, mert a tudomány – mai mértékkel mérve – olyanra primitív volt, hanem azért, mert mindkettőnek azonos princípiumai voltak. Amint elszakadt ezekről – következésképpen elszakadt egymástól az igazság és a szépség –, elkezdődött szükségképpen divergenciájuk is. A tudomány és a művészet fejlődésének, illetve mai értelemben vett kibontakozásának éppen ez volt az alapfeltétele: emancipálódásuk a szóban forgó princípiumoktól.

Tudomány és művészet. A kettősség kora

Ahogy a középkori tudomány és művészet mibenlétéről csak vázlatos képet adhattunk, úgy formálódásukat sem követhetjük végig az évszázadok folyamán. Ez alatt az idő alatt olyan mélyreható átalakulások mentek végbe mind a tudományban, mind a művészetben – nem utolsósorban funkcióváltásuk miatt –, hogy eredeti természetüket, identitásukat szinte teljesen elveszítették, és középkori, illetve mai formájukat jószerivel már csak a nevük köti össze. A tudomány és a művészet újkori formái azonban nemcsak eredeti mivoltuktól távolodtak el, hanem egymástól is. Ahogy elveszítették közös princípiumukat, megindult divergenciájuk. Egymástól való eltávolodásukat már az is jelzi, hogy míg a tudomány útja diadalút lett, a művészeté korántsem az. A nyugati világban kezdetét vette egy rendkívüli civilizációs fejlődés, a világ fölötti uralom kiterjesztése, és ez mindenekelőtt a tudomány fejlődését jelentette. Ennek alapfeltételét háromnegyed évezreddel ezelőtt így fogalmazta meg Rómí: „Vannak emberek, akiknek Isten lepecsételte a szemét a túlvilágról való megfélelkezés révén, hogy ők e világ javára munkálkodhassanak. Ha senki nem feledkezne meg a túlvilágról, e földi világ parlagon maradna. Ez az a nemtörődömség, amely lehetővé teszi a kultúrát és a haladást. [...] Így hát a civilizáció alapja és forrása a túlvilágról való megfélelkezés, míg a [metafizikai] éberség stagnáláshoz és pusztuláshoz vezet.”²¹

Amikor tudomány és művészet még egységet alkotott, egyszerre rendelkeztek univerzális érvényességgel és egzisztenciális érzékenységgel: nemcsak objektív tudást közvetítettek, hanem az objektív tudáshoz való szubjektív viszonyt is megfogalmazták. Abból az egészből, amely a modern korra véglegesen kettétört, s amelyben még egységben volt tudomány és művészet, objektivitás és szubjektivitás, a tudomány választása arra a félre esett, amely az *objektivitást* képviseli. Sőt, nyugodtan mondhatjuk, hogy a tudomány – és rajta keresztül kora embere – *megszállottja* lett az objektivitásnak.²² Mit jelent az objektivitás? Az objektivitás lényege a szubjektivitás kiküszöbölése. Bár ez tautologikusan hangzik, mégsem az, mert a szubjektum az, ami a szubjektumot ki akarja küszöbölni. Ez a münchenhauseni próbálkozás abból a feltételezésből fakad, hogy a gépeken, respektíve a tudományos *megismerőgépeken*, vagyis a műszereken keresztül megismert világ hasonlíthatatlanul realisabb, mint az a világ, amit az ember az érzékszervein keresztül tapasztal és a mentális funkcióin keresztül ragad meg. Ez a világ tehát már nem az ember világa, hanem az a világ, amit az ember a gépein, gépeinek a „szemén” – vagy inkább szem-

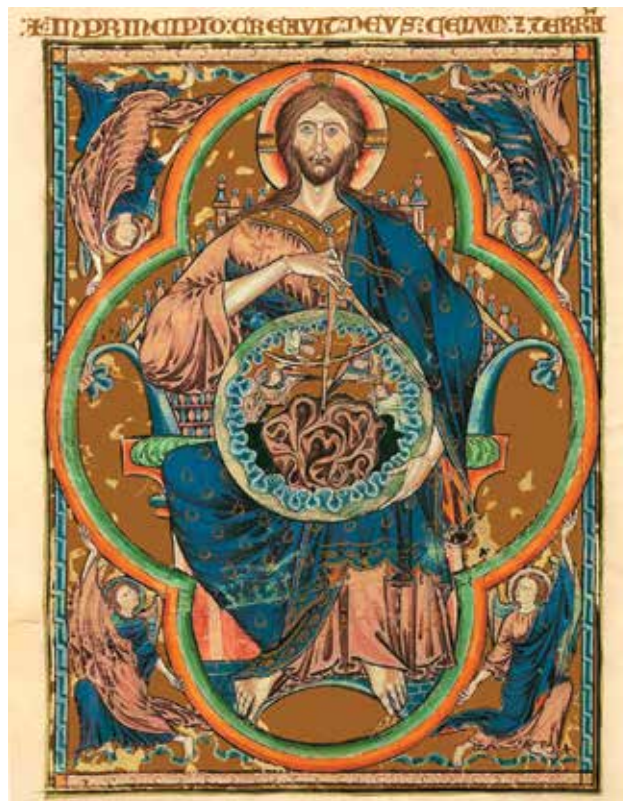
üvegén – keresztül lát belőle. „A világ szemlélete lőrésen keresztül” – mint ahogyan Wolfgang Kuhn fogalmazott a világ e szemléletmódjáról.²³ A szubjektum kiküszöbölése a tudományból csak ezen a primér redukcionizmuson keresztül hajtható végre.²⁴ E kiküszöbölés vágya mögött öntudatlanul is a kanti filozófia alapvető distinkciója húzódik meg: *leválasztani* a fenomenont a numenonról, hogy a matéria a maga valójában – *wie sie ist* – mutatkozhasson meg. Másképpen fogalmazva: megtalálni a *Ding an sich*-et. Az így felfogott *Ding an sich* ugyanis az a tökéletes objektum, az a minden alanyiség nélküli tárgyiség, az a minden *formától* mentes *materia*, amelyben a modern tudomány objektivitás-szomja végre kielégülhetne. A „legkisebb közös többszörösnek”, vagyis az eredeti értelemben felfogott atomnak („oszthatatlan”) és az elemi részecskének – tulajdonképpen a hülémorfikus filozófia *materia primá*-jának – keresése azonban voltaképpen délibábkergetés: minél közelebb megy hozzá az ember, az annál messzebbre hátrál előle. A matériát hajszolva a materiális tudomány kétségbeesetten keresi saját analitikus törekvéseinek végpontját, önnön végső megalapozását. Az anyag minden egyes *formája* ugyanis formával bíró *materia*, vagyis tulajdonságokkal felruházott és sajátosságokkal rendelkező anyag, s így a *materiát* keresve a tudomány újra és újra csak *formákba* ütközik.

Ezért van az, hogy vizsgálódásai közben hiába fedezi fel a tudomány a világ megannyi törvényét, hiába képes sokkal jobban megvilágítani a mindenség *egyveretűségét* (= univerzum) és *harmonikus rendezettségét* (= kozmosz), mint a középkori tudomány, mégis foglya marad saját ideológiájának, pontosabban annak az ideológiának, amit a felvilágosodás írt elő neki, s amely még az emberi szellem által fölríthatetlen rendezettségben sem hajlandó meglátni a szellemit. Emiatt a modern analitikus tudomány számára a világegyetem immár nem világegyetem, hanem egy „dehumanizált” konglomerátum,²⁵ melynek egységét mindössze az adja, hogy ugyanazon – egyébként esetlegesnek tekintett – törvényeknek engedelmeskedik. Voltaképpen nem is lehet beszélni egységről, csak homogenitásról, amennyiben a feltételezések szerint mindenütt ugyanazok a törvények érvényesülnek.²⁶ Míg tehát a középkori tudománynak megvolt az az *anagógikus* funkciója, hogy a vizsgálódó elmét a léthierarchia egyre magasabb szintjeire emelte, addig a modern objektív és egzakt tudománynak megvan az ezzel éppen ellentétes, vagyis *katagógikus* funkciója, hogy a maga ideológiai elkötelezettsége miatt még a kozmosz harmóniájában is csak az egyes alkotóelemek vak interakcióját lássa – vagyis ne lássa a kozmoszt mint egészt és mint kozmoszt.

Nem is lehet ez másképpen, ha egyszer a rész a forrása az egésznek, s mindennek a gyökere a *materia*.

Az újkori művészet a tudománnyal éppen ellenkező irányba, a közös gyökerektől a szubjektivitás irányába indult el. A középkor művészete, mivel mindenki közös meggyőződésére, vagyis a keresztény világképre támaszkodott, valamint híján volt minden individuális sajátosságnak, mindenki számára „olvasható” volt. A reneszánsz és a reneszánsz alapú művészetek egészen a XIX. századig, ha egyre gyengülő mértékben is, de megőrizték ezt az objektivitást. Tárgyuk és mértékük azonban már nem az érzékek számára megragadhatatlan emberfeletti világ volt, hanem az érzékekkel megragadható *emberi világ*. Ezért a reneszánsz lényege, belső magja a humanizmus. Mivel a művészetnek immár nem a láthatatlant kellett ábrázolnia és látható formában megjelenítenie, nagymértékben elszakadt attól a szimbolikus és absztrakt formanyelvtől, amely a megelőző korok művészetét jellemezte. Objektivitását azonban még megőrizte,

Az Univerzum Nagy Építőmestere, avagy az Isteni Geométer, aki a legmagasabb fokon egyesíti magában a tudós és a művész kvalitásait, s aki az első teremtés eredményeképpen létrejövő *tohu wa bohóból* a második teremtés révén létrehozta a rendezett világegyetemet: a kozmoszt. **Szent Lajos Bibliája**, másképpen a **Toledói Biblia**, 1226–1234, Toledo, Catedral de Santa María.



mert hiszen a mindannyiunk számára látható valóságra támaszkodott. Ebből kifolyólag a reneszánsz még ma is az *egyetlen* olyan nagy művészeti korszak, melynek alkotásai egyetemlegesen „olvashatók”, és ebből kifolyólag a reneszánsz a modern és posztmodern művészet korában is megőrizte privilegizált helyzetét, és művészettörténetileg az egyetlen olyan korstílus, amely a különböző modern formanyelveket használó művészek számára is megkérdőjelezhetetlen. Az individualizálódás azonban már a manierizmus korában elkezdte háttérbe szorítani a reneszánsz objektivitását, de teljes erővel csak a XIX. század végén, majd pedig az avantgárd megjelenésével tört át. Ettől fogva szinte minden jelentős művész életműve privát mitológiává változott, melynek kifejezésére ráadásul mindegyik alkotó saját művészi nyelvezetet dol-

Hugues Libergier (?–1263), frankhoni építőmester, aki 34 éven keresztül volt főépítész a gótikus architektúra egyik remekművének számító reimsi Saint-Nicaise apátsági templomnak. Az impozáns megjelenésű **építész ábrázoló síremlék** azon kevés relikvia egyike, mely túlélte azt a vandál pusztítást, amelynek a templom a nagyfrancia forradalom során esett áldozatául. Reims, Cathédrale Notre-Dame.



gozott ki. A művészet univerzális olvashatóságáról ekkor már szó sem lehetett, hiszen a művész belső világa és a befogadó belső világa között csak kivételes esetekben volt konszonancia, a művész személyes nyelvezetét pedig legfeljebb csak megfelelő művészettörténeti-művészetelméleti ismeretekkel felvértezve tudta olvasni másvalaki. Mivel a művészet pre- és posztklasszikus formája egyaránt a *láthatatlant* akarja megjeleníteni, mindkettő szimbolikus és absztrakt (tulajdonképpen ideovizuális), csak éppen míg a reneszánsz előtti művészetben a szimbolizmust és az absztrakciót egy univerzális minta határozta meg, addig a modern művészetben individuális mértékek sokaságával számolhatunk.

A modern művészetnek ez az atomizálódása nemcsak azt jelenti, hogy eltűnt belőle az *igazság*, és helyette igazságok sokaságával kell számolnunk (axiológiai relativizmus), hanem az igazsággal együtt az *autochton* modern művészetből kiveszett a *szépség* is. Az úttörő ebben a folyamatban egyértelműen a festészet volt; a többi művészeti ágban ezek a forradalmi átalakulások gyakran több évtizedes késéssel következtek be.²⁷ Ekkortól fogva a művészet tulajdonképpen tárgya nem a kozmoszon mint rendezett és „felékesített” világegyetemen keresztül megnyilvánuló isteni harmónia, hanem az adott művész igen gyakran megtört és sérült belső világa, vagy annak a külső világnak valamelyik specifikus betegsége, melyre az adott művész rezonál. A modern művész tehát vagy saját belső világára reflektál, vagy a körülötte lévő társadalomra, s nem a metafizikai rendre, illetve annak fizikai – kozmikus – vetületére. Mivel tisztában van azzal, hogy bárhová néz, mindenütt a különböző fokú és jellegű megbetegedtség tüneteit látja, a szépséget, az egyensúlyt és a harmóniát hamisnak tartja. Hiányzik az a belső szépség, amely külső szépségben manifesztálódhatna.

A modern művészet tárgya tehát az *ember világa*: nem az a világ, amit Isten teremtett, s amely a reneszánsz előtti művészet tárgya volt; nem is az a világ, ami valamilyen Isten és ember közös munkájának eredménye, mely a reneszánsz művészet tárgya. A modern művészet tárgya az a világ, amit kizárólagosan az ember teremtett, amiért már ő a felelős, legyen ez a személyes belső világa, vagy legyen az az ő külső társadalmi világa. És ha egyszer igaz az, hogy – mint Camus fogalmaz – „bizonyos koron túl minden ember felelős az arcáért”,²⁸ akkor a mostani arcáért az emberiség már teljes mértékben maga viseli a felelősséget. *Isten halála* óta a világ már az ember világa, amelyben azért nincs helye a szépségnek, mert nincs helye benne a harmóniának. Tudományos és technikai sikereikért az ember hatalmas árat fizet. És pontosan ez

az az *ár*, amelyre a művészet, mely a kettétört egység szubjektív felét örökölte, ráirányítja a figyelmet. A modern művészet pusztá léte a legerősebb kritikája annak a „zsákutcás fejlődésnek”, amelyen az európai ember az évszázadok folyamán keresztülment, és amelynek „terminális stádiuma” Isten halálának kora.

Végkövetkeztetések

A művészet és a tudomány, akárcsak sok más egész, eltörtött, és visszavonhatatlanul két félre esett szét. Míg a tudomány racionális, a művészet irracionális; míg a tudomány dogmatikus, a művészet kaotikus; míg a tudomány optimista, a művészet pesszimista. A vallás, mely egykoron összekötötte kettejüket, mert hatóköre a létezés egész körét átfogta, társadalmi erejét elveszítve maga is a társadalmi lét perifériájára szorult. De tematikusan is szétesett a tudomány és a művészet, mert az egyik tárgya a külső materiális világ lett, a másiké pedig az ember szubjektív ön- és világátélése. És nemcsak a közvetlen kapcsolat veszett el közöttük, hanem elveszett az ismerte annak a *lingua francá*nak is, amelyen még szót érthettek volna egymással. Tudomány és művészet szétesése pedig voltaképpen egyenértékű az objektum és a szubjektum, a világ és az ember szétesésével. Az ember elidegenedett attól a világtól, amelynek mechanizmusát olyannyira kiismerte. Már nem saját világában él, hanem egy idegen világban, „a világba vetve” (Heidegger), egy olyan világban, amelynek nincs mondanivalója számára – miközben tűvé teszi az egész univerzumot, hogy árvaságának fájdalmát csillapítva megtalálja társait (SETI). Amire igazán szüksége volna, az nem a modern fizika által olyannyira keresett nagy egyesítő elmélet (*grand unified theory*), mely integrálná az általános relativitáselméletet és a kvantumtérelméletet, hanem egy olyan „világegyenlet”, amely egyetlen „képletbe” tudná foglalni az objektumot és a szubjektumot, a világot és az embert. Ami ez irányban mégis történt és történik, nevezetesen a humán tudományok erőszakolt kvantifikációja, az az ember eldologiasításának, a szubjektum „deszubjektifikációjának” kísérleteként legfeljebb csak paródiája lehet ennek.

Mindennek ellenére a tudomány és a művészet a maga szétesettségében is nagyon szoros és elválaszthatatlan egységet alkot abban a modern emberben, aki mindketőnek alanya. Róla e kettő csak együtt adhat hiteles képet. A modernitást akár a tudomány, akár a művészet alapján megítélni nem lehet; illetve lehet, de az így nyert kép szükségképpen egyoldalú és torzító lesz. A kettő egyszerre igaz. Egyik oldalról – a tárgyi világ oldaláról – tehát egy lenyűgöző sikertörténet; a másik oldalról – az anyai

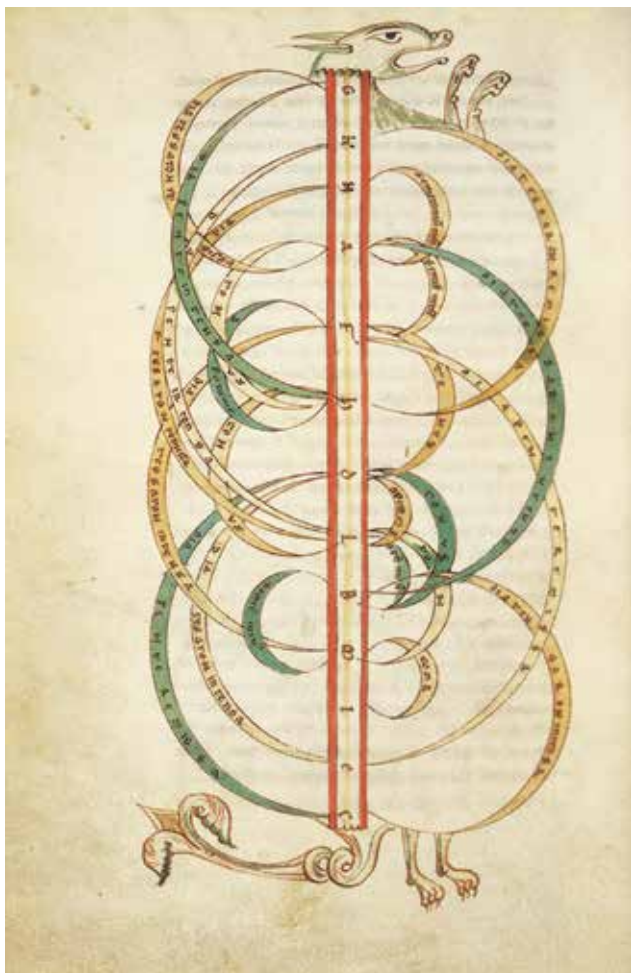
világ oldaláról – egyre fokozódó bizonytalanság. Tökéletes magabiztosság kifelé – teljes elbizonytalanodás befelé. Az ember a világhoz való viszonyát tudománya révén fogalmazza meg; ennek lényege az uralom, a tárgyi világ fölötti hatalom a „tudományos mágia”, vagyis a technika révén.²⁹ Ami ezzel kapcsolatban legmélyebbről jellemzi az embert, az a fejlődés határtalanságába vetett hit. Ha valami, akkor éppen a „fenntartható fejlődés” fogalma árulkodik e hit feladhatatlanságáról: hogyan lehet mégis fenntartani azt, ami fenntarthatatlan? Az ember folytonosan fejleszti a maga körüli tárgyi világot – miközben önmaga fejlesztéséről megelégedik. A művészet ellenben nem az ember materiális környezetének, hanem ma-

Művészet, tudomány és misztika találkozása egy középkori kódexlapon. **Heinrich Suso** (Seuse) *Horologium sapientiae* című, a középkorban igen népszerű misztikus művének francia fordítása az 1400-as évek elejéről. **Ismeretlen illuminátor munkája.** Brüsszel, Bibliothèque Royale de Belgique.



gának az embernek a hű tükre. Amit a művészet mond, annak semmi köze a szemfényvesztő progresszióhoz. A száj csak a szív bőségéből beszélhet (vö. Mt 12,34): ez az, amiről a modern művészettel kapcsolatban sosem szabad megfeledkezni. Ez a művészet egyértelműen a lelkiismeret szerepét játssza. Ahogy a könnyező Mária-jelenésekre az egyház és a hívő nép egyaránt érthetetlen lelkesedéssel reagál, csak a csodát látva, a csoda értelmét nem, éppoly hamis az, amikor a modern művészet produktumai „tetszést” aratnak, ahelyett, hogy sírásra fakasztanának. A modern művészet – festészet, szobrászat, zene, szépirodalom, színház- és filmművészet – ezer alakban dolgozta fel „az ember tragédiáját”. Ezek a művek nem görbe tükrök, hanem nagyon is egyenesek, csak amik megjelennek bennük, azok görbék. A szépség ha-

Nemcsak a zenének, hanem a művészet és a tudomány összes formájának alapja „a szférák zenéje”, vagyis a mindenség isteni eredetű matematikai harmóniája. Zenei intervallumok és a nekik megfelelő aritmetikai arányok zoomorfikus jellegű ábrázolása a *musica speculativa* egyik kiemelkedő dokumentumának, **Boethius De musica** című munkájának XII. századi angol fordításából. Wellington, Alexander Turnbull Library.



zugság lenne emberről és világról. A modern művészet az individuum és a kollektívum belső rútságának hű tükre. És mindezt az a műfaj tudja a legjobban, amely függő helyzetben van tudomány és művészet között: a *science fiction*, amelyben a jövő – a jelenből kiindulóan – csaknem unisonóban jelenik meg negatív utópiaként, olyan falanszterként, amelyben az ember hathatósan munkálkodik saját pusztulásán. A *science fiction* a modern ember „mitologikus” tudása arról, hogy az az út, amelyen jelenleg jár, csak katasztrófában végződhet.

A művészet révén az ember tehát önmagára reflektál, önmagához és saját társadalmi létéhez való viszonyát fogalmazza meg. És ez a reflexió tele van tanácstalansággal és kétségbeeséssel. Nietzsche volt az, aki először fogalmazta meg azt az egyszerre kétségbeesett és diadalittas nihilizmust, amelyben az ember, véglegesen szem elől veszítve minden külső tájékozódási pontot, vagyis a szó régi és mai értelmében egyaránt *metafizikátlanítva* a világot, fényes nappal is saját mécsese pislákoló lángja – immansens rációjának derengő fénye – mellett igyekszik tájékozódni.³⁰ A ma embere – amennyiben valóban a ma embere – az az *Übermensch*, aki a haladás csúcsai felé közeledve, soha nem látott tudományos és technikai vívmányainak fényében, elrúgva magától minden metafizikai támasztékot, saját történelmi rendkívüliségének tudatában önnön létkérdéseivel kapcsolatban csak vakon tapogatózik.³¹

A tudomány és a művészet ellentétében a filozófia – a (neo)pozitívizmus kivételével – csaknem egyértelműen a művészet pártjára állt. A filozófia egész újkori története visszavonulás, az ambíciók egyre alacsonyabbra szabása, az ember kognitív képességeinek kapitulációja, a *szophia* és az *alétheia* megtagadása, a filozófia tárgyának egyre lejjebb fokozása, *philosophia ancilla theologiae* helyett *philosophia ancilla scientiae* – vagyis miközben a filozófia dacol azzal, ami fölötté áll, behódol annak, ami alatta van. Ennek következménye, hogy a mai filozófus nem ez eget kémleli, hanem a lába elé néz, és filléres tudásmorzsa után kotorász a porban (mindezt hatalmas apparátussal), merthogy – úgymond – az égről úgysem szerezhetünk biztos tudást. A filozófia kihátrált mindazokról a klasszikus filozófiai területekről, ahol az igazság keresésének veszélye fenyegetett, szofisztikált fecsegésre cserélve az igazság keresését és a bölcsesség szeretetét. Többé már nem arra szolgál, hogy útmutatást adjon az embernek, s hogy segítse tájékozódni létének alapkérdéseiben, hanem csak – a művészethez hasonlóan – felerősített visszhangja a késő újkori ember bizonytalanságának és iránytalanságának – vagyis éppúgy tükre az ember megtört világ- és önátélésének, mint a művészet.

Az a civilizáció, melynek teremtésében a tudomány oroszlánrészt vállalt, csaknem teljes egészében az eszközök civilizációja. Az eszközök szolgálatukba kényszerítették a célokat. Ez a kor az eszközök diadalának kora a célok felett. Ugyanakkor az eszközök szakadatlan gyarapodása és tökéletesedése kéz a kézben jár a célok folyamatos elszegényedésével. Egy sajátos metaforát alkalmazva akár azt is mondhatnánk, hogy a civilizáció jelenkori formája a test növekedését jelenti a lélek növekedése nélkül. A nyugati világ fundamentális mitológéája, a számtalan formában feldolgozott Faust-történet pontosan erre a fordított arányosságra világít rá: doktor Faustus, vagyis az újkori nyugati ember merőben materiális előnyökért, tudásért (tudomány), hatalomért (mágia/technika) és élvezetért (kényelem, „civilizáció”) eladja lelkét Mefisztónak. Nem minden jelentőség nélküli, hogy az Ős-Faust a XVI. században született, abban a korban, amikor az európai ember már erőteljesen szembesült azzal, hogy milyen útra lépett. Faust történetének szimbolikája ugyanakkor történetileg jóval mélyebbre nyúlik, és tulajdonképpen úgy fogható fel, mint a bűnbeesés történetének újkori adaptációja: a kígyó, akárcsak Mefisztó, az isteni rendtől való emancipálódás fejében isteni tudást és (földi) halhatatlanságot kínál az első emberpárnak. Magyar vonatkozásban Madách Imre szövi tovább a mítoszt, újra csak aláhúzza, hogy az Egészről önmagát függetlenítő „instrumentális ész” (Max Horkheimer) „katasztrofális okossága” (Török Endre) csak „az ember tragédiájában” végződhet.

Tudomány és művészet szétválása elkerülhetetlen volt a progresszióknak abban a civilizációs fázisában, amelyen a nyugati ember keresztülment. Nemcsak azért, mert e kettő nyugati típusú fejlődéséről csak úgy lehetett szó, ha függetlenítik magukat egymástól és azoktól a princípiumoktól, amelyek a történelem egy korábbi fázisában mindkettőt meghatározták. Elkerülhetetlen volt divergenciájuk azért is, mert a nyugati embernél egyre jobban kinyílt az, amit jobb híján „metafizikai ollónak” nevezhetünk. Ennek lényege a külső és a belső, a tárgyi és az alanyi divergenciája. A kettő végösszege azonban valamiképpen mindig állandó; az egyensúly nem borulhat fel. A nyugati ember a maga fausti sikersorozatának árát egy másik területen, saját belső világának vonatkozásában kénytelen megfizetni. A nyugati világ úgy döntött, hogy elereszti a füle mellett az Emberfia kérdését: „Mi haszna van az embernek, ha az egész világot megszerzi is, de lelke kárát vallja?” (Mt 16,26) Ebben a folyamatban, amelyben a tudománnyal együtt a politika és a gazdaság is meghatározó szerepet játszik, a művészetnek – még ha nem tud is róla – egyértelműen a *lelkiismeret* szerepe ju-

tott: *puszta léte* által tükröt tartani a mai ember elé, és megmutatni neki önmagát, függetlenül az őt körülölelő civilizációs armatúrától. A művészetet az emberiség külső sikerei nem tudják elvakítani. A művészet akaratlanul is tiltakozás az ellen, hogy a látható világ megőrizte azt a formáját, amellyel évszázadokkal korábban is rendelkezett, miközben az ember világtétele radikálisan átalakult. Hiába hatja át a látható, „objektív” világot az egyensúly, a harmónia és a szépség, az ember saját világának szempontjából ez már csak hazugság. És hiába vizsgálja ezt az *elavult* világot a tudomány is, mindezeket már ő sem képes meglátni benne, mert ami a maga analitikus – *par excellence* szörszálhasogató – vizsgálati módszerei révén a szeme elé tárul, immár egy dekonstruált, „színtelen és szagtalan” világ, melyet megfosztottak mindattól, ami benne az ember számára egyáltalán értékkel bírhat.

Művészet és tudomány egykoron édestestvérek voltak; ma idegenként néznek egymás szemébe. Egymástól való elidegenedésük az emberi kultúra belső tudathasadása-

Valahol félúton ember, állat, démon és gép között – avagy a transzhumanizmus biomechanikus transzcendenciája. Művészet és tudomány ritka találkozásainak egyike Giger víziójában. **Hans Rudolf Giger: Li II, 1973–1974.**



nak jele. Miközben a tudomány, elsősorban a technikán keresztül, napról napra elkápráztatja az embert, a művészet kijózanítja. De valóban kijózanítja? Vajon a művészetben nem idéződnék-e föl az evangélium sorai? „Furulyáztunk nektek, de nem táncoltatok, siratót énekeltünk, de nem jajgattatok.”

A modern műalkotás nem annyira az alkotónak, mint inkább a kornak a tükré. A látható világ artistikus dekonstrukciója tiltakozás az ellen, hogy miközben az objektív világ megmaradt annak, ami kezdettől fogva volt, az ember szubjektív világa radikálisan átalakult. **Albert Gleizes: Férfi függőágyban**, 1913. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery.



JEGYZETEK

- 1 Itáliának a gótikához való meglehetősen ambivalens viszonya mögött jól láthatók az okok: az Appennini-félszigeten az antik örökség és minta – annak mind római kori, mind későbbi bizánci emlékeivel – sokkal nagyobb befolyással bírt, mint Európa egyéb területein, s így nem engedte szabadon kibontakozni a gótikus stílust.
- 2 Az eset mindmáig legalaposabb dokumentált leírása James S. ACKERMAN tanulmánya: „*Ars sine scientia nihil est.*” *Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan* = *The Art Bulletin*, 1949, (3. évf.) 2. sz. 84–111.
- 3 Ha megnézzük a keleti tradicionális civilizációkat, a tudomány ezen olvasatát legfeljebb nyomokban találhatjuk meg bennük. Ez nem azt jelenti, hogy ezekben a tudomány *mint olyan* nem játszott szerepet, csak éppen ez a tudomány elsődlegesen nem a látható univerzumra irányult, hanem a létnek azokra a régióira, amelyek kívül esnek érzéki tapasztalataink körén (e tudományfelfogással kapcsolatban lásd HAMVAS Béla: *Scientia sacra. Az őskori emberiség szellemi hagyománya*. Bp., Magvető, 1988). A tudomány és a művészet modern típusai Európán kívül nem autochton módon alakultak ki, hanem a nyugati kulturális imperializmus hatására.
- 4 A chartres-i székesegyház gótikus átépítése az 1194-es pusztító tűzvész után kezdődött, míg Istennek mint géométernek a legkorábbi ábrázolása, a bécsi Österreichische Nationalbibliothekben őrzött francia eredetű *Bible moralisée* az 1220-as évekből származik.
- 5 Annál is inkább, mert az attikai bölcselet emlőin nevelkedett középkori keresztény filozófia a *prima materia*, a puszta anyag, vagyis a káosz ontológiai rangját nem értékelte túl: számára a *prima materia* mint szintiszta lehetőség (*potentia passiva pura*) valahol félúton állt a létezés és a semmi között.
- 6 *Patrologia Latina* CCX, 453. Idézi SIMSON, Otto von: *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*. New York, Harper and Row, 1962, 31–32.
- 7 SIMSON: i. m. 27.
- 8 *Patrologia Latina* CCX, 453. Vö. SIMSON: i. m. 32.
- 9 Idézi COOLMAN, Boyd Taylor: *The Theology of Hugh of St. Victor. An Interpretation*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 86. A témával kapcsolatban lásd Wanda CIZEWSKI figyelemreméltó tanulmányát: *Reading the World as Scripture. Hugh of St Victor's De Tribus Diebus*. = *Florilegium* 1987, (9. évf.) 65–88.
- 10 *Mirror of the Unseen. The Complete Discourses of Jalal al-Din Rumi*. Lincoln (NE), Writers Club Press, 2002, 123.
- 11 Mint ahogy számos modern tudósnál, akik képesek voltak kiszabadítani magukat a tudományos ideológia, a szcientizmus fogságából, azzá is váltak.

- 12 A *deizmus* felvilágosodás kori eszméje olyannyira beleivódott a mai emberbe, hogy a *teizmust* és általában Isten kapcsolatát az univerzummal más formában tulajdonképpen el sem tudja képzelni: „Be van fejezve a nagy mű, igen. / A gép forog, az alkotó pihen. / Év-millióig eljár tengelyén / Míg egy kerékfogát ujítani kell.” (MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája*. Bp., Szépirodalmi, 1982, 5.)
- 13 SIMSON: *i. m.* 27.
- 14 A materializmus elsődlegesen azt jelenti, hogy a *forma* forrása a *materia*, az egészé pedig a rész. Ennek megfelelően az istenhit manapság leggyakrabban a *materialista teizmus* ellentmondásos formájában jelenik meg.
- 15 Tulajdonképpen minden kor minden emberének igen komoly kihívást jelent kilátnia saját kulturális univerzumából – s együttal rálátnia arra.
- 16 A gótikus szobrászat meglepő és gyakran ignorált realizmusa egészen más forrásból táplálkozik, mint a későbbi korok szobrászművészetének realizmusa: míg ugyanis az utóbbiak alapelve az *imitatio naturae*, az előbbie az *imitatio Dei*.
- 17 A „numenológia” kifejezés e sorok írójának neologizmusa, s noha tulajdonképpen ugyanazt jelenti, mint az „ontológia” vagy a – modern/posztmodern értelemben felfogott (és kárhoztatott) – „metafizika”, sokkal alkalmasabb arra, hogy kifejezze annak tudományát, ami a fenomenális világ létbeli fundamentumaként érzékeink előtt szükségképpen rejtve marad.
- 18 Figyelemreméltó ebből a szempontból, hogy a keleti keresztény spiritualitás XVIII. századi nagy athoszi antológiája – s együttal az ortodoxia legnagyobb hatású spirituális manuáléja – „A szépség szeretete” (*Philokalia*) címet viseli. Erősen rövidített változata magyar nyelven: *Kis Filokália. A szívbeli imádság könyve*. Bp., Filosz, 2014.
- 19 SIMSON: *i. m.* 36. Ennek a harmonikus rendnek a makrokozmikus vetülete volt a „szférák zenéje”, mely nem füllel hallható, hanem értelemmel felfogható, tisztán intelligibilis „zene”. Ami az egykori tudomány oldaláról *koszmosz noétikosz* volt, az az egykori művészet oldaláról – „orphikus” kifejezéssel élve – *koszmosz aoidész*, „énekklő világegyetem”.
- 20 Szentviktori Hugótól idézi COOLMAN: *i. m.* 86.
- 21 *Mirror of the Unseen*, 137.
- 22 Tudományon elsősorban a természettudományokat értjük, és a humán tudományokat csak másodsorban – mint ahogy az angolszász nyelvterületen a *science* („tudomány”) megnevezés is csak a természettudományokat illeti meg, a humán tudományok megnevezése a *humanities*.
- 23 KUHN, Wolfgang: *Állat és ember között. Hogyan tette tönkre a biológia az emberképet?* Bp., Kairosz, 2007, 84–80. (8. fejezet: „A világ szemlélete lőrésen keresztül. A természettudományos módszer határai”).
- 24 A modern tudomány minden későbbi redukcionista törekvése ebből a primer redukcióból fakad.
- 25 „Dehumanizált” két értelemben is: egyrészt mert megfosztott attól, ami az emberi rátekintésben megjelenik, hiszen a megismerőgépek magától értetődően csak egy gépezetet fognak látni a mindenségben, s nem a kozmoszt; másrészt pedig egy ilyen világ már nem fog semmit sem mondani az embernek, legfeljebb csak annyit, hogy maga az ember is egy gépezet.
- 26 Lásd ezzel kapcsolatban BOHM, David: *The Implicate Order. A New Approach to the Nature of Reality*. = SCHINDLER, David L. (ed.): *Beyond Mechanism. The Universe in Recent Physics and Catholic Thought*. Lanham (MD), University Press of America, 1986. 13–37.
- 27 Ugyanakkor megvolt ennek az ellenhatása is. A XIX. század második felében a romantika utóhajtása, a preraffaelita mozgalom nemcsak az akadémizmus, hanem az akadémizmus ellen lázadó impresszionizmussal elinduló modern művészet elleni lázadásként is értelmezhető. A szecesszióban pedig kifejezetten a szépség keresése került középpontba, noha ez a szépség merőben felületi természetű volt, mellőzve mindenféle „ontológiai” vagy társadalmi megalapozottságot. Éppen ezért a modern kori művészet főárama a szecessziót nem is fogadta el a többivel egyenértékű stílusirányzatnak.
- 28 *Közöny • A bukás*. Bp., Európa, 1995, 132. Ford. SZÁVAI Nándor.
- 29 A mai technika eredményei a régi embernek egyértelműen a mágia kategóriájába tartoztak volna.
- 30 Nietzsche *A vidám tudomány* című munkájának 125. aforizmája (Szeged, Szukits, 2003, 108–109.), melyben az esztelen ember fényes nappal lámpását kezében tartva a piacra rohan, hogy megkeresse Istent – mintha csak gyertyával akarná megvilágítani a Napot –, pontosan ezt a paradoxont hordozza magában.
- 31 Az *Übermensch* a teljesen a Föld felé forduló ember, a humanizmus eszméinek megtestesülése, a *homo caelestisszel* éppen átellenben álló *homo terrestrális* – vagyis a *par excellence* modern ember.



Balázs Géza

A nyelvvalakítás antropológiai gyökerei

■ Írásommal azt kívánom bizonyítani, hogy a ma nyelvvalakításnak (nyelvi cselekvésnek, nyelvfejlesztésnek, nyelvi tervezésnek, esetleg nyelvművelésnek) nevezett tevékenységnek antropológiai, azaz mélyen kódolt, általános emberi alapjai vannak. Ugyanis ennek a tevékenységnek a gyökerei felfedezhetők a primitív vagy természeti népeknél, a különféle világvallások alapdokumentumaiban, sőt gondolkodási mintázatainkban is, amelyeket egyes kultúrák tovább módosítanak. Pontosan úgy, mint minden művészeti tevékenységnek. Konkrétan a következő jelenségeket kívánom bemutatni, s ezzel állításomat bizonyítani:

1. Nyelvvalakító, nyelvszabályozó módszerek a primitív vagy természeti népeknél (különös tekintettel a kimondási tabu vagy szómágia jelenségére).
2. A nyelvhasználattal kapcsolatos észrevételek, tiltások, szabályok a világvallások alapvető irataiban („bibliákban”).
3. A nyelvhasználatot befolyásoló gondolkodási-logikai műveletek (duális és triadikus gondolkodás), ezek interkulturális különbségeket kijelölő, vagyis kultúraalakító jellege.

A nyelvvalakítás antropológiai gyökereit feltáró kutatásaimat a „hagyd békén a nyelvet”-felfogás, az abszolút nyelvművelés-ellenesség, a jó szándékú nyelvvalakító törekvéseket is elutasító, sőt megbélyegző „nihilista” álláspont cáfolata ösztönözte. Ezért vizsgáltam meg korábban az európai és néhány más nagyobb nyelvi kultúrát, amelyekben mind megtaláltam az általunk „nyelvművelésnek” nevezett nyelvi-kulturális tevékenységnek a párhuzamait (Balázs–Dede, 2008). Az eredményen magam is meglepődtem, s ekkor további nyomozásba fogtam. Ha ugyanis minden kultúrában van valamilyen nyelvvalakító, nyelvbefolyásoló tevékenység, akkor ennek alapja mélyebbre nyúlhat vissza: valószínűleg az emberré válás, az ember kultúrateremtő működésének kezdetéhez. En-

nek feltárásához a kulturális antropológia és az antropológiai nyelvészet volt segítségemre.

Az egyszerűség kedvéért az egyes kultúrákban, sőt kulturális rétegekben „szétágazó” nyelvvalakító jelenségeket most egynek tekintem, mert eredetük, gyökérük ugyanarra a gondolatra megy vissza: ügyelj a nyelvhasználatodra, mert a nyelv „fegyver”, alkalmas jó és rossz cselekedetek végrehajtására. Ebből a szempontból most lényegtelen, hogy tudományosan megalapozott nyelvi tervezésről, nyelvstratégiáról, nyelvművelésről, vagy ösztönös, naiv nyelvvédelemről, „népi nyelvművelésről” van-e szó. Elsősorban a nyelvvalakítás eredetét és „gyökereit” kutatom, s nem térek ki arra, hogy a történelmi-kulturális fejlődés, változás során ezek a nyelvvalakító törekvések milyen további ideológiai szempontokkal telítődtek. Ezek közül talán a legfontosabbak: a különféle interkulturális hatások, a nemzeti mozgalmak, valamint a globalizáció. De ezek már távol esnek a gyökerektől.

1. Antropológiai nyelvészeti megközelítés: nyelvvalakító törekvések a primitív vagy természeti népeknél

Állításom szerint nyelvvalakító törekvéseket minden kultúrában felfedezhetjük, s ezek gyökerei a primitív, természeti népeknél is mindenhol megtalálhatók. Az ide sorolható jelenségek többsége a szómágia (a szavak kimondásának mágikus erejébe vetett hit) vagy a kiejtési tabu (a szómágiából adódóan a szavak kimondásának tilalma) körébe tartozik. A „nyelv, a szó titokzatos ereje” jelenik meg a névadásban. A jelenség máig ható: még a mi kultúránkban is hiszünk abban, hogy „nomen est omen”, vagyis az általunk választott név befolyásolja egy ember (állat) életét.

Egyáltalán nem véletlen, hogy az óceániai bennszülöttek gyakorlatában korábban létezett köpénzt a „közösülésről” nevezték el: magyarázni is fölösleges, hogy milyen kapcsolat tételezhető fel a közösülés és a pénzgyarapodása között (Sting, 1979, 199.).

A tabu is univerzális jelenség, az archaikustól a mai társadalmakig mindenhol jellemző. A nyelvi tabu a nyelv mágikus funkciójából következik: a szónak, a kimondásnak hatást, erőt való tulajdonításból. Kapcsolatban van tehát a babonával és a mágiával. A mágia szó is egy természeti néptől származik, jelentése: szent, érinthetetlen. Leggyakrabban a következő témakörökhöz kapcsolódnak a tabuk: természetfölötti lények (istenek), szexualitás, kiválasztás, halál, család és társadalmi élet, állatnevek. A nyelvi tabu lényege, hogy kimondási tilalom (nyelvi pragmatikai szabály) vonatkozik bizonyos témákra és szavakra. A „mégis”, „csakazértis” kimondásra a nyelvi kultúrákban elkerülő szabályok jöttek létre: ezek az eufemizmusok, leginkább perifrázisok (körülrások). A tabuhoz kapcsolódó további társadalmi jelenségek az önkorlátozás (a tabu távolról való elkerülése), valamint a tabutörés (ellenszegülés a szabálynak). A tabutörés rendszerint szóbeli és fizikai következménnyel (agresszióval) jár: a tabutörőt megintik, megfenyítik. A modern világ „tabuinak” megsértését nyelvi bűnnek, szóbűnnek nevezik, és akár jogi úton (per) is szankcionálhatják.

A modern világ tabujelenségei közé tartoznak a politikai korrektség néven és mozgalomként indított nyelvalakító törekvések a szexuális, nemi, faji, vallási stb. megkülönböztetések kimondási tilalmára.

A tabu összefügg a normával. A norma egy közösség által elfogadott, betartandónak ítélt viselkedési szabály, a nyelvi norma ugyanennek a nyelvhasználatra vonatkozó része. A norma az ún. humán viselkedéskomplexum része, mely nélkül emberi közösség nem létezhet. A Csányi Vilmos által leírt humán viselkedéskomplexum főbb összetevői: csoport, akció, konstrukció. Csányi külön nem említi a norma fogalmát, de normatív agresszióról szól, ami azt jelenti, hogy az emberi viselkedéskomplexumban kezdetektől fogva ott van a norma: a normatív agresszió célja pedig a csoportkohézió erősítése (Csányi, 1999, 176.). S ha nyelvi normát nem is említ a szerző, a szabálykövetést alapvető emberi tulajdonságnak tekinti, és a nyelvhez kapcsolja: „Az emberi csoportok tevékenységét irányító szabályok nagyobb része kizárólag a nyelvi modellekben létezik, csak ezekben fogalmazható meg. A csoportszerkezet „humanizálása” és a nyelv fejlődése tehát elválaszthatatlanok egymástól” (Csányi, 1999, 224.).

A tudatos-tudományos „nyelvműveléstől” nem érintett magyar népi kultúrában számos bizonyíték fedezhető fel a nyelv mágikus erejének feltételezéséről.

- nyelvét élesíti/köszörüli; éles a nyelve; jól vág a nyelve (a nyelv gonosz fegyver): a nyelv mint eszköz, amellyel szúrni, bökni lehet

- csípős a nyelve; fullánkös nyelvű: a nyelvével kellemetlen hatást (csípést, csípő érzést, szúrást) tud okozni
- felvágta a nyelvét: a lefogott, lekötözött nyelvvel szemben van a felvágott, béklyó (szabályok) nélküli nyelv
- görcsöt köt a nyelvére; lakatot tesz a nyelvére: le van kötve a nyelve; nem beszél
- gyorsabban jár a nyelve, mint az esze (előbb járjon az eszed, azután a nyelved): meggondolatlanul beszél; nem fontolja meg a beszédjét, gondolkodás és nyelv szétválak
- megtalálja a közös nyelvet: képes a nyelvek, nyelvváltozatok között váltani (ma úgy mondanánk: retorikai, nyelvi illemtani ismerete van) (A szólások, közmondások forrása: Bárdosi, 2003, 841.)

A nyelvészek által „népi nyelvművelésnek” nevezett jelenséget két részre osztanám. Az egyikbe belesorolható ez a mélyről jövő, ősi, antropologikus törekvés a normára, sőt a szép beszédre. Andrásfalvy Bertalan megjegyzi egy helyen, hogy a sárköziek nagyra értékelték a szép, választékos, saját szavaikkal „mézös” beszédet. A „népi nyelvművelés” másik részét az ún. „alászállott kultúrjavak” kategóriába sorolnám. Az iskolázás során félig vagy egészen megtanult nyelvművelő elvek egyszerűsített változatai tartoznak ide. Idősebb nyelvészek emlékezéséből ismerem például az ún. „fali Pintért”, azaz Pintér Jenő irodalomtörténész egyszerűsített nyelvművelő tanácsait tartalmazó iskolai fali tábláit, amelynek intelmei mélyen belevésődtek az egykori kisdíákok fejébe. A „népi nyelvművelés” ilyen „alászállott”, s akár folklorisztikusnak is tekinthető jelenségeinek számítanak többnyire a nyelvművelő babonák (angol műszóval: mítoszok), amelyek ellen először éppen maguk a nyelvművelők vették fel a küzdelmet (Zolnai Béla: *A műkedvelő purista lelki alkata*; Szepes Gyula: *Nyelvi babonák*).

2. Nyelvhasználatra vonatkozó utasítások a vallásokban

A vallások alapvető kinyilatkoztatásai, tételei, iratai is bizonyítják, hogy a nyelvalakítás milyen mélyen van kódolva. Minden vallás alapműveiben (Buddha beszédei, *Talmud*, *Korán*, *Biblia*, de a kínai vallás-filozófia alapvetőjeként tartott Konfuciusznál is) található utalások (intelmek, parancsok) a nyelvhasználatban. Ezek egy része felfogható – mai terminológiával – nyelvi illemtannak, de a nyelv (beszéd) hatalmáról, erkölcsi, lélektani következményeiről szóló elmélkedések, tanítások akár egyfajta korai beszédaktus-elméletnek is. A *Bibliában* pedig egyenesen a nyelv keletkezésének és szétfejlődésének gondolata is megjelenik: Mózes I. könyvének

11. fejezete szerint Noé utódai, akik még mind egy nyelvet beszéltek, Sineár földjére mentek, és ott egy várost meg egy égig érő tornyot akartak építeni. Isten azonban megghiúsította a törekvésüket, és megbüntette őket: úgy összezavarta nyelvüket, hogy nem értették meg egymást, és elszéledtek a Földön. A keresztény egyház tízparancsolatában a második helyen van a káromkodás (istenkáromlás, blaszfémia) tilalma, amely antropológiailag a kimondási tabura megy vissza: „Isten nevét hiába ne vedd!” Magyarázata: „Minthogy az ember gondolkodása és kimondott szava között szoros kapcsolat van, e hódolathoz hozzá tartozik Isten nevének (és általában az isteni dolgoknak) tisztelete.”¹

Az emberiség ősi nyelvalakító törekvésének szép példája Konfucius (Kung Fu-ce) (Kr. e. 551–479) bölcsessége a szavak helyes használatáról. A 2500 éve élt gondolkodó szavai máig érvényesek, és pompás láncokoskodásban vannak formába öntve:

„Dsi Lu szól: – We hercege várja a Mestert, hogy a kormányzást átvegye. Mi lesz az első, amit tenni fog?

A Mester így szól: – A szavak helyes használata.

Dsi Lu szól: – Ez az egész? Most az egyszer a Mester hibázni fog. Miért kell a szavakat helyesen használni?

Mester: – Milyen együgyű vagy te, Yu. A bölcs mellőzi azt, amit nem ért. Ha a szavak használata nem helyes, a fogalmak értelme zavaros; ha a fogalmak értelme zavaros, nem lehet szabatosan cselekedni; ha nem lehet szabatosan cselekedni, az erkölcs és a művészet nem virágzik; ha az erkölcs és a művészet nem virágzik, a büntetés értelmetlen; ha a büntetésnek nincs értelme, a nép nem tudja, hová lépjen és mit tegyen. A bölcs első dolga, hogy fogalmait szavakká, s a szavakat tettekké tegye. Nem tűri, hogy szavaiban rendetlenség legyen. Minden ezen múlik.” (Hamvas Béla fordítása.)

A Buddha (Kr. e. 400 körül) tanításai, beszédei nyomán megfogalmazott ún. páli gyakorlási szabályok között szereplő öt (erkölcsi) fogadalom közül a negyedik: „Vállalom a hamis beszéd-től való tartózkodás szabályát” (páli változat: *Musāvāda veramaṇi sikkhāpadam samādiyāmi*).² Másként Buddha a Dhammika-szuttában a következőket tanácsolja: „... Belépve a királyi udvarba vagy emberek társaságába ne mondjon hazugságot. Kerülnie kell a hazug beszédet, és mást se biztasson erre. Teljesen tartózkodnia kell a csalárdságtól...” Egészen tömören: Ne ölj, ne vedd el, amit nem adnak, ne hazudj, ne fogyassz bódító szereket, tartózkodj a szexuális érintkezéstől.³ Létezik nyolc fogadalom is, ebben így szerepel a nyelvi tényező: „Fogadom, hogy tartózkodom a helytelen beszéd-től: valótlan állítása, mások átverése, manipu-

lálása, megsértése.” A tíz fogadalom között: „Tartózkodni a helytelen beszéd-től.”⁴

Az Allah kinyilatkoztatása nyomán született *Korán*-ban is van utalás a nyelvhasználatra: „Allah Küldötte (béke legyen vele) azt is mondta: »A förtelmes tett és a förtelmes beszéd nem tartozik az iszlámhoz, és bizony az iszlámot legjobban követők az emberek közül azok, akik a legszebb erkölcsűek.«”⁵ Az iszlám is elítéli a hazugságot: „Allah Küldötte (béke legyen vele) azt mondta: „Az igazmondás a jóságossághoz vezet, a jóságosság pedig a Paradicsomba vezet. Az ember addig mond igazat, míg végül Allahnál feljegyeztetik igazmondónak. A hazugság az erköcstelenséghez vezet, az erköcstelenség pedig a Tűzhöz vezet. És az ember addig hazudik, amíg végül Allahnál fel nem jegyeztetik hazugnak.”⁶ Mintegy összefoglalásként az iszlám tanítás (hadísz⁷) ezt tartja a szép beszéd-ről:

„A hadísz felhívja a figyelmet a hallgatás kötelességére abban az esetben, ha a mondanivaló önmagában rossz, vagy rosszak a következményei. A hadísz buzdít a jó beszélgetésre és a hasznos párbeszédre, illetve figyelmeztet a rossz beszélgetés és a káros párbeszéd elkerülésére. Allah Küldötte (béke legyen vele) mondta: »A[z Allah általi] megbocsátást eredményező dolgok közé tartozik az üdvözlés és a jó beszéd.« (asszilszilah asszahiha 1035) Az iszlám minden olyan dologgal foglalkozik, ami hasznos és fontos az ember evilági és túlvilági élete szempontjából [például a beszéd és a hallgatás kérdése]. A hadísz utasít a nyelv megfékezésére, mert a nyelv feladata az Isten szolgálata, imádása, a Róla való megemlékezés, a szép beszéd és az, hogy kerülje a förtelmes beszédet, ahogy Allah Küldötte (béke legyen vele) mondta: »Ha valaki uralja [féken tudja tartani] azt, ami az állkapcsai között van, és azt, ami a lábai között van, az bejut a Paradicsomba.« [al-Bukhári] Ha nem indokolt a beszéd, akkor inkább hallgasson el az ember annak érdekében, hogy épen maradjon a hite, hiszen az angyalok feljegyzik az ember minden szavát. Allah azt mondta: »nem ejt ki egyetlen szót anélkül, hogy ne lenne [feljegyezni] kész őrző.« [Korán, 50, 18.] »Ezért az ember arra törekedjen, hogy csak akkor beszéljen, ha jót akar mondani, mivel ez megerősíti a hitet és megőrzi a nyelvet.«”⁸

A kereszténység Bibliája ugyancsak foglalkozik a nyelvhasználattal, sőt Jakab levelében megjelenik a nyelvi bűn fogalma is. Két változatban is bemutatom:

A nyelv bűnei. 1 Testvéreim, ne legyetek sokan tanítók, hiszen tudjátok, hogy súlyosabb ítéletben lesz részünk. 2 Mert sokat vétkezünk mindnyájan: de ha valaki beszédében nem vétkezik, az tökéletes ember, meg tudja fékez-

ni az egész testét. 3 Ha a lovak szájába zablát vetünk, hogy engedelmeskedjenek nekünk, egész testüket irányíthatjuk. 4 Íme, a hajókat, bármilyen nagyok, és bármilyen erős szelek hajtják is őket, egy egész kis kormányrúddal oda lehet irányítani, ahová a kormányos akarja. 5 Ugyanígy a nyelv is milyen kicsi testrész, mégis nagy dolgokkal kérkedik. Íme, egy parányi tűz milyen nagy erdőt felgyújthat: 6 a nyelv is tűz, a gonoszság egész világa. Olyan a nyelv tagjaink között, hogy egész testünket beszennyezi, és lángba borítja egész életünket, miközben maga is lángba borul a gyehenna tüzétől. 7 Mindenfajta vadállat és madár, csúszómászó és tengeri állat megszelídíthető: meg is szelídíti az ember; 8 a nyelvet azonban az emberek közül senki sem tudja megszelídíteni, fékezhetetlenül gonosz az, telve halálos méreggel. (Zsolt 140, 4) 9 Ezzel áldjuk az Urat és Atyát, és ezzel átkozzuk az Isten hasonlatosságára teremtett embereket: (1Móz 1, 27) 10 ugyanabból a szájból jön ki az áldás és az átok. Testvéreim, nem kellene ennek így lennie. 11 Vajon a forrás ugyanabból a nyílásból árasztja-e az édes és a keserű vizet? 12 Avagy teremhet-e, testvéreim, a füge olajbogyót, és a szőlő fügét? Sós forrás sem adhat édes vizet. (Mt 7, 16).⁹

A nyelv megfékezése. 1 Testvéreim, ne akarjatok annyian tanítók lenni, hisz tudjátok, hogy ránk annál súlyosabb ítélet vár. 2 Mert sokban vétünk mindnyájan. Ha valaki nyelvvel nem vétkezik, az tökéletes férfi, az képes egész testét is megfékezni. 3 Ha ugyanis a lovak szájába zablát teszünk, hogy engedelmeskedjenek, akkor egész testüket irányíthatjuk. 4 Lám, a hajókat is, bármilyen nagyok, bármilyen erős szelek hajtják is őket, a kis kormány oda irányítja, ahova a kormányos akarja. 5 Ugyanígy parányi testrész a nyelv is, mégis nagy dolgokat vallhat magáénak. Nézd, milyen kicsi a tűz, és milyen nagy erdőt felgyújt! 6 A nyelv is tűz, a gonoszság világa. A nyelv az a tagunk, amely egész testünket beszennyezi, lángba borítja változékony életünket, maga meg a pokoltól fogott tüzet. 7 Mert az összes vadak, madarak, csúszómászók és tengeri állatok természetét meg lehet szelídíteni, s meg is szelídíti az emberi természet, 8 de a nyelvet senki emberfia nem képes megszelídíteni: az nyugtalan gonosz, tele van halálos méreggel. 9 Vele áldjuk az Urat és az Atyát, és vele átkozzuk az embereket, akik az Isten hasonlóságára vannak teremtve. 10 Ugyanabból a szájból áldás és átok jön. Testvéreim, ennek nem volna szabad így lennie! 11 Vajon a forrás esetében ugyanabból a nyílásból édes víz is fakad meg keserű is? 12 Testvéreim, teremhet fügefán olajbogyó vagy szőlőn füge? Nem törhet elő sós forrásból édes víz.¹⁰

A zsidó egyházi elmélkedésekben, a *Talmud* magyarázataiban számos helyen van szó a helyes beszédről. Egy

példát hozok csak: „A beszéd a teremtés eszköze. Ezzel felépíthetünk egy embert és a világot. Dicsérhetünk, ösztökélhetünk, önbizalmat adhatunk másoknak. Azáltal, hogy valakit hozzásegítünk ahhoz, hogy fontosnak érezze magát, felépítjük őt, mintha azt mondanánk: »Szükséges a létezésed«. Ez életet adó és megerősítő. Másrésről a beszéd rombolni is tud. Ilyen mondat, hogy »Te értéktelen vagy«, tönkreteszi az ember önbecsülését. Ahogy Salamon király mondta: »Élet és halál a nyelv kezében van« (Példabeszédek 18:21). A *Talmud* (Arachin 15b) úgy magyarázza, hogy a »negatív beszéd« rosszabb, mint egy kard, mert nagyobb távolságban sok embert képes megölni. Az egyén lerombolódása mellett láthattuk már, hogy a pletyka – egy rosszindulatú hír – kapcsolatok, családokat és közösségeket tehet tönkre. A *Tóra* nemcsak a »negatív beszédet« tiltja, hanem annak meghallgatását is. (Ha nem hallom, nem mondom tovább.) Már a rossz májű szóbeszéd meghallgatása is az emberi rosszindulatot táplálja, és érzéketlenné tesz annak másokra gyakorolt hatásaira, a következményekre.”¹¹

A nagy világvallások alapvető irataiból és az azokhoz kapcsolódó elmélkedésekből kiderül, hogy a vallási hagyományokban mélyen gyökerezik a nyelv (beszéd) hatalmába vetett hit, és ezért magatartási (illem-) szabályokat állapítanak meg a helyes beszéddel és viselkedéssel kapcsolatban.

3. Logikai-gondolkodási alpműveletek, filozófiai tanítások

Az emberi gondolkodásban alapvető szerepük van az ellentéteknek (oppozícióknak), valamint az ellentétek egységeként a szintézisre (harmóniára) törekvésnek. Az ember számára adva van mind a kétértékű, mind a háromértékű gondolkodásmód. Valószínűleg kulturális szétfejlődés az oka, hogy a kétértékű vagy duális (igen–nem) gondolkodás alapvetően meghatározza az európai embert, a háromértékű gondolkodás viszont az ázsiai ember jellemzője. Mindkét gondolkodásmód hatással van az ember személyiségére, személyközi kapcsolataira, és – meglátásom szerint – nyelvi viselkedésére, így nyelv-alakító cselekvésére is.

A kétértékű, másként kizárt harmadik szabálya szerinti gondolkodásról ezt írja Sári László: „A bizonyosságra vágás, és a haladás örökké sürgető kényszere tette egyszer csak uralkodóvá a nyugati világban a kétértékű logikai gondolkodást. Azt a szemléletet, amely szerint egy döntés csak helyes vagy helytelen lehet, csak igaz vagy nem igaz, csak jó vagy rossz. Uralkodóvá tette azt a szemléletet, amelyik kizárja minden harmadik állítást

érvényességét, tagadja minden más döntés lehetőségét. [...] Már Arisztotelész megfogalmazta a gúzsba kötött gondolkodásnak ezt a szabályát, ez volt nála a kizárt harmadik törvénye, mely törvény azóta is érvényben van gondolkodásunkban. Ennek értelmében, minden olyan esetben, amikor két út áll előttünk, csak az egyiket ítéltjük jónak, járhatónak, a másikat mint tévutat, vagy járhatatlant el kell vetnünk... [...] A kizárt harmadik szabályát alkalmazva, itt a nyugati féltéken, jó kétezer éve, minden döntésünkkel elvetünk egy (vagy több) másik esélyt – örökre. Soha nem tudjuk már meg, a szellem világának mely tájait tártuk volna még fel, ha nincs ez a nagy sietség, ha nem a célszerűség, hanem a megismerés szerényebb vágya vezet minket. Egészen bizonyos, hogy szellemi, érzelmi létezésünk határai szélesebbek lennének, s ez fizikai létünk minőségét is meghatározná. Magyarul: más lenne ma az egész emberi világ.” (Sári, 2007, 205.)

Mit veszít az európai ember a kizárt harmadik szabálya miatt? Egy lehetőséget: „Az egyirányúság és a sebesség okozta legsúlyosabb veszteség ezen az úton talán nem is a szélesebb körtekintés és az elmélyültebb látás képességének visszafejlődése, hanem az egyidejűség élményének hiánya. A gondolkodásnak és a cselekvésnek az a szabadsága, mely megengedi, hogy egyidejűleg tekintsünk érvényesnek – akár egymással ellenkező értelmű – állítást, vagyis feltételezi a legkülönbözőbb célok egyidejű és értelmes létezését, sőt megvalósíthatóságát.” (Sári, 2007, 206.)

Két egyszerű – antropológiai nyelvészeti – példával illusztrálhatjuk ezt (az első példa afrikai, kameruni, a második ázsiai, üzbég):

„Sokat írtak a primitív népek arra való képességéről vagy képtelenségéről, hogy hipotetikus kérdésekkel foglalkozzanak. Én soha nem voltam benne biztos, hogy a nehézségeim velük pusztán nyelvi jellegűek-e, vagy sokkal többről van szó.

– Ha lenne egy nővéred – kezdem –, és hozzámenne egy férfihoz, hogy szólítanád?

– Nincs nővérem.

– Nincs, de ha volna egy nővéred...

– De nincs nővérem. Négy fivérem van.”

(Barley, 2009, 104.)

Lurija példája a szillogizmusok kapcsán:

– Moszkvában minden férfi kopasz.

– Iván Moszkvában él.

Európai formális következtetés: – Tehát Iván kopasz.

Ázsiai (üzbég) paraszt következtetései, akit nem köt gúzsba a kizárt harmadik szabálya: a) – Ugyan már, nincs

olyan, hogy minden férfi kopasz lenne... b) – Nem voltam Moszkvában, honnan tudhatnám? (Pléh, 2013, 236.)

A keleti ember elkerüli a szillogizmus formális kényszerét, nem dől be automatikusan a premisszáknak. Többen is állítják, hogy ennek a másfajta gondolkodásnak hallatlan előnyei vannak:

– „A miénktől végtelenül különböző gondolkodásmód azért jutott... a legmesszebbre, mert ennyire gyengéje volt a konkrét megítélés és rendszerezés...” (Sári, 2007, 209.)

– „Arisztotelész az első filozófiáról való elmélkedésében világossá tette, hogy a három alapelv, az azonosság, az ellentmondás, a kizárt harmadik elvének evidenciája nélkül következetes, logikus, egyértelmű gondolkodásra képtelenek vagyunk” (Heller, 2011, 13.), pedig a nagy felfedezések (heuréka, biszociáció) az egymástól független gondolati elemek hirtelen összekapcsolódásából születnek (Heller, 2011, 15.).

A gondolkodási alaplételek európai és ázsiai különbsége befolyásoló hatással volt és van az emberek mentalitására, viselkedésére, és a tudományra is. Elképzelhető, hogy az európai, a kizárt harmadik szabályán alapuló duális gondolkodásmód tette az európai embert duális (igen–nem) alapon gondolkodóvá, kényszeressé döntéseiben, cselekedeteiben az örök választásra, egyúttal (az interkulturális kommunikáció kutatói által leírt) erős lineáris (szigorú időrendet tartó) viselkedésre. Ez lehet az alapja a nyelvi kérdésekben való kizárólagos igen–nem (helyes–helytelen) döntéseknek is. A kizárt harmadik szabálya uralkodik minden európai (magyar) emberben, aki megkérdezi, hogy melyik a helyes: moszkodik vagy mosakszik. Kényszeresen dönteni akar ebben a valószínűleg eldönthetetlen kérdésben – mert számos további, „harmadik” lehetőség is felvetődhetne: a) nem szükséges dönteni, mert ugyanazt jelenti, b) stilisztikai különbség van, ahogy szebbnek, jobbnak érzi, c) mikor és hol akarja használni stb.

Valószínűleg ezen a gondolkodási különbségen alapul a keleti és a nyugati társadalom különbsége. Az európai embernek a Keletre (Ázsiára, de részben Afrikára) való „rácsodálkozása” többnyire az ezzel a gondolkodásmóddal való találkozásból fakad, amely vagy értetlenné, vagy éppen ellenkezőleg nagyon is megértővé teszi, s talán éppen ennek az élménynek köszönhető korunk orientalizmusdivatja (a keleti filozófiák, a buddhizmus, a harcművészetek, irodalom stb. iránti fokozott érdeklődés).

4. A nyugati és a keleti retorika mint közvetítő

Eddigi gondolatmenetem szerint antropológiai, ősi emberi viselkedésformákban, alapvető vallási tanításokban

erősen rögzítve van a nyelv szerepe és az arra való ráhatás (alakítás, cselekvés) lehetősége, valamint emberi gondolkodásmódokból is következhet a nyelvalakítás ténye. Mindez azonban nagyon messzire nyúlik vissza. Vajon milyen kulturális közvetítés, tanítás révén hatnak ezek mindmáig? A válasz összetett, de az egyik kulturális közvetítő eszköz mindenképpen a retorika, az ékesszólás, a nyilvános, szervezett beszéd tudománya. Az ókori retorika foglalta össze először a nyilvános beszéd szabályait, meghatározva a beszédfajtákat, a felkészülés és előadás menetét, körülményeit, a gondolkodás-érvelés szabályait, a helyes meggyőzést, már konkrétan utalva a nyelvhelyességre, amelyet kétezer éve érvényesnek tekint a nyelvtudomány és a közélet. A reneszánsz föllevenítette ókori retorikának máig kimutatható hatása van tehát az európai embernek a nyelvről, a nyelvhelyességről való gondolkodásában és gyakorlatában.

De ne feledkezzünk meg arról, hogy az európai retorika Arisztotelész, Cicero, Quintilianus stb. munkáin nyugszik, de arab tudósok Keletre is közvetítették, valamint Keleten nyilvánvalóan a vallási irányzatok saját retorikai gyakorlatot hoztak létre. Csak feltételezem, hogy a keleti retorikák más nyelvi és vitakultúrát, más gondolkodási elveken alapuló meggyőzést tanítottak, mint a nyugatiak – akkor is, ha a kettő között lehetséges kapcsolat. Egy apró példával szeretném ezt bizonyítani. A retorikai hagyományokon alapuló nyugati vitaversenyeken mindig van győztes és van vesztes. A tibeti (buddhista) vitagyakorlatokban a vitát hallgató közönségnek nincs szerepe, és nincs döntőbíró sem. Ez az apró különbség két világot jellemez. Talán a retorikai különfejlődés, különbség is okozhatja a két világ közötti jelentős interkulturális különbséget, amelyet a mai, élenkülő kelet–nyugati kapcsolatokban minden bizonnyal érdemes feltárni, megismerni és tudomásul venni.

JEGYZETEK

- 1 <http://uj.katolikus.hu/lelukiseg.php?h=20>
- 2 *Öt fogadalom*. https://hu.wikipedia.org/wiki/%C3%96t_fogadalom
- 3 *Öt fogadalom*. https://hu.wikipedia.org/wiki/%C3%96t_fogadalom (Spt. 2.14 – *Dhammika-szutta*, Ford.: KOLOZSVÁRI Ágnes)
- 4 https://hu.wikipedia.org/wiki/%C3%96t_fogadalom
- 5 at-Tabaráni <http://iszlami.com/mohammed-profeta/hadisz-profetai-hagyomanyok/item/328-fortelmes-tett-es-beszed>
- 6 al-Bukhári és Muszlim. <http://iszlami.com/mohammed-profeta/hadisz-profetai-hagyomanyok/item/212-igazmondas-es-hazugsag>
- 7 hadisz: Mohamed próféta életéről, személyéről és tanításairól, illetve más korabeli muzulmánok tetteiről és szavairól összegyűjtött szájhagyomány útján terjesztett közlések gyűjteménye
- 8 <http://iszlami.com/irodalom/40-hadisz/item/2021-15-hadisz-a-hit-ismertetojeleiről>
- 9 Revideált *Károli Biblia*: Jakab levele <http://abibliamindenkie.hu/uj/JAS/3/>
- 10 Szent István Társulat: *Biblia*, Jakab levele 3. fejezet <http://szentiras.hu/SZIT/Jak3>
- 11 <http://lativ.hu/a-beszed-ereje/>. Itt köszönöm meg RISZOVANNIJ Mihály segítségét.

IRODALOM

- BARLEY, Nigel: *Egy zöldfülű antropológus kalandjai. Feljegyzések a sárkunyhóból*. Bp., Typotex, 2009
- CSÁNYI Vilmos: *Az emberi természet. Humánetológia*. Bp., Vince, 1999
- Európai nyelvművelés. Az európai nyelvi kultúra múltja, jelene és jövője*. Szerk. BALÁZS Géza, DEDE Éva, Bp., Inter Kht. – PRAE.HU, 2008
- HELLER Ágnes: *Az álom filozófiája*. Bp., Múlt és Jövő, 2011
- PLÉH Csaba: *A pszichológia örök témái*. Bp., Typotex, 2013
- SÁRI László: *A Himalája arca. Ázsiáról és a végtelenségről*. Bp., Kelet, 2007
- STING, Miloslav: *Keresztül-kasul Mikronézián*. Bp., Gondolat, 1979



Cseke Ákos

Síron túli iratok.

Barthes és Foucault a halálról

1.

■ A „szerző halálát” mint provokatív-felforgató tézist kidolgozó két legismertebb francia teoretikus, Roland Barthes és Michel Foucault halálukban és haláluk után is meglehetősen termékeny szerzők maradtak. Foucault-nak az 1970 és 1984 között a Collège de France-ban tartott előadásait tizenhárom kötetben kezdték el közölni a kétezres évektől;¹ ami Barthes-ot illeti, neki sajnálatos módon csak kevesebb előadását tudták kiadni (1977-ben lett a Collège de France tanára, és éppen e nagy presztízssű intézmény közelében ütötte el 1980 márciusában egy mosodai autó, amely a halálát okozta), 2009-ben azonban – hosszas viták után – napvilágot látott a *Gyásznapló*, az anya halálának szentelt fájdalmas naplófeljegyzések sora, amelyek bizonyos értelemben a Barthes halála évében megjelent nagy meditáció, a *Világoskamra* szubjektív előtörténetét mutatták be.² Különös egybeesés, hogy a *Gyásznapló* ugyanabban az évben, 2009-ben jelent meg, mint *Az igazság bátorsága*, Foucault utolsó Collège-előadásának szerkesztett változata, amelyben a betegségével küzdő Foucault, aki már tudta, hogy hamarosan meg fog halni, részletesen kitért – a halálra készülődő Szókratész alakja kapcsán – a saját halál-problémájára.³

2.

„A szerző halálát” hirdető elmélet kidolgozásával Barthes és Foucault, kissé leegyszerűsítve, az ellen a széles körben elterjedt gyakorlat ellen emelte fel a szavát, amely a művet mint jelet a szerzői intencióból mint jelentésadó forrásból vagy eredetből igyekezett értelmezni. A szerző „halála” a szerző eltűnését, vagy legalábbis elbizonytalanodását volt hivatott kifejezni, az elbizonytalanodásban, az eltűnésben rejlő – távolról sem felhőtlen – boldogságot és szabadságot,⁴ ahogy persze – mint Maurice Blanchot is utalt rá Foucault-könyvében – az eltűnésben rejlő megmaradást, az eltűnés eltűnését is: „A szubjektum nem

tűnik el: a szubjektum túlságosan egységes vagy egységessé gondolt elképzelése válik kérdésessé, mert ami kiváltja a szubjektumra vonatkozó érdeklődést és kutatást, az a szubjektum eltűnése (vagyis az eltűnésben rejlő új létmód), végső soron az eltűnés, amely nem semmisíti ugyan meg a szubjektumot, de új pozíciók sokaságával és feladatainak nem folytonos voltával ajándékozza meg.”⁵ Ez az, amit Popovics Zoltán úgy mondott, hogy az irodalmi tér tulajdonképpen „a szerző »haldoklásának«, nem pedig halálának a helye”.⁶ Ez a halál vagy haldoklás kétségkívül pozitív értelemben tűnik fel nemcsak Blanchot, de Barthes és Foucault a hatvanas-hetvenes években keletkezett, vonatkozó írásaiban is, és joggal, hiszen ki ne ismerné az eltűnésben, a látottság hatalma alól való kikerülésben rejlő felszabadító erőt és boldogságot?

Barthes „teológiaellenesnek” nevezte a felszabadításnak ezt a „forradalmi” tevékenységét, amely szerinte annyiban teológiaellenes, amennyiben tagadja, hogy egy szöveg és a világ, vagy az élet mint szöveg, mint „műalkotás” mélyén, kezdetén vagy végcéljaként létezne egy első és utolsó, mindent felülíró, megkérdőjelezhetetlen és biztos, egy adott „szerzőhöz” vagy „szerzői intencióhoz” köthető „transzcendens” jelentés vagy értelem, amelyet etikai értelemben valóra kell váltanunk, esztétikai értelemben pedig fel kell fedeznünk. Az irodalom teológiaellenessége, mondja Barthes, abban áll, hogy többé nem vagyunk hajlandóak arra, hogy egy szöveget „egy »titokkal«, azaz valamilyen végső értelemmel” ruházzunk fel, ha azonban „nem vagyunk hajlandóak megállítani a jelentést, azzal végső soron Istent és az ő hiposztázisait, az ész, a tudományt, a törvényt is elutasítjuk”.⁷ A szerző „halálát” hirdető tézist, általános értelemben, az elsősorban negatívan értelmezett szabadság mint felszabadulás „Isten halála” utáni eszméje vezette, az a félelem vagy meggyőződés, hogy a magasabb, láthatatlan értelem rögzítése nemcsak az alkotást, az értelmezést és az olvasást, hanem a művet, a jelet és talán még a szeretetet mint

egyetlen birtokunkat is maga alá temeti. „Az irodalom – mondja Barthes egy 1963-as interjúban – olyan, mint az alvilágból visszatérő Orpheusz. Ameddig előremegy, *de tudva, hogy vezet valakit*, addig a mögötte haladó valóságos, melyet apránként emel ki a megnevezhetetlenségből, lélegzik, jár, él, s halad egy értelem világossága felé; ám mielőtt visszafordul kedvese felé, keze között nem marad többé más, mint egy megnevezett, vagyis halott értelem.”⁸

Foucault Blanchot-esszéje azonban azt is világossá tette, hogy a teológiai érzék ez a kritikája nem annyira szembenáll a teológiai hagyománnyal, mint inkább magának a teológiának a feladatát veszi át és újítja meg. Foucault nem a nyugati teológia talán leggazdagabb és legfigyelemreméltóbb irányzata, a misztikus teológia – többek között „a lélek sötét éjszakája” (Keresztes Szent János) – ellen emeli fel a szavát, mint valaki, aki menthetetlenül kívül van ezen a hagyományon, hanem az a vágy vezeti, hogy gondolkodása, sőt, tapasztalata a misztikusoknál is misztikusabb legyen. Mintegy le akarja leplezni a nyugati misztika „gyávaságát”, amely Foucault szerint csak azért beszél az ember elveszéséről, a kiúttalanságba és a szenvedésbe való beleszedülésről, hogy ugyanazzal a gesztussal szinte azonnal a megtalálásról kezdjen el beszélni, amely csak azért bocsátkozik bele az éjszakába, mert tisztában van azzal, hogy nemsokára Isten fénye fogja beragyogni az éjszaka leple alatt zajló életét és törekvéseit.⁹ Az eltűnésben rejlő igazi felszabadító erő ezzel szemben, mondja Foucault, magáért az eltűnésért vállalja az eltűnést. Az éjszakába való valódi belebocsátkozás nem a fényesség eljövetele nének tudatában történik meg – ami tulajdonképpen a sötétséget éppúgy elcsalja, mint a fényességet, és mindkettőben leginkább önmagát szedi rá –, hanem hősies kiállást, kitartást jelent a fény nélküli éjszakában mint egyetlen igazságban, amely minden korábbi, igaznak hitt vagy beállított vélekedést annak mutat, ami: puszta vélekedésnek, rosszabb esetben dogmának, amely szenvtelenül felülírja az igazságra vágyó ember személyes tapasztalatát. Talán nem túlzás azt mondani, hogy *A kívánság gondolatában* ez a végső és kiiktathatatlan, egyúttal felszabadító értelmetlenség áll Isten helyére, ez az az igazság, amelyre az Istent kereső ember, ha a végsőig őszinte önmagához, rátalál.

Heidegger szemében a halál gondolata, a halálhoz való előrefutás az értelem és egyáltalán a lét eszméjével függött össze. Nem véletlen, hogy a jövő mint meghaladhatatlan lehetőség, mint a „még-nem”¹⁰ általi alapvető meghatározottság kapcsán a *Lét és idő* egyik lábjegye-

tében éppen az *Ivan Iljics halálát* idézi fel,¹¹ amelynek főhőse Tolsztoj szerint három napon keresztül ordított, amikor halálos ágyán kellett rádöbbennie nemcsak arra, hogy nincs tovább, hogy napokon belül meg fog halni, hanem arra is, hogy mivel úgy élt, hogy a halál gondolatát folyton-folyvást eltolta maga elől, végérvényesen elrontotta egyetlen életét. Ivan Iljics mindig is tisztában volt azzal, hogy az ember meghal; de mikor is lett volna ideje és ereje igazán belegondolni abba, hogy ez rá is vonatkozik? Attól fogva kezdhette volna el élni az életét, amikor egész lényével belegondolt a halál elkerülhetetlenségébe – ez azonban Ivan Iljics esetében gyakorlatilag egybeesett magának a meghalásnak és a halálnak a pillanatával. Barthes és Foucault szemében – mint azt a hatvanas-hetvenes években írt szövegeik mutatják – a halállal mint „még-nemmel” való szembesülés elsősorban az értelem, a titok megsemmisülésével, következtetésképp egy végső és felülírhatatlan értelmetlenséggel való szembesülést jelentett, ez azonban, következményeiben, kétségkívül mutat némi rokonságot Heidegger halálfelfogásával. A francia gondolkodók ebből a mindent felülíró, az életünk és a halálunk mélyéről ránk tekintő értelmetlenségből alkotják meg a maguk etikáját, teológiáját vagy esztétikáját, amennyiben az állítólagos, soha senki által nem igazolt, de a többség mint hivatalos közvélekedés által ettől függetlenül evidensnek tartott – vagy inkább hitt – értelmek és igazságok mint vélekedések ellen lépnek fel, egy végső és egyedüli, még a misztikus tapasztalaton is túlmutató, az ember számára szinte elviselhetetlen igazság nevében, amely persze éppen a különböző jelentések – végső soron az egyetlen és egyedüli értelem eszméjétől megszabadított „élet” – szüntelen áradása előtt nyit teret.

Ahogy Barthes írja *A szerző halálában*: az igazság az, hogy az élet szövegét, az irodalmi szöveghez hasonlóan, „senki (azaz egyetlen »személy«) sem mondja”.¹² Vagy ahogy Foucault állítja Blanchot kapcsán: „A senki által nem beszélt nyelvről van szó [...], amelyben semmiféle egzisztencia nem verhet gyökeret.”¹³ Etikaivá Barthes és Foucault szerint akkor válik ez az esztétikai belátás vagy inkább magatartás, amikor van bátorságunk szembenézni ezzel az igazsággal és a belőle fakadó következményekkel, és amikor életünket ennek nevében éljük óráról órára, napról napra. Ez, legalábbis Foucault szemében – Barthes aligha osztotta barátja és kollégája vélekedését – nemcsak boldogító, hanem egyúttal kétségbeejtő is, elsősorban Nietzsche „vidám tudománya” értelmében, aki a túlvilággal való leszámolásban és a szenvedés, a kiéltenség, az üresség feltáruló tapasztalatában az igazság-

nak elkötelezett ember erkölcsi kötelességét látta meg, amely „egyre nagyobb áldozatokat követel a megismerő alanytól”, és adott esetben oda vezethet, „hogy a végső határokon túllépő igazságvágyban a megismerő alany elpusztulhat”.¹⁴ A nyelv mint „mélység nélküli feledés és a várakozás áttetsző üressége” „eltöröl minden meghatározott jelentést, sőt annak a létezését is, aki beszél”.¹⁵ A szerző vagy – általános értelemben – a szubjektum „halála” egyfelől azt jelenti tehát, hogy senki nincs, aki jótállhatna a saját művéért, tettéért, hogy az identitás, az ok-okozati gondolkodásmód, a végső titok vagy értelem konstrukció csupán, álom, amelyből erkölcsi, esztétikai és teológiai kötelességünk felébredni, másfelől pedig azt, hogy az ember, aki hazugság nélkül beletekint a lét így feltáruuló ürességébe és semmiségébe, nem csak a felszabadulás eufóriáját ismeri meg: előbb-utóbb akár bele is pusztulhat abba az értelmetlenségbe mint végső és egyedüli igazságba, amelybe – kívül kerülve az emberi vélekedéseken és társadalmi „igazságokon” – képes és hajlandó volt bepillantani.

3.

Sajátos, hogy éppen *Gyásznapló*¹⁶ címmel adták ki Barthes-nak azokat a minden címet nélkülöző, nem publikálásra szánt, 330 lapból álló személyes feljegyzéseit, amelyeket édesanyja halála után kezdett írni, 1977 őszén, és amelyekben saját, „vigasztalhatatlan”, „leírhatatlan” tapasztalatától Barthes többször is határozottan megtagadta a „gyász” nevet – ha olykor-olykor, mintegy önkéntelenül, él is vele ezekben a feljegyzésekben, mindig szigorúan nem a pszichoanalízis értelmében használja ezt a szót: „Ne beszélj gyászáról. A gyász túlságosan a pszichoanalízis szava. Nem gyászolok. Fájdalmam van.” (1977. november 30.) „Proust fájdalomról beszél, nem gyászáról (ami egy olyan új, pszichoanalitikus szó, amely eltorzítja a valóságot).” (1978. július 5.) A másik halálából fakadó fájdalom, írja Barthes, először is „matt, jelző nélküli – szakadékszerű, mert *nincs jelentése* (nincs lehetséges értelmezése)”. (1977. december 7.) Szívtelen, okatlan, céltalan, értelmetlen, megmagyarázhatatlan, magunk mögött hagyhatatlan. Kétségbeesés, amelyből nincs kiút. Félelmetől megfosztott fájdalom: „A gyász: az az irtózatoss hely, ahol *többé nincs mitől félnem*.” (1977. november 17.) Másodszor, nem hiány, nem távollét, hanem jelenlét, amely megsebez: „Ami a legmeglepőbb, ami, hogy úgy mondjam, nyugtalanságom (rosszullétem) forrása, az az, hogy valójában nem hiányról van szó (nem tudom hiányként leírni, életem nem lett rendszertelenebb),

hanem sebről, valamiről, ami a szeretet szívében fájdalmat okoz.” (1977. november 24.) Harmadszor, nem múlik el: „nem használódik el, nincs alávetve az idő kopásának” (1977. december 8.); „AC-nek magyarázom, egy hosszú monológban, mennyire kaotikus, hullámozó a fájdalmam, mennyiben más, mint az időnek alávetett gyász szokásos – pszichoanalitikus – eszméje, amely átfordul önnön ellentétébe, elhasználódik, »megoldódik«.” (1977. november 29.)

„Nem tudom elviselni, hogy redukálják, általánosítsák – Kierkegaard – a fájdalmamat: olyan ez, mintha el akarnák lopni tőlem.” „Semmi mást nem akarok, mint megélni, belakni a fájdalmamat.” (1978. július 30.) A kérdés pontosan az, hogy miként lehetséges megélni „a megállapítást, hogy nincs többé sehol sem, hogy nincs többé soha már”, a szeretett másik, jelen esetben az anya teljes és maradéktalan nemlétének irtózatoss gondolatát, „amelyet csak akkor vagyunk képesek elgondolni, ha erőszakot követünk el magunkkal szemben, és amelyet egyáltalán nem tudunk hosszú ideig elgondolni”. (1978. május 1.) „Ha képes vagyok élni valaki nélkül, akit szerettem, az nem azt jelenti-e, hogy kevésbé szerettem őt, mint hittem?” És mégis „kinek tehetném fel ezt a kérdést (abban reménykedve, hogy választ kaphatok rá)?” (1977. november 28.) „Néha (mint tegnap a Nemzeti Könyvtár udvarán), hogyan találjak szavakat erre a villámként belém hasító gondolatra, hogy nincs többé a mama, és hogy ez most már mindig így lesz; valami sötét szárny (a megváltoztathatatlanság) csap le rám és elállítja a lélegzetemet; egy olyan éles fájdalom, hogy annak érdekében, hogy túléljem, azonnal valami másra kell teremnem a gondolataimat.” (1978. augusztus 3.)

Az anya halála és a szerző halála kapcsán Barthes által a hatvanas, majd a hetvenes évek végén kifejtett belátások bizonyos értelemben ugyanazt az igazságot tükrözik, a jelentés hiányát: nincs válasz, nincs jelentés, nincs vigasz, nincs csalás, nincs gyógyulás. A jelentés hiánya azonban a kései Barthes-nál részint nem örömteli és vágyott, akart és kivívott belátás és gyakorlat, hanem kényszerű, riasztó és elborzasztó tapasztalat, részint pedig voltaképpen már nem – vagy nem feltétlenül – a magasabb értelem teljes hiányát vagy szétszóródását jelenti, hanem egyfelől az értelemkeresés iszonyú vágyát, másfelől az értelem teljes hiányát hirdető elmék barbárságát teszi világossá. Az anya halála mint szubjektív tapasztalat betekintést enged abba a bizonyosságba, hogy a szokásos válaszok, nemcsak a pszichoanalízis, de egyáltalán a materializmus válaszai is, érvényüket veszítik: „Az jár a fejemben – miközben szívszakadva gondolok a mamára –: micsoda barbárság nem hinni a lelkekben – a lélek halhatatlanságában! Mi-

csoda ostoba igazság a materializmus!” (1978. július 13.) A pszichoanalízis arra bátorítja a gyászolót, hogy lépjen túl a halotton, az eltűnőn, hogy mielőbb „építse újra önmagát”, a materializmus pedig arra, hogy pusztá, de végérvényes megsemmisülést lásson a halálban: mindkettő valami olyasmire próbálja rábeszélni, ami ellentmond személyes hitének, reményének mint kétségtelen tapasztalatnak. Az anya halála – mint iszonyú és feldolgozhatatlan tapasztalat – nyomán Barthes arra mutat rá: nincs itt semmiféle győzelem, siker, önmegvalósítás, amint a pszichoanalízis sugallja, de semmiféle megsemmisülés sem; csak a másikkal való szüntelen gondolás, csak a másik folytonos, talán hiábavaló realizálása, felelevenítése, és a nem múltó tehetetlenség, egyúttal pedig a halál mélyén rejlő értelem felbukkanásának feneketlen vágya, és a szeretett ember múlhatatlan jelenlétének érthetetlen bizonyossága.

Innen válik érthetővé Proust ihlető jelenléte a *Gyásznapló*-ban, akitől többek között egy beszélgetést és egy levelet idéz fel, mindkettőt az anya halálával kapcsolatban. Az 1978. július 6-án feljegyzett, Barthes által idézett beszélgetés Proust és bejárónője, Céleste Albaret között: „1921 ősze. Proust kis híján meghal (túl sok veronált vesz be). Céleste: »Mindannyian újra egymásra lelünk majd Jozafát völgyében. [Proust:] Valóban azt hiszi, hogy újra egymásra fogunk lelteni? Ha biztos volnék benne, azonnal meghalnék.«” Két héttel később Barthes Proust egy 1907-es, Georges de Lauris-hoz intézett levelét idézi (akihez azért fordult levelével Proust, mert megtudta, hogy elvesztette édesanyját): „Egyetlen dolgot tudok mondani neked: innentől fogva most még alig hihető gyönyörűségeken lesz részed. Amikor még élt az édesanyád, sokat gondoltál azokra a napokra, amikor már nem lesz; most pedig sokat gondolsz azokra a napokra, amikor még élt. Ha majd hozzászoksz ahhoz az iszonyathoz, hogy mostantól fogva minden örökké a múltba lesz zárva, akkor majd érezni fogod, hogy édesanyád gyönyörűen visszatér, és elfoglalja a helyét melletted, közel hozzád. Ennek most még nincs itt az ideje. Engedd el magad, várd meg, hogy az a felfoghatatlan erő, amely összetört, egy kicsit felemeljen; azért írom azt, hogy »egy kicsit«, mert az összetörtség mindig megmarad. Meg kell értened: gyönyörűség tudni, hogy soha nem fogod kevésbé szeretni őt, hogy soha nem fogsz megvigasztalódni, hogy mindig erősebben fogsz emlékezni rá.” Amire Barthes – többek között Proust nyomán, de Proustnál túl is – rámutat, és ami persze a *Világoskamra* lapjain is jól látszik, az az, hogy a halál, a másik halála újra kiemeli és láthatóvá teszi az élet és a

halál minden jelentéstől megfosztott valóságát, ez azonban, sajátos módon, egy értelemtelítettséggel jár együtt – vagy annak legalább a reményével –, azzal az örült, szeretett és persze mindig újra kétségbevonat sejtelmével, hogy a szeretett, immár halott lény nem halt, nem halhatott meg, hogy él, hogy „találkozunk”.

A *Gyásznapló* 1978. március 23-i bejegyzése tanúskodik először arról, hogy Barthes elkezd foglalkozni azzal a szöveggel – azzal a bizonyos értelemben egyetlen hatalmas, a fotográfia elmélete mögé rejtett imával –, amely később majd *Világoskamra* címen lát napvilágot. 1978. június 9.: „Reggeli séta a Saint-Suplice templomban, lenyűgöz az épület egyszerű nagysága, mit jelent jelen lenni egy épületben; egy pillanatra leültem, egyfajta ösztönös »imádságba kezdtem«: szeretném, ha sikerülne megírni a Fotó-Mama könyvet.” Augusztus 1.: „Mindig (fájdalmasan) meglepett, hogy – végső soron – együtt tudok élni a fájdalommal, ami azt jelenti: *kibírható*. De ez – kétségtelenül – csak azért van így, mert jól vagy rosszul (amikor azt érzem: nem sikerül) képes vagyok kimondani, mondattá alakítani a fájdalommat. Fájdalmam *kifejezhetetlen*, de azért *elmondható*. Az a tény, hogy a nyelvem megajándékoz azzal a szóval, hogy »elviselhetetlen«, rögtön elviselhetőbbé teszi a fájdalmat.” A *Világoskamra* egy – látszólag – ártatlan könyv a fotográfiáról. Kiindulópontja egy – látszólag – ártatlan gesztus: a fiú kezébe veszi halott édesanyja fényképeit. „Egy novemberi estén, nem sokkal anyám halála után fényképeket rendezgettem. Nem reméltem, hogy »újra egymásra lelünk«, semmit nem vártam »ezektől a képektől, amelyeket nézve az ember sokkal kevésbé emlékezik arra, akit ábrázol, mintha csak rágondolna« (Proust). Tisztában voltam azzal, hogy a gyász egyik legkegyetlenebb vonása, a végzetszerűség miatt hiába nézegetem ezeket a képeket, hiszen soha többé nem emlékezhetem vissza a vonásaira (nem idézhetem hiánytalanul magam elé őket). Nem, én valami mást akartam. Mint Valéry is megfogalmazta anyja halálakor: »egy kis kötetet kizárólag saját magamnak« (egyszer talán meg is írom, hogy ha majd kinyomtatják, akkor anyám emléke legalább addig éljen, amíg az én hírnevem.)”¹⁷

A hírnév bizonyos értelemben halhatatlanságot jelent: akinek olvassák a műveit, akiről beszélnek, vitatkoznak, nem tűnik el teljesen, fennmarad, ha más nem, az emberek emlékezetében. Barthes számára, a szeretett anya halála után, önnön hírneve nem cél, hanem pusztá eszköz, amellyel saját halála után is „biztosítani” szeretné anyja emlékét, életét, halhatatlanságát. Írni, műveket alkotni mindenekelőtt annyit tesz: legalább

írásban ott maradni nála, az írás révén beletemetkezni a halálába, megtartani, az írásban, az írás varázslata révén azt, akit szeretek, munkálkodni, vetni és aratni, betűkkel szántani fel a lapot nappal és éjszaka, nem engedni, hogy nyomtalanul eltűnjön a szemem elől, majd az én eltűnésem után az emberek szeme elől. Neki nincs „műve”; az én művemnek kell tehát életben tartania őt. Mintha azt mondanám: „Aki engem lát, látja az anyát is.” Megnyitni az alvilág kapuit, vagy csak dörmöbölteni, dobolni rajtuk, kopogtatni szépen, türelmesen az írás, az elmélkedés, az ének varázsa által. Mint, Ovidiusnál, az Eurüdikét kereső Orpheusz, aki megpróbál, hiába, utánamenni hitvesének (*Átváltozások* X, 58–64. Ford. Devecseri Gábor): „Nyújtja kezét: ölelést keresőn, megölelni akarja, / s, jaj, csak a szertefutó levegőbe ölelhet a karja! / Ő meg, az ismét haldokoló, nem sír az uráról / semmi panaszt (másról sírhatna-e, mint szeretetről?), / s »Légy boldog« szól még hozzá legutolszor: a hangja / már alig is hallik, s maga ismét visszairamlik.” Orpheusz pokoljárása korábban úgy tűnt fel Barthes előtt, mint annak a vágynak a tilalma, hogy a költő, a férfi rögzítse a keresett értelmet és jelentést; a szeretett anyát gyászoló férfi most már abban az értelemben szeretne hasonlónak válni Orpheuszhoz, hogy minden észerv ellenére minden erejével szerette után indul, odafordul hozzá, újra és újra visszahozná őt, nem hagyhatja, hogy elveszen; ezzel adva értelmet saját létének és írásának is.

A történelem számomra mindaz – írja Barthes –, ami a születésem előtt történt. Anyám régi fotóit nézegetve ezt a történelmet szemlélem, a régi ruháit, amelyek már sehol nincsenek, de amelyek így a fényképeken a szeretett személy „második sírjaként” tűnnek fel. Azok a hozzá tartozó tárgyak azonban, amelyeket már magam is ismerek a saját életemből, és amelyek ma is itt vannak velem, képesek elérni, hogy általuk „»újra egymásra leljünk« anyámmal, persze csak időlegesen, anélkül, hogy valaha is tartóssá tudnák tenni ezt a feltámadást [sans jamais pouvoir tenir longtemps cette résurrection]”.¹⁸ „A fotográfia mindig megdőbbsen, és ez egy tartós és szüntelenül megújuló döbbenet. Lehet, hogy ez a döbbenet, ez a megszállottság abban a vallásos lényegben gyökerezik, amelyből én is formálva vagyok [la substance religieuse dont je suis pétri]; nincs mit tenni: a fotográfának van némi köze a feltámadáshoz [a quelque chose à voir avec la résurrection].”¹⁹ „Abban az illúzióban élek, hogy elegendő megtisztítani a fotó felületét, hogy eljuthassak ahhoz, ami mögötte van: forgatom a kezemben, vizsgálom, belépnék a papír mélységébe, átjutnék a

másik oldalára (nekünk, nyugati embereknek, az, ami rejtett, »igazabb«, mint az, ami látható).”²⁰ Az elbíráhatatlan fájdalom, amelyet a helyettesíthetetlen lény elvesztése jelent, a tétlenség lehetetlensége, visszautasítása. Az „őrült remény”, hogy a fénykép nem pusztán egy papírlap, aminek látszik, hanem valójában egy kapu, amelyen át be lehet lépni a holtak birodalmába. A képen szereplő, halott alak „rám tekint, anélkül, hogy rám nézne [me regarde sans me voir]”. Valaki hív, valaki megsebez a tekintetével, a halálával, a jelenlétével. Cserébe én se csupán rápillantok a képre, hanem tekintetemmel mintegy átszúrom a képet, és az így megnyitott résen át elindulok felé, mintha ujjaimmal megérinteném annak az arcát, akit szeretek, hogy végre levehessem, félrethessem az álarcát (a halotti maszkját). Mintha a fotográfia arra bátorítana, hogy lépjek be végre azon a kapun, amely előtt addig, ki tudja miért, tétován álldogáltam. „A fotó az örülethez válik hasonlónak: érintkezésbe lép tet »a tébolyult igazsággal«.”²¹

Messze vagyunk már a titok, a törvény, a teológia, az értelem heroikus elutasításától; miközben persze attól is nagyon távol áll ez a gondolat kísérlet, hogy – a feltámadásra való hivatkozás által – valamiféle vallásos-teológiai diskurzussá, netán igehirdetéssé, igehirdetés-pótlékká vagy paródiává váljon. Nem vallásos és nem vallástalan, nem keresztény és nem modern; végső soron egyszerűen egy ősi, emberi, túlságosan emberi tapasztalat ez, gyázmunka, remegés, értelemkeresés, remény, és persze valami iszonyú tehetetlenség. Barthes, aki halott anyja képét látva és nézve nem teljesen biztos abban, hogy a fénykép nem lendíti-e őt túl ahhoz, akit lát; és, Orpheusz mellett, Odüsszeusz, aki – az *Odüsszeia* XI. énekében – a Hádészben láthatja halott édesanyját, beszélhet is vele, mégsem biztos abban, hogy nem csak egy fény- vagy árnyképet lát-e maga előtt, üres tüneményt, amelyet az alvilág ura vetít elé, hogy csalóka képével tovább fokozza fájdalmát: „Én a szivemben fontolgtatva akartam / elhúnyt édesanyám lelkét a ka-rommal ölelni. / Háromszor nekiindultam, vágyódva erősen, / háromszor surrant ki kezemből, mintha csak árnyék / s álom volna. Szivemben az éles fájdalom erre / méginkább megnőtt, s szóltam szárnyas szavaimmal: / »Édesanyám, mért nem vársz rám, ki ölelni akarlak, / hogy Hádész házában is egymás karja öleljen / s még örömeinkre betelhessünk a fagyos zokogással? / Vagy csak egy árnykép ez, mit a fennkölt Perszephoneia / küld hozzám, hogy még keserűbben nyögve zokogjak?»” (Ford. Devecseri Gábor)

4.

A *hazugság géniusza* című könyvében François Noudelmann joggal mutatott rá arra, hogy Foucault utolsó előadás-sorozata, *Az igazság bátorsága* tulajdonképpen a titok, az eltitkolás, bizonyos értelemben az elhallgatás gyümölcse. Miközben előadásában Foucault arról beszél, hogy a filozófusnak akár élete kockáztatása árán is ki kell mondania az igazságot, ő maga elhallgatja hallgatósága elől azt, hogy tudatában van: már csak kevés ideje van hátra, hogy ez lesz élete utolsó előadás-sorozata, hogy tehát maga is a halálra készül akkor, amikor a haláltól búcsúzó Szókratész alakjának és utolsó szavainak bemutatására vállalkozik. Noudelmann azt is hangsúlyozza, hogy megállapítása egyáltalán nem morális ítélet, hanem pusztán rámutatás arra, hogy az adja a szöveg egész erejét és szenvedélyét, amiről Foucault nyíltan egyetlen szóval sem beszél: a saját halállal való szembenézés etikai parancsa.²² Ahogy az anya halálának megélt tapasztalata Barthes-nál is átírta a korábbi, „teológiaellenes” teoretikus vizsgálódások irányát és következtetéseit, egészen a lélek halhatatlansága és a feltámadásba vetett esztelen, hitetlen remény felvetéséig, úgy Foucault-nál is kitapintható az az irányváltás, amelyet „a szerző halála” patetikus, hősies és tragikus téziséből való eltávolodásként írhatunk le. A szerző halála mint tézis, úgy látszik, reális válasznak tűnt az élet kérdésére, de a másik halála vagy a saját halál mint végső tapasztalat és kérdés elkerülhetetlenül új válaszokat implicált mind a kései Barthes, mind a kései Foucault számára. „Az ember úgy tűnik el, mint a tengerparti fövénybe rajzolt arc” – szölk a *Szavak és a dolgok* híres, profetikus, a halált igenlő befejező szavai;²³ de mit jelent az ember eltűnése és halála *Az igazság bátorságában*?

Szókratész eltűnése és halála mindenekelőtt úgy jelenik meg Foucault 1984-es előadásában, mint valami, amit el kell kerülni: erre ösztönzik – a *Kritón* tanúsága szerint – a barátok is Szókratészt, de Szókratész maga is abban reménykedik, hogy *Védőbeszéde* által sikerül rávennie a bírakat arra: ejtsék ellene az istentelenség vádját, vagy legalább ne ítéljék halálra. Mint a *Védőbeszéd*ben világossá teszi, Szókratész már a közvetlen politikai tevékenységet, a népgyűlésen való aktív szerepvállalást is azért nem vállalta, mert a benne élő *daimón* arra figyelmeztette: halál fia lesz, ha fellép a politika színpadára. Ez azonban nem a haláltól való félelmet bizonyítja, hanem egyfelől a mások iránti, másfelől pedig – ami persze ugyanaz – saját, isteni küldetésével való törődését, amely abban áll, hogy meg kell tanul-

nia törődni önmagával, és másokat is szüntelenül erre az öngondozásra kell felhívnia és megtanítania. Aktív és tudatos, isteni intésre történő nem-politizálásával – mondja Foucault – Szókratész értéket óv és értéket teremt: „meg kell védenie a politika haszontalan veszélyeitől a maga küldetését”.²⁴ Az igazságra megalkodottan igényt tartó Szókratész nem a halál, hanem az élet hőse: ha korábbi Nietzsche-tanulmányaiban Foucault azt a hőst ünnepelte a filozófusban, aki szinte szükségképpen belepusztul a szeme előtt feltárló igazságba, amely minden értelemben kiírja őt az életből és a közösségből, *Az igazság bátorságában* Szókratész annyiban lesz a mindenkori filozófus ősalakja és példaképe, amennyiben az igazságért él, amit Foucault ekkor már egyszerre mutat be etikai, esztétikai és – a legtágabb értelemben vett, a közösség érdekében történő – politikai kötelességként.

Ennek során Foucault mindenekelőtt újragondolja – Dumézil nyomán – Szókratész utolsó szavainak („Kritón, szól, egy kakassal tartozunk Aszklépiosznak, adjátok meg, el ne felejtsek”) hagyományos felfogását. Szókratész utolsó kívánságát általában úgy szokás értelmezni, hogy a filozófus betegséggként tekintett az életre, és a halálban látta az e betegségre adható igazi gyógyírt: ezért kéri meg tanítványát, hogy mintegy a gyógyulásért, vagyis a halálért cserébe áldozzon egy kakast a gyógyítás istenének, Aszklépiosznak. De összeegyeztethető-e ez az értelmezés Szókratész gondolkodásával, úgy, ahogyan azt Platón nyomán ismerjük? Elképzelhető-e, hogy Szókratész betegséggként fogta fel az életet, amelyből a lehető leghamarabb ki kell gyógyulnunk? Foucault válasza az, hogy ez elképzelhetetlen, és pusztán egy félreértés eredménye. Szókratész szemében a halál nem gyógyír arra az iszonyú értelmetlenségre, ami az élet maga, hanem az a fájdalmas végpont, amelyet az embernek távolról sem minden áron, de a lehetőségekhez képest, amíg módja van rá, el kell kerülnie. Az embernek az igazságba nem bele kell pusztulnia, hanem éppen az igazság nevében kell, egy magasabb, isteni parancsra, élnie és jelen lennie. A *Phaidón*ban olvasható fogalom, a *phrúra* („mi, emberek, mindannyian a *phrúr*ában vagyunk”, 62b) értelmezése kapcsán Foucault kifejti: a *phrúra* mint életünk tere nem börtönt vagy katonai tábort jelent, hanem azt a helyet, ahol a jóindulatú istenek gondot viselnek ránk, ez a belátás azonban „nem kompatibilis azzal a gondolattal, hogy az élet betegség, amelyből a halál által gyógyulhatunk meg”. „Az istenek törődnek a bölcs ember ügyeivel, amiből egyenesen következik az, hogy sem az e világi, sem a túlvilági élete nem lehet se rossz, se betegség.”²⁵

Mi tehát a betegség, amelyből ki kell gyógyulni, és amelyből a halállal kétségkívül kigyógyulunk? Nem a testi értelemben vett élet, mondja Foucault Szókratésze, hanem az a lelki-szellemi állapot, amelyben az ember a közvélekedés nyomására lemond az igazságról, amikor – mert nem törődik önmagával – a közvélekedés úgy eluralkodik egész életén, mint valami ragály, fertőzés, kórság, nyavalya. Szókratész utolsó szavai nem az életre utalnak tehát, amelyre a halál jelentheti az egyedüli gyógyírt, hanem a vélekedésekre mint betegségekre, és ennyiben az *epimeleia*, az önmagammal és a másokkal való törődés eszméjét fejezik ki. A *Phaidón* 115b-t idézi fel itt Foucault, azt a részt, ahol Kritón megkérdezi Szókratésztől, hogy mit kér tőlük, mi az, ami az örömeire szolgálna, amire Szókratész azt válaszolja: „Amit folyton-folyvást mondok, Kritón – szolt –, semmi újat.” „Mi az, amit Szókratész folyton-folyvást elmond, amiben semmi új nincsen, mi az, amit utolsó kívánságaként még át akar adni a gyerekeinek, a környezetének, a barátainak? »Törődjetek önmagatokkal (*hümón autón epimeloumenoi*).« Ez Szókratész igazi testamentuma – teszi hozzá Foucault –, ez az utolsó kívánsága.”²⁶

Ahogy Barthes *Gyásznaplójában* a halott anyához való végső, és semmilyen érv, elmélet, valóság által felül nem írható hűséggel találkozunk, úgy Az igazság bátorsága is egy végső hűség könyve, hitvallás és testamentum, amelyben Foucault az igazsághoz és az élethez mint gondozáshoz, az ember önmaga iránti és mások iránti törődéséhez mint egy másfajta, igaz élethez való hűségben látja és láttatja a filozofálás aktusának, a filozofikus életnek az értelmét és jelentőségét. Az 1984-es előadásban már nem a végső értelem eltűnése és tagadása szabadítja fel az embert, hanem az igazság felkutatása és kimondása; nem egy semleges tér és nyelv kiküzdéséről van szó, hanem isteni jóakaratról, amely jóakarattal tölti el az embert önmaga és mások iránt; az embert mint saját élete szerzőjét már nem a végső értelmetlenségbe való betekintés borzasztja el, hanem éppen a jelenlét lehetőségének elmúlása, és ezzel együtt az „igaz élet” mint etikai, esztétikai, politikai és teológiai kötelesség elmulasztása. Filozófusnak az nevezhető, aki hűségesen kitart az élet mint szakadatlan öngondozás és szüntelen másokkal való törődés eszméje és gyakorlása mellett, aki radikálisan felülemelkedik a tudásnak nevezett emberi vélekedéseken és „igazságokon”, és folyton-folyvást arra ösztönzi az embert, hogy az állítólagos tudásai álarca mögötti elbujás vagy eltűnés mint halál helyett az élet mint jelenlét, igazság, kérdés, vizsgálódás, törődés mellett tegye le a voksát. Ez az,

amit Foucault „az igazság bátorságának” nevez, és amit előbb Szókratészhez, majd – az 1984-es előadás későbbi fejezeteiben – a cinikus filozófusok radikális igazmondásához, sőt, az igazságról szüntelenül tanúságot tevő kora keresztény szerzetesi életformához köt.

A francia filozófus mindezt a „létezés esztétikájaként” definiálja, amelyben a szubjektum önnön élete szerzőjeként tűnik fel, aki művészete révén tudatosan megalkotja a maga életét, és egyben önmaga és mások előtt teljes felelősséget vállal annak szépségeért és igazságáért. Ennek alátámasztására Szókratész szavait idézi fel a *Védőbeszéd*-ből (29e): „Hát nem szégyelled magad, hogy csupán arra van gondod, miként növeld a lehető legnagyobbra vagytonod, hírneved, közmegebecsülésed, de a józan belátással, az igazsággal, s hogy lelked miként tedd a lehető legkiválóbbá, mit sem törödsz?” Konklúzióként hozzátesszi: „Szókratészszel azt a pillanatot próbáltam meg kitapintani, amikor az igazmondás igénye és a létezés szépségének alapelve az önmagunkkal való törődésben kapcsolódott össze [...] A létezés mint szép forma történeti kutatását nagymértékben hátráltatta, hogy az esztétikai formák története során elsősorban azt vizsgálták, miként kapnak formát a dolgok, a szubsztanciák, a színek, a tér, a fény, a hangok és a szavak. Végső soron azonban nem árt felhívni a figyelmet arra, hogy az ember számára saját létmódja és viselkedésmódja, az, ahogyan a saját létezése megjelenik a többiek szemében és a saját szemében, illetve az, hogy halála után milyen nyomot hagy hátra egy adott egzisztencia a többiek emlékezetében, ez a létmód, ez az aspektus és ez a nyom tehát mindig is az esztétikai törődés tárgyaként jelent meg. Ez az, ami az embert arra ösztönözte, hogy egy folyamatos és folyamatosan megújuló formateremtő munka során saját léte kapcsán éppúgy szép, ragyogó és tökéletes dolgokat akarjon létrehozni, mint akkor, amikor az isteneknek, a templomoknak vagy a szavak dallamának akart szép formát kölcsönözni. A létezésnek ez az esztétikája a történeti kutatás lényeges tárgya, amelyet nem szabad háttérbe szorítani a lélek metafizikája vagy akár a dolgok és a szavak esztétikája érdekében.”²⁷

Az egyszerre igaz és szép létezésnek ez az etikája, esztétikája és valóságos teológiája lesz tehát Foucault, a *Szavak és a dolgok*, *A kívánság gondolata*, a *Mi a szerző?*, a *Nietzsche, a genealógia és a történelem szerzőjének* a halála évében előadott, és a halála után tizenöt évvel megjelent, elsősorban a halálba induló Szókratész fejlethetetlen alakjára hivatkozó filozófiai testamentuma, ami, azt hiszem, legalább annyira váratlan és meglepő – tulajdonképpen a még Foucault életében megjelent

A *szexualitás története II–III* felől is –, mint Barthes-nak az anya halálára, a szeretett halott iránti feneketlen hűségre és a feltámadás eszeveszett reményére vonatkozó, síron túli iratai.

5.

Jacques Derrida kérdése a halott barátunk, Roland Barthes-nak szentelt *Roland Barthes halálaiban* (1981), – amivel nem vonja kétségbe, de legalábbis megkérdőjelezi a feltámadás mégoly óvatos és hitetlen barthes-i reményét vagy akaratát –: „Mindenáron életben tartani, megtartani magamban és magamnak azt, aki meghalt – biztos, hogy ez a hűség legmegfelelőbb formája?”²⁸ Mit is jelent a hűség – a halál tekintetében? Nem a hűtlenség-e az egyedüli kötelesség és lehetőség, nem a hűtlenség-e valahogy a szeretet jele is? Ahogy Jean-Luc Nancy írja a feltámadt Jézus Mária Magdolnához intézett szavainak („Ne érz hozzá!”) értelmezése során: „Nem tartasz a kezedben semmit, nem vagy képes arra, hogy bármit is megtarts, visszatarts: ez a szerelem, a szeretés igazi tudása. Szeresd azt, aki elfut mellőled, szeresd azt, aki távozik. Szeresd, hogy elmegy, szeresd úgy, hogy elmelessen.”²⁹ Maga Derrida azonban mint ha nem menne ilyen messzire; pontosabban mintha ennél a szerető hűtlenségnél mindig egy kicsit messzebbre merészkedne. „What end but love, that stares death in the eye?” – idézi William Carlos Williams sorait egy tizenöt évvel a Barthes-tanulmány után készült búcsúbeszédében, egy másik halál, egy másik barát, Joseph N. Riddel halála kapcsán: „Milyen más vég volna elképzelhető, ha nem a tekintetét a halál tekintetébe fúró szerelem?”³⁰ Williams *Paterson* című versének további sorait felidézve aztán – amelyeket Derrida is Riddel egy tanulmányából idéz fel – a halott barát nevét idézi meg játékosan, és ezzel is zárja búcsúbeszédét: „Sing me a song to make death tolerable, a song / of a man and a woman: the riddle of a man / and a woman.” A Riddel névre rájátszó angol „riddle” szó annyit tesz: „rejtvény”, „talány”, „találós kérdés”. A halálra, a szeretett barát, Riddel halálára talán csak a szeretet mint találós kérdés lehet képes megfelelni, a halál irtózatát alighanem csak a hűség, egy talán még a síron túl is érvényes egymáshoz tartozás tudja kiállhatóvá tenni: „Dalolj nekem egy éneket, amely elviselhetővé teszi a halált, egy éneket egy férfiről és egy nőről, arról a rejtvényről, titokról, talányról, amely egymáshoz fűzi őket.”

Ha nem is feneketlen hűség a szeretett halotthoz, de legalábbis a hűség és ez egység rejtélyes lehetőségének felvetése és a hűtlenség lehetetlenségének megtapaszt-

talása ha nem is feltámadás, találkozás, utánajárás, de legalábbis megtorpanás, újragondolás, megrázkódtatás, amibe egész világunk és gondolkodásunk belemegy. Mint a halott barátok emlékének szentelt, 2003-as könyv előszavában írja Derrida, már-már remegő hangon: „A másik halála – nem kizárólag, de főleg akkor, ha szeretjük azt, aki meghalt – nem hiányt, nem eltűnést jelent, ennek vagy annak az életnek a végét, hanem minden esetben a világ egészének a végét, minden lehetséges világ végét, és minden esetben az egyedülálló teljességű, tehát helyettesíthetetlen, tehát végtelen világot. Ezt jelenti tehát a »világ«. És ezt a jelentést csak az kölcsönzi neki, amit úgy nevezünk: »a halál«.” Vagy ahogy a Lyotard emlékének szentelt szövegében fejtegeti 2001-ben, nemcsak a világ elgondolását, de a világ *elgondolását* – a gondolkodás iránti hűséget és a hűség eszméjét és gondolatát – is egyértelműen az elfogadhatatlan, a valóságos és a lehetséges világ egészét megrendítő halálhoz, a másik halálához és persze a saját halálához mint másik halálhoz kötve:³¹ „Ki tudja remegés nélkül kimondani azt a szót: »mi«? Főleg akkor, ha egy túlélő beszél a barátjáról? Hacsak a »túlélés« egy bizonyos tapasztalata nem képes megadni »nekünk«, az életen és a halálon túl, azt, amit csak ez a tapasztalat adhat meg »nekünk«: elsődleges küldetését, értelmét, eredetét. Talán a tapasztalat mélyén rejlő gondolatot; a gondolkodást magát.”³²

JEGYZETEK

- Magyarul eddig egyetlen előadás jelent meg: *A rendellenesek. Előadások a Collège de France-ban (1974–1975)*. Ford. BERKOVITS Balázs, Bp., L'Harmattan, 2014
- Journal de deuil*. Seuil, Párizs, 2009, magyarul lásd: *Gyásznapló*. Bp., Kijarat, 2012; ill. *Világoskamra*. Ford. FERCH Magda, Bp., Európa, 1985 Lásd még pl. a két utolsó Collège-előadás átiratát: *La Préparation du roman I–II. Cours au Collège de France 1978–1980*, Seuil / Imec, Párizs, 2003
- Vö. *Le courage de la vérité. Cours au Collège de France*, 1984, Párizs, Seuil Gallimard, 2009
- Lásd pl. M. FOUCAULT: „Mi a szerző?”, *Nyelv a végtelenhez*. Ford. ERŐS Ferenc, KICSÁK Lóránt, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 122.
- Michel Foucault tel que je l'imagine*. Montpellier, Fata Morgana, 1986, 29.
- „Nyelv a végtelenhez (Foucault és Blanchot)”, *„Noli me legere” Tanulmányok Maurice Blanchot-ról*, Bp., Pongrácz, 2013, 203.

- 7 „A szerző halála”, *A szöveg öröme*. Ford. BABARCZY Eszter, Bp., Osiris, 1996, 64.
- 8 BARTHES, Roland: „Irodalom és jelentés”, *Válogatott írások*. Ford. SZÁNTÓ Judit, Bp., Európa, é. n., 198.
- 9 *Nyelv a végtelenhez*. Ford. ANGYALOSI Gergely, i. m., 116.
- 10 Vö. HEIDEGGER, Martin: *Lét és idő*. Ford. VAJDA Mihály et al, Bp., Osiris, 2007, 282.
- 11 Uo., 295.
- 12 „A szerző halála”, *A szöveg öröme*, 55.
- 13 „A kívülség gondolata”, *Nyelv a végtelenhez*, 116.
- 14 Vö. Nietzsche, *a genealógia és a történelem, A fantasztikus könyvtár*. Ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Pallas / Attraktor, 1998, 91. Máshol Foucault ezt kifejezetten Nietzsche életrajzi tapasztalatához és azon belül is torinói összeomlásához köti. Vö. Nietzsche, Marx, Freud. *Athenaeum*, 1992/3, 162.: „Amint a Túl jón és rosszonban megjegyzi, »lehet, hogy a létezés teljes megismerésébe belepusztulni a létezés alapsajátosságához tartozik.« S az *Ecce Homo*ban megmutatta, mennyire közel járt ehhez a teljes felismeréshez, amely a létezés alapjához tartozik. Ugyanígy 1888 őszén, Torinóban.” Ford. ANGYALOSI Gergely.
- 15 *A kívülség gondolata, Nyelv a végtelenhez*, 117.
- 16 *A Gyásznaplót a következőkben a saját fordításomban idézem; az oldalszámokat külön nem jelzem, mert a könyv jellegéből adódóan ezek – a bejegyzések után szereplő évszámoknak köszönhetően – könnyen megtalálhatók.*
- 17 *Világoskamra*, 67. (a magyar fordítást helyenként módosítottam, a módosításokat külön nem jelzem: Cs. Á.)
- 18 Uo., 68.
- 19 Uo., 86.
- 20 Uo., 104.
- 21 Uo., 117.
- 22 *Le génie du mensonge*. Párizs, Max Milo, 2015, 67. és folyt.
- 23 *A szavak és a dolgok*. Ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Osiris, 2000, 432.
- 24 *Le courage de la vérité*, 74.
- 25 Uo., 91–92 és 93.
- 26 Uo., 103. Vö. Phaidón, 115b.
- 27 Uo., 151.
- 28 *Chaque fois unique, la fin du monde*. Párizs, Galilée, 2003, 61.
- 29 *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*. Párizs, Bayard, 2003, 26.
- 30 *Chaque fois unique*, 167.
- 31 Uo., 9. és 260.
- 32 Jelen tanulmány az MTA Bolyai János kutató ösztöndíj támogatásával készült.



Kiss Zoltán Károly

Jog, tudomány és művészet a szerzői jogi szabályozás útvesztőjében

■ A középkori filozófiában jelent meg és terjedt el széles körben az a – talán Galileitól származó – gondolat, hogy a művészet és a tudomány egymásnak szöges ellentétjei, és céljaikban, módszereikben, eredményeikben kölcsönösen kizárják egymást. Ez a szemlélet vezetett később olyan értékítélet kialakulásához, amely a tudományt a művészet elé helyezi, miközben a nagy reneszánsz festők, szobrászok és építészek munkásságát éppúgy tekinthetjük a természeti világ szerkezetét vizsgáló rendszeres kutatómunkának, mint művészi alkotótevékenységnek.¹ A modern tudományokkal átítatott világunkban a művész és a tudós szinte sohasem azonos személy; ez a körülmény *inkább* távolítja, *nem pedig* erősíti a művészet és tudomány kapcsolatát.

A jelenkor embere számára azonban a művészet és a tudomány ilyen szembeállítása nem hasznos, és ha közelebbről vizsgáljuk a kérdést, ma már nem is indokolt. Ez az állítás akkor is fenntartható, ha a jog alapvetően másként rendezi és más védelmi eszközökkel szabályozza a művészet és a tudomány területét. A védelmi és támogató eszközrendszer különbözőségén nem változtat sokat az a tény sem, hogy az *Alaptörvény* 2013. április 1-jétől hatályos negyedik módosítása a Magyar Tudományos Akadémia és a tudományos szabadság védelmével azonos szintre emelte a Magyar Művészeti Akadémia és a művészeti szabadság védelmét.² Az azonos alkotmányos beágyazottság ugyanis nem írja felül a két terület eltérő jogelméleti alapjait és jogdogmatikai felépítését.

A tudomány szabadságának alapjogi lényege az oktatás és a kutatás szabadságában ragadható meg, míg tartalma nem más, mint a tudományos kutatás és a tudományos alkotás szabadsága. Ez utóbbi körébe tartozik mindaz, ami a kutatás szűk értelmezésébe nem illeszkedik (például ismeretek összefoglalása, rendszerezése, elméletek, modellek kidolgozása).³ A művészet szabadságánál is alapvetésként fogalmazható meg az alkotás, az alkotótevékenység szabadsága, amely elsősorban a

véleménynyilvánítás szabadságában, az egyik legrégebbi első generációs szabadságjogban gyökerezik.⁴ A művészet szabadságának tulajdonjogi felfogását követő megközelítés – a polgári jog „leágazásaként” kialakult szerzői jog – az alkotók és alkotásuk, valamint a felhasználók sajátos viszonyán keresztül értelmezi és vizsgálja ezt a szabadságjogot. A két megközelítés leginkább abban különbözik egymástól, hogy a szabad véleménynyilvánítás magára a véleményre fókuszál, ezzel szemben a szerzői jog elsősorban a művészeti formában megtestesülő alkotás alkotóját helyezi középpontba. Ebből fakad az alkotó (szerző) kizárólagos joga műve egészének vagy valamely azonosítható részének anyagi, illetve nem anyagi formában történő bármilyen felhasználására, valamint minden egyes felhasználás engedélyezésére.⁵

Tovább árnyalja a képet az is, hogy a jog külön területe a tudománynak, pontosabban a jogtudomány a társadalomtudományok egyik legjelentősebb ága. Egységes jogtudományról ugyanakkor nem beszélhetünk, mivel több jogtudományi terület létezik, amelyek tárgyuk vagy módszertanuk szerint csoportosíthatók. A jogtudományok tehát jogáganként tagozódhatnak, így beszélhetünk pl. a polgári jog tudományáról vagy a büntetőjog tudományáról mint szintén önálló tudományterületről. Ezeket nevezzük tételes jogtudományoknak, amelyeknek szükség szerinti tárgyuk a tételes jog. Ezzel szemben a művészetnek a jog értelemszerűen nem lehet sem tárgya, sem alanya, ellenben a jog érintheti, sőt szabályozhatja a művészeti élet egészét, a valóságban inkább egyes részterületeit. A jognak tehát nincs művészete, viszont a művészetnek (a művészet egyes területeinek) van joga, egészen pontosan jogi szabályrendszere. A szerzői jog sem a művészetet vagy egyes területeit szabályozza, hanem a szerzői művek és a kapcsolódó jogi teljesítmények védelmét.

A művészet, a tudomány és a jog pedig egy lényeges ponton keresztezi egymást: ez a tudományos művek

jogi védelme, valamint a védelem alatt álló műalkotásokat érintő tudományos kutatás szabadsága, lehetősége és korlátai. Ebben az írásban ezeket a kérdéseket járjuk körbe a – főszabályként az irodalmi, tudományos és művészeti alkotásokat védő, a szellemi tulajdonjogok közé tartozó – szerzői jogi szabályozás szemszögéből.

Szabadalom és tudományos alkotás elhatárolása

A szerzői jogról szóló 1999. évi LXXVI. törvény (Szt.) főszabályként mondja ki az irodalom, a tudomány és a művészet területén létrehozott alkotások védelmét, ugyanakkor sem maga az Szt., sem a kommentárjai nem határozzák meg a tudományos mű vagy alkotás fogalmát, de még csak kísérletet sem tesznek ennek körülírására.

Az első lépés annak tisztázása, hogy jogi értelemben mi a különbség a tudomány területén létrehozott műszaki megoldások, találmányok és szerzői műnek minősülő tudományos alkotások között. Az elhatárolás alapja: a világviszonylatban új és feltalálói tevékenységen alapuló műszaki találmányok jogi védelmét a szabadalmi oltalom biztosítja.⁶ A szabadalommal az állam meghatározott időre kizárólagos jogokat ad a szabadalom jogosultjának a találmány tárgyára. Találmánynak hívjuk magát a műszaki megoldást, szabadalomnak vagy szabadalmi oltalomnak a korlátozott ideig fennálló jogi oltalmat. Szabadalmazható minden új, feltalálói tevékenységen alapuló, iparilag alkalmazható (reprodukálható) találmány a technika bármely területén. Új a találmány, ha nem tartozik a technika állásához. A technika állásához tartozik mindaz, ami az elsőbbség időpontja előtt akárhol a világon, bármilyen módon, bárki számára hozzáférhetővé vált. Az újdonság megítélése az egyes szabadalmi hivatalok feladata (újdonságkutatás), amit leginkább a korábbi szabadalmi iratok és publikációk alapján végeznek.⁷ A szabadalmakat a szellemi tulajdonjogok külön ága, az iparjogvédelem körébe tartozó, a találmányok szabadalmi oltalmáról szóló 1995. évi XXXIII. törvény (Szt.) védi.

Más elvi alapokon nyugszik a szerzői jogi védelem, amely automatikusan, a mű létrejöttével keletkezik, és az Szt.-ben meghatározott ideig fennáll anélkül, hogy a művet (alkotást) bárhol bejelentենék, vagy nyilvántartásba vetetnék. Ez a megkülönböztetés világos és egyértelmű; a problémát sokkal inkább a szerzői jogi védelem alatt álló művek behatárolása, tisztázása jelenti. A szabadalmakkal szemben ugyanis a szerzői művek (köztük a tudományos művek) egyértelmű meghatározása nem lehetséges, és ezt maga a jogalkotó sem végezte el. Természetesen közismertek és mindenki számára be-

azonosíthatóak a hagyományos, „klasszikus” műfajtak, ugyanakkor eleve példálózó (és nem zárt) a műtípusok törvényi felsorolása, továbbá az Szt. is nyitva hagyja a kérdést, amikor a szerzői jogi védelem egyedüli lényeges feltételeként a mű egyéni, eredeti jellegét határozza meg. A törvényi felsorolásban szerepel a számítógépi programalkotás (szoftver) és a műszaki létesítmény terve, amelyek akár tudományos alkotásként is értelmezhetők. Az Szt. más támpontot nem ad a tudományos művek megközelítéséhez.

Pálos György már 2000-ben, az Szt. megjelenését követő évben megjelent tanulmányában kísérletet tett a szerzői jogi védelem és a szabadalom összehasonlítására és a párhuzamos védelem lehetőségének feltérképezésére. A kérdés leginkább a számítógépi programalkotások esetében merül fel, mivel a szoftverek hordozzák leginkább mindkét védelmi rezsim formajegyeit. A tisztázás azért sem könnyű, mert mind a szerzői jog, mind az iparjogvédelem a szellemi alkotások jogának egy-egy ágát alkotja, továbbá az Szt. nem ad pontos definíciót a szabadalmaztatható találmány fogalmára. Segítségünkre van, hogy az Szt. példálózóan meghatározza, mi nem minősül találmánynak. Bár a törvény kizárja a találmányok köréből az esztétikai alkotásokat és a számítógépi programokat, ez önmagában nem jelenti azt, hogy a találmányra vonatkozó jogi ismérvek (újdonság, feltalálói tevékenységhez kötöttség, ipari alkalmazhatóság) megléte esetén ne lehetne szó „párhuzamos védelemről”, vagyis szerzői jogi és szabadalmi oltalomról. Speciális helyzetekben tehát a szerző-feltaláló igényt tarthat mindkét védelemre, sőt, a védjegyoltalom is szóba jöhet a védjegyek és a földrajzi árujelzők oltalmáról szóló 1997. évi XI. törvényben (Vt.) foglalt feltételek megléte esetén.⁸ Fordított megközelítésben, egy szabadalmazott találmány feldolgozása tudományos műben vagy számítógépi programban önálló szerzői jogi oltalmat keletkeztet.

A valóságban azonban ritkán fordul elő, hogy egy szabadalmaztatható találmány egyúttal egyéni, eredeti jellegzetességgel bíró szerzői műnek is minősüljön. A szabadalmi oltalom tárgyai „aktív” műfajként irányítanak, mozgatnak, működnek, működtetnek. Ezzel szemben az irodalom, a zene, képzőművészet „passzív” műfaj. A regényt olvasom, a zenét hallgatom, a képzőművészeti alkotást nézem, gyönyörködöm benne. A szoftvert is csak akkor lehet használni, ha gépi úton olvasható, tehát kifejezési formájában teljesen kötött. Kötött formája van azonban a szerzői jogi védelemben részesülő építészeti vagy műszaki tervnek is, csak szakismerettel rendelkezők tudják olvasni. A kottát sem tudja mindenki olvasni.

A mű tartalmának kifejezési formája – amely pl. a szoftver forráskódjánál közvetlenül nem érzékelhető – egyáltalán nem zárja ki a mű azonosíthatóságát. A szoftver működtet, de ahogy az olvashatóság, úgy a mű rendeltetése, célja sem feltétele a szerzői jogi védelemnek.⁹

Tágabb értelemben tudományos műnek tekinthetők azok az újabb keletű tudományos vagy művészeti jelenségek is, amelyek nem vagy nehezen sorolhatók be az ismert műfajták felsorolásába. Ahogy arra a Szerzői Jogi Szakértő Testület (SZJSZT) iránymutató szakvéleményei is rámutattak, az elmúlt években ilyennek tekinthetők a weboldalak vagy a digitális betű- és karakterkészletek (az ún. fontok).¹⁰ Noha ez utóbbi esetben az egyes betűtípusok csak ritkán érik el azt a szintet, hogy – grafikai alkotásként – szerzői jogi oltalom alatt állhassanak, de az egyes betűtípusok digitalizálása során olyan eljárásokat alkalmaznak, amiknek eredménye, a fontfájl – tulajdonképpen szoftverműként – már szerzői jogi oltalom alatt állhat.¹¹

A szerzői jogi védelemnek vannak „negatív” feltételei is, ami azt jelenti, hogy bizonyos szellemi alkotásokat és tevékenységeket a jog kizár a védelemből. Ez a jogrendszerekben általánosan érvényesülő rendelkezés főként azzal indokolható, hogy nagyobb érdek fűződik ezek mind szélesebb körben és felhasználási módokon történő ismertetéséhez, mint az azokban megtestesülő kreativitás védelméhez.¹² Az elsődleges vizsgálódásunk tárgykörébe tartozó, a szerzői mű „pozitív” követelményét (az eredetiséget) kimerítő tudományos alkotások egy része tehát közérdekből vagy csak belső rendeltetésük miatt vannak kizárva a védelemből. A tudományos minősítés céljára készült értekezés, disszertáció a minősítési eljárásban egy ügyirat, a minősítés iránti kérelem melléklete, amelyet egy eljárási cselekményhez, a minősítéshez használnak. Ilyen értelemben az értekezés nem minősül szerzői műnek. Ez természetesen nem zárja ki a disszertáció minősítésének egyik feltételeként az eredetiség (sőt, a magasabb fokú eredetiség) megkövetelését. Ez az „ügyirati” funkció nem akadályozza, hogy a mű szerzője fellépjen szerzői jogai védelmében, ha más személy engedélye nélkül használja fel a disszertációját. Tehát csak a minősítési eljárás szempontjából, a minősítő szerv és a jelölt viszonyában nem minősül a disszertáció szerzői műnek. Az értekezés a jelölt (szerző) engedélye nélkül többszörözhető és „terjeszthető” az eljárás céljára, így továbbítható a bírálóbizottságnak, elhelyezhető az erre a célra szolgáló intézményi könyvtárban és internetes oldalon, hogy a nyilvános vitán részt vevők azt

megismerhessék.¹³ Összefoglalóan azt rögzíthetjük, hogy hiába magas színvonalú mű egy hatósági ügyben felhasználni kívánt tudományos igényű szakvélemény, funkciója kizárja a szerzői jogvédelmet a szakvélemény rendeltetésszerű felhasználása körében.¹⁴ Ha ugyanezt a szakvéleményt szerzője szakfolyóiratban közzéteszi (az abban esetlegesen szereplő személyi adatok szükségsszerű anonimizálása mellett), a szakvélemény már tudományos műnek minősül.

Tudományos kutatás és tudományos ismeretterjesztő előadás mint szabad felhasználás

A szerzői jog és a tudomány területének másik kulcsfontosságú találkozási pontja az egyes tudományos tevékenységeknek a szerző érdekei elé helyezése. Már az Szjt. preambuluma is kifejezésre juttatja ezt a dogmát, annak kimondásával, hogy a szerzői jogi szabályozás egyik alapvető célja a szerzők és más jogosultak, valamint a felhasználók és a széles közönség érdekei közötti érzékeny egyensúly megteremtése, illetve fenntartása, biztosítva az oktatás, a művelődés, a tudományos kutatás és a szabad információhoz jutás jogos igényeit is. A szerzői jog által biztosított kényes egyensúly harmadik pillére tehát (a szerzők és a felhasználók mellett) a közérdekhez és kiemelt közcélokhoz kapcsolódó szabad felhasználások – mint a szerzői jogok tekintetében megengedhető kivételek és korlátozások – kedvezményezettjei.

Meghatározott tudományos tevékenységeknek a szabad felhasználás körébe sorolása nem hazai „találmány”; ennek gyökereit megtalálhatjuk a Magyarország számára is kötelező nemzetközi alapegyezményekben és uniós irányelvekben.¹⁵ Ez utóbbiak közül kiemelendő az INFOSOC irányelv, amelynek a megengedhető kivételek és korlátozások viszonylag bő felsorolásával számottevő harmonizációs hatása van, hiszen a tagállamok a számukra nyitva hagyott szabályozási opciókkal csak az irányelvben részletesen megszabott feltételek teljesítése esetén élhetnek.¹⁶ Az INFOSOC irányelv a többszörözés és a nyilvánosságához közvetítés joga alóli alternatív – tehát a tagállamok jogalkotói szándékától függő – kivételként az alábbi engedélymentes és díjfizetési kötelezettséggel sem járó eseteket sorolja fel a tudományos tevékenységgel összefüggésben:

- a) idézés,
- b) oktatási, tudományos, illusztrációs célú felhasználás, a forrás és a szerző megjelölésével (átvétel),
- c) intézményi célú másolatkészítés,
- d) művek megjelenítése oktatási intézményekben, archívumokban, múzeumokban, nyilvános közkönyv-

tárakban az intézmények területén elhelyezett számítógépeknél történő egyedi műfelhasználás kutatási, oktatási célból.

Az idézésnek – jellegéből fakadóan – az irodalmi, ezen belül is a szakirodalmi műfajban, illetve a tudományos művek körében van a legnagyobb szerepe, de az utóbbi évtizedekben a filmalkotások és audiovizuális művek részleteinek minél szabadabb felhasználása került előtérbe és kapott egyre nagyobb figyelmet.¹⁷ Főszabály szerint idézni bármely műből lehet, kivéve a képző-, fotó- és iparművészeti alkotásokat, ugyanis ezeknél a műveknél nem értelmezhető a műrészlet fogalma, mivel bármely részlet kiemelése csontkítaná, torzítaná az eredeti művet. Bár az Sztj. nem mondja ki, de nem igazán kivitelezhető az idézés a számítógépi programalkotások (szoftverek) esetében sem. A jogirodalom szerint nem megengedett olyan elektronikus adatbázis összeállítása sem, amely csak idézett műrészletekből áll, mivel ebben az esetben hiányzik az egyéni, eredeti új (átvevő) mű. Jelen felfogás szerint az adatbázisba szerkesztés eredetisége sem pótolja az engedélykérést az idézetek szerzőitől. Lényeges kötelező feltétele továbbá a szabad idézésnek, hogy az a mű, amely felhasználja az eredeti műből idézett, átvett részletet, maga is – szerzői jog értelemben – védett műnek minősüljön.

Az idézés, tehát a mű kis részletének beemelése egy másik műbe akkor jogszerű, ha már nyilvánosságra hozott és önálló alkotásnak minősülő műből, a forrás és a szerző megjelölésével, változtatás nélkül és indokolt terjedelemben történik. Kényes kérdés – és a jogalkotótól nem is elvárható – az idézés terjedelmének meghatározása. A joggyakorlat ennek megítélésénél sosem a mű és az idézés terjedelmét, hanem a mű és az idézés „tartalmi arányát” értékeli. Bár nem lehet(ne) különbséget tenni a különböző műfajok és műfajták között, mégis kijelenthető, hogy tudományos műveknél nagyobb terjedelmű idézés is megengedett, mint az irodalmi alkotásoknál vagy a zeneműveknél. A tudományos elemző művekben szükséges jogos idézési célú esetleges teljes szövegátvételt az Sztj. átvételként engedi meg.¹⁸

Az idézés kizárólag „alárendelt” szerepet játszhat a teljes műben. Ebből következik, hogy az átvevő műnek – az idézett műhöz képest – egyfajta önállósággal kell rendelkeznie azáltal, hogy domináns módon járul hozzá a teljes mű egyéni, eredeti jellegéhez. Az idézés tehát kizárólag kiegészítő szerepet tölthet be, és nem szolgálhat a teljes mű egyéni, eredeti jellegének alapjául, csupán annak jellegét „erősítheti”. Ez a kiegészítő (alárendelt) szerep egy zeneműben vagy egy filmalkotásban fokozottabban érzékelhető, ezáltal mérhető is.

Az átvétel nyilvánosságra hozott irodalmi vagy zenei mű, film részlete, vagy kisebb terjedelmű ilyen önálló mű, továbbá képzőművészeti, építészeti, iparművészeti és ipari tervezőművészeti alkotás képe, valamint fotóművészeti alkotás szemléltetés érdekében iskolai oktatási célra, valamint tudományos kutatás céljára történő szabad felhasználása. Mivel az átvétel az idézés terjedelmét jelentősen meghaladja, e felhasználás további kötelező feltétele (korlátja) a cél által indokolt terjedelem és az üzletszerűség kizárása.¹⁹ Ebből a szabályból is következően a szabad felhasználás nem terjed ki az átvevő mű-

**Ismeretlen
italiai festő műve:
Galileo Galilei**
(1564–1642)



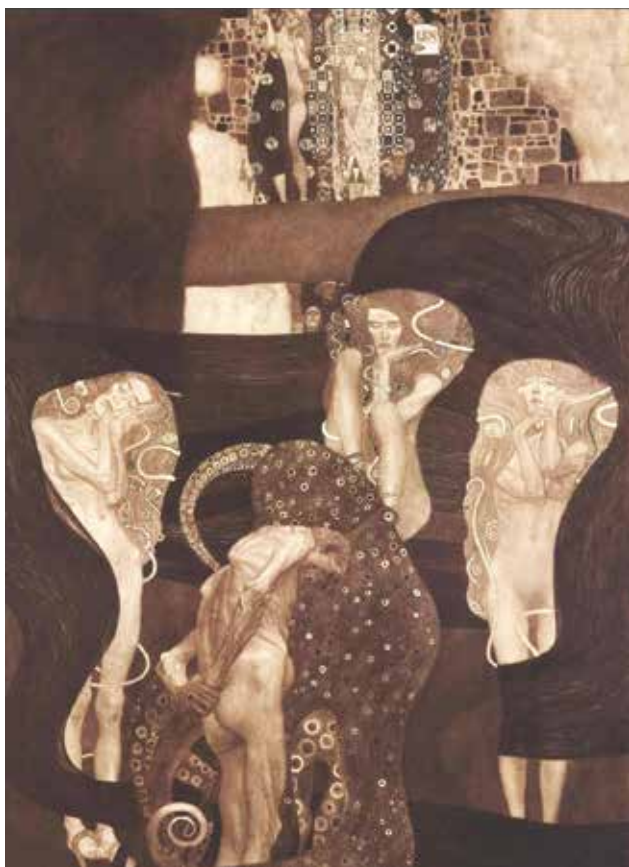
vek kereskedelmi forgalomban történő értékesítésére. Az Sztj. továbbá az átvevő művek felhasználási módjait is meghatározza: ez a többszörözés és a terjesztés.

A gyakorlatban mindig érzékeny kérdésként merül fel az idézés és az átvétel elhatárolása, mivel mindkét esetben az átemelés kötelezően az átvevő mű jellege és célja által indokolt terjedelemben történhet. Az „indokolt terjedelem” szerzői jogi megítélésénél viszont nem művészi vagy gazdasági, hanem éppenséggel jogi szempontokat kell figyelembe venni, amelyeket az Sztj. 33. § (2) és (3) bekezdésében megfogalmazott feltételek határoznak meg

(az ún. „háromlépcsős-teszt”).²⁰ Mindezek fényében kell megvizsgálni az idézetnek vagy az átvételnek az eredeti műhöz, illetve az átvevő műhöz viszonyított arányát.

Itt kell megemlíteni, hogy az Szjt. részletesen és tételesen meghatározza az iskolai oktatás fogalmát,²¹ miközben ezt nem teszi meg a tudományos kutatással. A fogalom tisztázásához a nemzetközi egyezmények, normák sem nyújtanak támpontot, amit azzal lehet magyarázni, hogy a tudományos kutatás kevésbé sérlemes a szerző vagyoni jogaira, mint az oktatási célú felhasználások. Ráadásul az oktatási célra való hivatkozással könnyen vissza lehet élni, amire vannak példák a korábbi, megengedőbb törvényi szabályozás

Gustav Klimt:
Jogtudomány
1903



időszakából.²² Külön kell választani ettől azt az esetet, ha valamely tudományos kutatás eredményét nem plágiumszinten, hanem magát a találmányt jogosulatlanul hasznosítják. A szabadalmi oltalom alatt álló találmány jogosulatlan hasznosítása már bűncselekmény lehet: szabadalombitorlás, illetve találmánybitorlás.²³

A tudományos kutatás tudományos műben történő megjelenítése, megjelentetése nem tartozik az Szt. hatálya alá, azt a szerzői jog védi keletkezésétől fogva, automatikusan. Az intézményes szabadalmi oltalom hiánya óhatatlanul védtelenné, kiszolgáltatottá teszi a tudományos mű

szerzőjét és publikációját a visszaélésekkel, eltulajdonítással szemben. Részben ennek kiküszöbölésére szolgál az önkéntes műnyilvántartás intézménye, amelynek célja és rendeltetése az, hogy teljes bizonyító erejű magánokirattal igazolja azt a tényt, hogy az adott mű a nyilvántartásba vétel időpontjában a műjegyzékbe vétel szerinti tartalommal létezett, és elősegíti a szerzőség, valamint a mű azonosíthatóságának bizonyítását. A műjegyzék és a műnyilvántartás adatairól kiállított igazolás szerzőségi védelmet az Szjt. alapján nem keletkeztet. Ez a legfontosabb különbség a szabadalmi oltalom és a szerzői műnyilvántartás között: a szabadalmat a lajstromba vétel hozza létre, míg a szerzői jogi védelem a mű megalkotásának pillanatától kezdve, tehát minden egyéb védelmi eszköz igénybevétele nélkül megilleti a szerzőt. Az önkéntes műnyilvántartás csupán egy nem kötelező „rásegítő” eszköz, amely egy későbbi jogvita esetén segít eldönteni az elsőbbség kérdését.²⁴ Léteznek, létezhetnek olyan tudományos módszerek, eljárások vagy üzleti modellek, amelyek semmiképpen nem érik el a szabadalom szintjét, viszont megfelelnek a szerzői mű összes kritériumának. Ezek számára a legjobb és gyakorlatilag egyetlen adminisztratív védelmi lehetőség az önkéntes műnyilvántartás.

Az *intézményi célú másolatkészítés* szabad felhasználási esetköre már létezett a régi Szjt.-ben is, de az INFOSOC irányelvnek való megfeleltetés részeként jelentős módosuláson esett át, amely egyfelől bővítette, másfelől szűkítette a lehetőséget. A bővítés a szabad felhasználási célokat érintette oly módon, hogy a tudományos kutatás mellé további felhasználási formákat, lehetőségeket emelt be a normaszövegbe. Ezek: a nyilvános könyvtári ellátás számára készített másolat, megjelent mű kisebb részéről, illetve újság- vagy folyóiratcikkről belső intézményi célra készített másolat, végül, ha azt külön törvény által kivételes esetben meghatározott feltételekkel megengedi. A korlátozást a kedvezményezett intézményi kör tételes felsorolása jelentette: nyilvános szolgáltatásokat nyújtó könyvtár, iskolai oktatás célját szolgáló intézmény, muzeális intézmény, levéltár, valamint a közgyűjteménynek minősülő kép-, illetve hangarchívum. A korábbi szabályozás nem szűkítette le ezt a szabad felhasználási lehetőséget a nonprofit, közfeladatokat ellátó intézményekre. 2008-tól a jogalkotó tovább lazította – pontosabban a felhasználók számára könnyítette – a törvényi szabályt: kikerült a szabályozásból a vállalkozási tevékenységen kívüli cél mint feltétel, továbbá a belső intézményi célt csupán a megjelent mű kisebb részéről, illetve újság- vagy folyóiratcikkről készült másolatok esetében tartotta fenn.²⁵

A külön törvény által kivételes esetben megengedett intézményi célú másolás lehetősége döntően a Nemzeti Audiovizuális Archívum (NAVA) sajátos igényeit, egyedinek ígérkező rögzítési, másolatkészítési és archiválási módszereit hivatott tükrözni és kiszolgálni. Külön jogszabályként a NAVA törvény²⁶ teremtette meg a *művek meghatározott intézményekben történő megjelenítésének* – az Sztj. EU-csatlakozástól hatályos módosításával bevezetett – szabad felhasználási esetének szakmai alapjait és műszaki feltételeit.²⁷ Az INFOSOC irányelv meglehetősen homályos megfogalmazású, értelmezési nehézségeket felvető szabálya miatt ez a szabad felhasználási esetkör sokáig a viták keresztútjában állt. Az Sztj.-be átültetett norma lényege: a felhasználásra vonatkozó eltérő megállapodás hiányában a meghatározott közgyűjtemények helyiségeiben e célra üzembe állított számítógépes monitorokon a gyűjteményeik részét képező műveket nem üzletszerűen, tudományos kutatás vagy egyéni tanulás céljára a nyilvánosság egyes tagjai számára szabadon megjeleníthetik és a nyilvánosság említett tagjaihoz szabadon közvetíthetik.²⁸

A törvényi szabály és a hozzá kapcsolódó kormányrendelet²⁹ a NAVA megszervezését és igénybevitelét volt hivatott megkönnyíteni azáltal, hogy elősegítse a gyűjtemények és archívumok megfelelő – a kutatást és a tanulást is szolgáló – működtetését, akár dedikált hálózatok útján is. Az irányelv átültetése során vetődött fel, hogy mit is kell pontosan érteni egyéni tanulás alatt, illetve ez a szófordulat hogyan viszonyul az iskolai oktatáshoz mint egyes szabad felhasználási esetkörök feltételéhez. Az uniós norma angol nyelvű szövege („*use by communication or making available, for the purpose of research or private study*”) nem vezet közelebb a megoldáshoz, mivel a jogalkotók nem adtak további fogódzót, magyarázatot ehhez a szerzői jogban korábban ismeretlen kategóriához. Az elfogadottnak tekinthető – de sehol le nem írt – jogértelmezés szerint az iskolarendszeren kívüli, a közművelődéssel rokonítható ténylegesen egyéni és nem csoportos önképzés tartozik ebbe a kategóriába. Természetesen itt is alapfeltétel az üzletszerűség, a jövedelemszerzés teljes hiánya, mint a tudományos kutatás esetében. A nonprofit tevékenység megkövetelése további – nehezen megválaszolható – kérdéseket vet fel, leginkább azt, hogy miképp detektálható és ellenőrizhető, ha valaki utóbb egy szabad felhasználás keretében átvett tudományos mű alapulvételével, vagy az abból nyert inspiráció alapján alkotott mű vagy akár találmány hasznosításával jut bevételhez.

Az igénybevevő a kedvezményezett intézmény nyilvánosság számára nyitva álló helyiségében felállított terminálon keresztül hozzáférhet a kedvezményezett intézmény hozzáférhetővé tett gyűjteményével összekapcsolt más kedvezményezett intézmény hozzáférhetővé tett gyűjteményéhez is. Ennek során az igénybevevő nem módosíthatja (írhatja felül) és nem többszörözheti engedély nélkül (rögzítheti hordozón, töltheti le, nyomtathatja ki vagy sokszorosíthatja egyéb módon) a számára hozzáférhetővé tett gyűjtemény elemeit. A dedikált hálózati hozzáférés biztosítása szempontjából fontos az a rendelkezés is, miszerint a kedvezményezett intézmény gyűjteménye e szabad felhasználás alapján történő hozzáférhetővé tétel céljából bármely más kedvezményezett intézmény gyűjteményével szabadon összekapcsolható. A kedvezményezett intézmény gyűjteménye más, vele összekapcsolt kedvezményezett intézményben felállított terminálon keresztül az igénybevevő számára a nyilvánossághoz közvetíthető. A kedvezményezett intézmények gyűjteményei összekapcsolásának ugyanakkor olyan biztonságos műszaki megoldáson kell alapulnia, amely kizárja, hogy az egyes intézmények gyűjteményeinek igénybevevőin kívül más is hozzáférjen a gyűjteményekhez.³⁰

A védelem „bére” – a tudományos és művészeti művek alkotóinak díjazása

A jogi kérdések mellett nem elhanyagolható tényező a szerzői jog, pontosabban a mű felhasználására adott engedély ellenében a szerzőt, illetve az egyéb jogosultakat megillető díjazás mértéke, annak megállapítása. Ennek kapcsán érdemes megjegyezni, hogy amíg a szerzői jogi védelem ingyenes, és csak akkor kell fizetni, ha a jogosult perben polgári jogi igényrel lép fel a jogait megsértő személlyel szemben (illeték), addig a szabadalmi oltalom engedélyezési eljárás eredménye, díjfizetési kötelezettséggel. Nemzetközi szerződések alapján a szerzői jogi védelem külföldön is fennáll, „védelmi” díjat tehát külföldön sem kell fizetni. Ezzel szemben a magyar szabadalom megléte nem keletkeztet más országban is oltalmat; azért külön díjat kell fizetni. A szabadalom engedélyezése után továbbá éves fenntartási díjat is kell fizetni.³¹

A feltaláló, illetve a szerző díjazására vonatkozóan viszont részben hasonló, alapelvi szintű tételszabályokat állapít meg a két jogterület (a szabadalmi törvény és a szerzői jogi törvény) anélkül, hogy a díj összegének pontosításához közelebbi támpontot adna. Az Szt. értelmében a feltalálót a hasznosítás, az egyes hasznosítási engedélyek és az átruházás esetén külön-külön, valamint a hasznosítás ellenérték nélküli engedélyezése és az ingye-

nes átruházás esetén is megilleti a találmányi díj. A hasznosítás engedélyezése, illetve a szabadalom átruházása esetén a találmányi díjnak a hasznosítási engedély, illetve az átruházás ellenértékével, vagy a hasznosítás ellenérték nélküli engedélyezéséből, illetve az ingyenes átruházásból származó gazdasági előnnyel kell arányban állnia.³² Az arányosság elve jelenik meg főszabályként az Sztj.-ben is: a díjazásnak – a felek eltérő megállapodása hiányában – a felhasználáshoz kapcsolódó bevétellel kell arányban állnia.³³ A felhasználási engedély fejében járó díjazásnak a felhasználáshoz kapcsolódó bevétellel kell arányban állnia. A felhasználáshoz kapcsolódó bevétel fogalma szélesebb, mint a felhasználásból származó bevételé, kiterjed pl. a felhasználáshoz kapott szponzori vagy egyéb támogatásra is. A díjazásnak a bevétellel való arányba állítása azt is kifejezi, hogy a felhasználás veszteségessége nem emészt el a szerző díjazás iránti igényét.

Más esetekben a szerzőt a mű felhasználásáért megfelelő díjazás illeti meg anélkül, hogy a felhasználás engedélyezésére kizárólagos joga volna (megfelelő díjazás elve). Ezek tipikusan olyan tömeges felhasználásokhoz kapcsolódnak, amelyek kizárólag közös jogkezelés keretében érvényesíthetők. E körben említendő leginkább a következő felhasználások: már nyilvánosságra hozott irodalmi és zeneművek nyilvános előadása, magáncélú másolás, egyidejű vezetékessé továbbközvetítés. Ha az Sztj. a felhasználási szerződés érvényességét megszabott alakhoz köti, a díjazásról való lemondás is csak a megszabott alakban érvényes. A közös jogkezelés keretében érvényesített díjigényről lemondani sem könnyű a többi jogosult érdekeinek védelme érdekében: a szerző ezt a lemondást csak a közös jogkezelő szervezet általi felosztás után, a reá jutó összeg erejéig gyakorolhatja.³⁴

Összegzésképpen rögzítendő, hogy a szerzői művek felhasználásának ellenértékét jelentő díjak ellentételezik és fedezik a szerzői, alkotói ráfordításokat. A díjat szokták szerzői jogdíjnak is nevezni, holott nem biztos, hogy a szerzőnek fizetett ellenérték teljes összege megegyezik jog átengedésének ellenértékével. A felhasználási szerződés alapján fizetett díj teljes összege akkor jogdíj, ha már korábban elkészült és változatlanul felhasznált mű felhasználási jogának ellenértékéként fizetik. Ha jövőben megalkotandó műre kötött felhasználási szerződés tartalmaz díjat, annak egy része a „megbízás” teljesítésének, egy másik része pedig az átengedett felhasználási jognak az ellenértéke. A felektől függ, hogy külön-külön meghatározzák-e az egyes díjrészek összegét, vagy pedig százalékos alapon bontják-e meg a fizetendő díjat.³⁵

A jogdíjak megállapítására a különböző szerzői jogi

rendszerek egymástól részben eltérő elveket, számítási módszereket alakítottak ki (pl. fix tarifák, bevételarányos díjak, eladási ár alapján számított díjak, jogdíjatalány). A legelterjedtebb megoldás az, amikor a mű felhasználásának engedélyezésekor arányos részesedést kötnek ki a szerzők és a szerzői jog egyéb jogosultjai javára. Ezt az elvet általában ott alkalmazzák, ahol közvetlen kapcsolat van a mű felhasználása és a felhasználásból befolyt bevétel között (pl. műpéldányok eladása, bérbe adása, művek sugárzása). Az egyes országok jogdíjtarifái jelentős eltéréseket mutatnak, aminek az oka az eltérő hagyományokban, a sajátos helyi árviszonyokban, fogyasztói szokásokban és más helyi körülményekben keresendő. Ennek ellenére a szerzői jogban a leggyakoribb az ún. tízszázalékos elv, vagyis az az íratlan szabály, hogy a felhasználók a mű hasznosítása révén szerzett összes bevétel kb. egytized részéről kötelesek lemondani a szerzők és egyéb jogosultak javára. Ezen belül az egyedi szerzőnkénti díjak, díjösszegek már az egyedi alkuk eredményeként alakulnak ki, az alkotók hírneve, elismertsége és – kimondva, kimondatlanul – üzleti „értéke” alapján.

JEGYZETEK

- 1 KEPES György: *A világ új képe a művészetben és a tudományban*. Bp., Corvina, 1979
- 2 Az Alaptörvény X. cikkének (3) bekezdése értelmében Magyarország védi a Magyar Tudományos Akadémia és a Magyar Művészeti Akadémia tudományos és művészeti szabadságát.
- 3 KOCSIS Miklós: *A felsőoktatási autonómia közjogi keretei Magyarországon*. Doktori értekezés. PTE, 2001, 78.
- 4 *A művészet szabadsága – alkotmányjogi megközelítésben*. Szerk. KOCSIS Miklós, TILK Péter, Pécs, Kodifikátor Alapítvány, 2013, 40.
- 5 Ld. a szerzői jogról szóló 1999. évi LXXVI. törvény (az Sztj.) 16. § (1) bekezdését.
- 6 Szabadalommal termék, berendezés, eljárás és alkalmazás is védhető, azaz a szabadalom a műszaki megoldások teljes skálájának a jogi védelmére alkalmas. Másfél évig a Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala titokban tartja a találmányt, utána azonban közrebo csátja, hogy mindenki tanuljon belőle, és majd (pl. 20 év után) mindenki szabadon hasznosíthassa. A szabadalomnak világszinten kell újnak lennie, de maga az oltalom mindig csak egy konkrét országra, hazai bejelentés esetén Magyarországra érvényes (világszabadalom nem létezik).

- 7 E tekintetben közömbös, hogy a szabadalmi irat érvényes-e vagy védve van-e az adott országban. A kutatásnál a szabadalmi leírások csak mint publikációk érdekesek, bárhol is jelentek meg a világon. Ez nem jelenti azt, hogy más szakkikkek ne kerülnének a kutatás előterébe, különösen a gyógyszeriparban, vegyiparban. A műszaki információk 80 százaléka eleve csak szabadalmi iratokból ismerhető meg, és a többi nyilvánosságra került megoldást is többnyire szabadalmaztatták, így a legalaposabb szakirodalmi kutatás a szabadalomkutatás. Forrás: <https://szabadalmi.hu/szabadalom-osszefoglalo/>
- 8 A szoftver – mint nem anyagi ipari teljesítmény – az iparjogvédelemhez állna közelebb, míg a programban testet öltő (egyéni és eredeti) szellemi teljesítmény inkább a szerzői joghoz köti.
- 9 PÁLOS György: *Lehet-e kettős védelem – szerzői jogi és szabadalmi – az új szerzői jogi törvény alapján?* = *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*, 2000, 2. sz., 27.
- 10 Lásd: SZJSZT-20/2004; SZJSZT-38/2004
- 11 *Nagykommentár a szerzői jogi törvényhez*. Szerk. GYERTYÁNFY Péter, Bp., Wolters Kluwer, 2014, 43.
- 12 A kivételek első csoportjába a kötelező erejű vagy ahhoz hasonló érvényű, rendszerint írásos formát öltő hatósági határozatok, közlemények, ügyiratok tartoznak. Ide sorolhatók a jogszabályok, azok tervezetei, a tervezeteket kísérő előterjesztések, az egyéb normatív aktusok, jogi iránymutatások, illetve azok előkészítő okiratai, az egyedi aktusok és az azokat előkészítő anyagok, függetlenül attól, hogy azok nyilvánosak-e vagy sem. Ide tartoznak továbbá a jogszabállyal kötelezővé tett szabványok és más hasonló rendelkezések.
- 13 GYERTYÁNFY: *i. m.* (2014), 45–46.
- 14 Lásd: SZJSZT-27/2001
- 15 Mindezek közül számunkra a legfontosabb az Európai Parlament és a Tanács 2001/29/EK irányelve (2001. május 22.) az információs társadalomban érvényesülő szerzői és kapcsolódó jogok egyes kérdésekben történő összehangolásáról (INFOSOC irányelv). Az INFOSOC irányelv az információs társadalom viszonyaira figyelemmel hangolja össze a tagállamok jogszabályait a szerzői joggal és egyes kapcsolódó jogokkal összefüggő alapvető kérdésekben. Az irányelvben meghatározott megengedhető kivételek és korlátozások viszonylag bő felsorolásának számottevő harmonizációs hatása volt, hiszen a tagállamok a számukra nyitva hagyott szabályozási opciókkal csak az irányelvben részletesen megszabott feltételek teljesítése esetén élhetnek.
- 16 KISS Zoltán: *A szerzői jogról szóló 1999. évi LXXVI. törvény módosításának főbb kérdései* = *Iparjogvédelmi és Szerzői Jogi Szemle*. 2004, 1. sz., 9.
- 17 KISS Zoltán: *Tisztán és szabadon – A szabad felhasználás az alkotómunka, a tudományos kutatás, az archiválás, valamint a magáncélú és az intézményi célú felhasználások forrásvidékein* = *Az alkotás szabadsága és a szerzői jog metszéspontjai*. Szerk. CSEPORÁN Zsolt, Bp., MMA MMKI, 2016, 112.
- 18 GYERTYÁNFY: *i. m.* (2014), 147.
- 19 Az üzletszerűség értelmezéséhez az INFOSOC irányelv (42) preambulumbekzdése ad némi támpontot, amely szerint oktatást vagy tudományos kutatást – beleértve a távoktatást is – szolgáló nem kereskedelmi célú felhasználásokra vonatkozó kivétel, illetve korlátozás alkalmazásakor nem az érintett intézmény szervezeti formája és finanszírozási rendje, hanem az általa végzett tevékenység alapján kell megítélni.
- 20 A szabad felhasználás minden esetben kötelező feltételei: (i) csak már nyilvánosságra hozott művek használhatók fel szabadon; (ii) a szabad felhasználás nem lehet sérelmes a mű rendes felhasználására és indokolatlanul nem károsíthatja a szerző jogos érdekeit; (iii) a szabad felhasználásnak meg kell felelnie a tisztesség követelményeinek és nem irányulhat a szabad felhasználás rendeltetésével össze nem férő célra.
- 21 Szjt. 33. § (4) bek. „E fejezet rendelkezéseinek alkalmazása szempontjából az iskolai oktatás célját szolgálja a felhasználás, ha az az óvodai nevelésben, az általános iskolai, középfokú iskolai oktatásban, az alapfokú művészeti iskolai oktatásban vagy a felsőoktatásról szóló törvény hatálya alá tartozó felsőfokú oktatásban a tantervnek, illetve a képzési követelményeknek megfelelően valósul meg.”
- 22 Tipikus visszaélés volt pl., hogy a kereskedelmi forgalomba hozott művet tankönyvvé vagy segédkönyvvé nyilvánították, így mentesülve a jogdíjfizetés alól. Ezt a kiskaput az üzletszerűség kizárása csukta be, mivel a nonprofit formában történő könyvkiadással már nem lehet(ett) nyereségre szert tenni. A tankönyvvé nyilvánítási eljárás szigorú és részletes szabályait a tankönyvvé nyilvánítás, a tankönyvtámogatás, valamint az iskolai tankönyvellátás rendjéről szóló 23/2004. (VIII. 27.) OM rendelet állapítja meg.
- 23 A Büntető törvénykönyvről szóló 2012. évi C. törvény 384. §-a (bitorlás).
- 24 A műtípusok eltérő sajátosságaira és sebezhetőségére tekintettel, az önkéntes műnyilvántartás is eltérő szerepet játszik az egyes műfajok, műtípusok körében. Különösen hasznos lehet az irodalmi művek egyes fajtáinál (szakirodalmi, tudományos művek) és a vizuális művek (leginkább az alkalmazott grafika) területén. A Szelle-

- mi Tulajdon Nemzeti Hivatala (SZTNH) az önkéntes műnyilvántartásba vételre irányuló eljárást az önkéntes műnyilvántartás részletes szabályairól szóló 26/2010. (XII. 28.) KIM rendelet alapján folytatja le
- 25 A legfontosabb lazító szabály mindazonáltal annak a korábbi előírásnak a törlése volt, amely szerint csak saját példányról történhetett az archiválási célú másolatkészítés. A módosítás eredményeként egy kép- és hangarchívumnak 2008-tól nem kell vizsgálnia a másolatkészítést megelőzően a forrás eredetiségét, vagyis bárhonnan beszerzett és birtokolt műpéldányról történhet a többszörözés.
- 26 A Nemzeti Audiovizuális Archívumról szóló 2004. évi CXXXVII. törvény.
- 27 Szt. 38. § (5) bek. „A felhasználásra vonatkozó eltérő megállapodás hiányában a nyilvános szolgáltatásokat nyújtó könyvtárak, iskolai oktatás célját szolgáló [33. § (4) bek.] intézmények, muzeális intézmények, levéltárak, valamint közgyűjteménynek minősülő kép-, illetve hangarchívumok gyűjteményeinek részét képező művek az ilyen intézmények helyiségeiben ezzel a céllal üzembe állított számítógépes terminálok képernyőjén tudományos kutatás vagy egyéni tanulás céljára a nyilvánosság egyes tagjai számára szabadon megjeleníthetők, és ennek érdekében – külön jogszabályban meghatározott módon és feltételekkel – a nyilvánosság említett tagjaihoz szabadon közvetíthetők, ideértve a nyilvánosság számára történő hozzáférhetővé tételt is, feltéve, hogy az ilyen felhasználás jövedelemszerzés vagy jövedelemfokozás célját közvetve sem szolgálja.”
- 28 A megjelenítés a nyilvános előadás (Szt. 24–25. §) egyik formájának, típusának tekinthető, míg a közvetítés a mű nyilvánossághoz való közvetítésével (26–28. §) rokonítható.
- 29 A szerzői jogról szóló 1999. évi LXXVI. törvény 38. §-ának (5) bekezdésében szabályozott szabad felhasználás esetében a nyilvánosság egyes tagjaihoz való közvetítés és a számukra történő hozzáférhetővé tétel módjának és feltételeinek meghatározásáról szóló 117/2004. (IV. 28.) Korm. rendelet.
- 30 A gyűjtemények összekapcsolása a járulékos vagy közbenső időleges többszörözésen kívül nem valósíthatja meg a hozzáférhetővé tett művek és más, szerzői jogi védelem alatt álló teljesítmények többszörözését. Ez a rendelkezés is a szerzők és más jogosultak érdekeit hivatott védelmezni.
- 31 Természetesen ez a kérdés nem vetődik fel, ha egy szoftver a találmány része, mert a találmány – mint a szabadalomengedélyezési eljárás tárgya – nem kerülheti el az engedélyezési eljárásra kiszabott díjakat, a szoftverért pedig külön fizetni nem kell. A szabadalmi jog által megszabott feltételek mellett a találmányhoz kapcsolódó szoftver az eljárási költségeket nem növeli.
- 32 Szt. 13. § (3) és (8) bekezdései.
- 33 Az arányos díjazás az egyes felhasználási módok bizonyos százalékaiban mérhető, de a felhasználási szerződés megkötésekor gyakran nem megbecsülhető, hogy mely hasznosítás milyen eredményre vezet a későbbiekben. Arról nem is szólva, hogy a felhasználót semmiféle szabály nem szankcionálja, amennyiben esetleg semmilyen bevételt nem ér el a mű hasznosításából. Az Szt. abból a feltételezésből indul ki, hogy a felhasználó bevételt realizál, és azt ki is mutatja mint a jogdíj alapját. Arányosnak tekinthető adott esetben az egyösszegű díjazás is, továbbá lehetőség van a jogdíj bevételhez való igazítására az Szt. 48. §-a alapján. A jogdíj százalékos formában történő megállapításánál – tekintettel a közös kockázatvállalás tényére – nehezen képzelhető el az arányosság utólagos korrigálása, hacsak már eleve nem feltűnően alacsony százaléokban állapodtak meg a felek.
- 34 A jogdíjról való lemondást tiltó szabályt indokolja az a veszély, hogy bizonyos esetekben (például filmalkotás bérbeadásánál) a felhasználó kihasználva domináns pozícióját esetleg lemondásra bírhatná a szerzőt.
- 35 GYERTYÁNFY: *i. m.* (2014), 164.



Máté Zsuzsanna

A művész és a tudós kreativitása Csíkszentmihályi Mihály és Arthur Koestler szerint

■ A kreativitásnak, az emberi alkotóképességnek, a valamely újat létrehozó, teremtő tevékenységnek az eredménye az, ami az emberiség történelmében a legkülönbözőbb kultúrák és civilizációk változása során létrejött, az ember által alkotottan. Csíkszentmihályi Mihály *A fejlődés útjai. A Flow folytatása* könyvéből idézve: „amivé mára lettünk, ami körülvesz bennünket, elődeink évezredek óta tartó erőfeszítéseinek, kreativitásának köszönhető”, hiszen a kreativitás nélkül semmit nem ismerhetnénk és tehetnénk.¹ Ha csupán magának a kreativitás szónak a megjelenésére, fogalomtörténetének egy-két vonzatára tekintünk az európai kultúra történetében,² és azt összehasonlítjuk napjainkban történő alkalmazásával, láthatjuk, hogy miképpen vált minden ember lehetőségévé az Istennek tulajdonított képesség, közel másfél ezer év alatt. A latin 'creativitas', mint teremtő erő és a 'creator', mint teremtő kifejezés a (kora) középkori Európában magát Istent jelentette, a 'creatio' kifejezés pedig isteni privilégiumnak számított, így minden, ami létezik – a szépség is, mint a művészet tárgya – Isten teremtménye. A művész feladata csupán annyi, hogy kiemelve a meglévő szépséget, mégpedig úgy, hogy az a vallási reprezentáció szolgálatába álljon. Megismerni kell a szépséget és nem megteremteni, vagy ahogy Szent Ágoston mondja a kora középkorban: a művészet dolga, hogy „összegyűjtse a szépség nyomait”.³ A latin nyelvben a 'creatio' az isteni teremtetést jelölte, míg a 'facere' kifejezést a VI. századtól valamely emberi alkotásra vonatkoztatták, miáltal az alkotott és a teremtetett dolgok különböztek, vagyis az emberek alkotni tudnak, teremteni viszont nem. A reneszánsz individualizációs folyamatában az öntudatos művész ugyan nem nevezi magát teremtőnek, kreátornak, mégis, a művészek megfigyelései saját alkotómunkájukról sejtetnek engedik napjaink kreativitásfelfogásainak néhány jellemzőjét. Így például Marsiglio Ficino alkotását „kigondolja”, Alberti „előre elrendezi”. Paolo Pinto szerint az alkotás „olyasmi kitalálása, ami

nincs”. Raffaello elképzeléseinek megfelelően formálja festményét, Leonardo azt mondja, hogy olyan alakot formál, ami a természetben nincs, Michelangelo pedig úgy vélekedik, hogy a saját látomását valósítja meg. Akik a költészetéről írnak, még hangsúlyosabban fogalmaznak, így például G. P. Capriano azt állította, hogy „a költő invenciója a semmiből fakad”.⁴

A „hosszú XIX. század” a kivételes embernek, a művész-zseninek tulajdonította a középkori teológiai kreativitásfelfogás – teremtésre vonatkozó – isteni privilégiumát. Már egy XVIII. századi művészetelméletben a művészi teremtés a képzelet fogalmával összekapcsolódott jelent meg: „a képzeletben van valami a teremtésből”,⁵ majd a XIX. század, felmagasztalva a képzelőerőt, nem csupán kreativitásnak tekinti a művészetet, hanem csak a művészetet tekinti kreativitásnak, egyben kialakítva és elterjesztve a művészet ma is használatos, több mint kétszáz éves gyűjtőfogalmát. A teremtő, a teremtetési szinonimája lett a képzőművésznek, a költőnek, az írónak és a zeneszerzőnek.⁶ Az énközpontú, önmegvalósításra törekvő, szenvedélyes kapcsolatokban élő, tényleges, illetve „belső” utazásokat tevő, élményközpontú, a határokat és a társadalmi konvenciókat könnyen átlépő, öntörvényű, az egyéni véleményalkotásra és a maximális szabadságra törekvő művészi személyiség, mely az 1970-es évek elejéig megfigyelhető „romantikus rend” művészének sztereotípiája is, Maarten Doorman szerint négy fejlődési tendencia összeérésének következménye a XIX. században: a képzelet és az eredetiség felértékelődése; a művészet mint expresszió, mint (ön)kifejezés elgondolása; a művész függetlenedése és a zsenikultusz.⁷ Az expresszió értékének felemelkedése – az arisztotelészi hagyományozottságú – mimézisz-elv háttérbe szorulását is jelentette, ugyanis mindennél fontosabbá vált, hogy a művész a benső világa és egyéni látásmódja kifejezését tegye lehetővé tudatalattija, eredetiségre törekvő képzelete segítségével. Mind a romantikus kor, mind a XX. század

utolsó harmadáig meglévő „romantikus rend” művésze, írója egyrészt hiteles, mivel saját belső világát fejezi ki ihletett módon. Másrészt látásmódja és kifejezésformája eredetiségre törekszik, átlépve a művészetek és a műfajok határait, ahogy átlépi énjének megszokott határait is, és teremtőerejének, kreativitásának forrásaként a képzelet, a fantázia, az álmok, a különböző utazások, a tudattalan birodalmát használja, sokszor a tudattágítás egyedi (meditációs vagy sajátosan kialakított) technikáinak, szituációinak (pl. különböző élet- és testhelyzetekhez való ragaszkodás) illetve mesterséges eszközeinek (pl. alkohol, kábítószer) használatával. Az ihletettség, az eredetiséget létrehozó teremtőerő forrása a művész belső világa, melynek kitágítása érdekében az alkotónak valamilyen módon ki kell lépnie a tudatos, a határolt énből ahhoz, hogy az egymástól távol lévő dimenziók mint különböző „mátrixok” találkozassanak a tudat és a tudattalan átjárhatóvá tett birodalmában, vagyis hogy lehetővé váljék a koestleri biszociáció⁸ működése, ahogy ezt írásom utolsó részében tárgyalom.

A XIX. század utolsó harmadától a teremtés „isteni képessége”, a kreativitás már nem kizárólagosan a teremtő művészé, hanem lassan áttevődik a tudomány világába, mint a feltaláló tevékenysége vagy a tudós felfedezése, vagy éppen egy másfajta világlátása, egy addig soha meg nem látott, vagy nem létező, nagymértékű újdonság felfedezése, illetve létrehozása. E kiterjedés és egyben kiterjesztés a XX. század első felében folyamatosan bővült – miszerint a művész, a tudós, a feltaláló zsenialitása kreativitásában rejlik; kreatív alkotásuk így egyaránt lehet művészeti, irodalmi, bölcséleti, társadalom- illetve természettudományi, valamint technikai jellegű –, mivel közös jegyük a hagyományos gondolkodás és a megformálásbéli minták túllépésével létrejött valamely újdonság létrehozásában van.⁹ E folyamat az 1950-es évektől tette szükségessé a kreativitás kutatását, az 1960-as évek elejétől pedig a gyarapodását eredményezte, elsősorban a pszichológia területén, majd az ezredforduló után már e kutatások szinte átláthatatlan sokaságát produkálta, a pszichológiával interdiszciplináris területeket is vizsgálóan (néhányat felsorolva és egyben utalva egy-egy magyar szerző jeles munkájára) a művészetelméletek,¹⁰ a szociológia,¹¹ a kultúrtörténet,¹² az agykutatás,¹³ a pedagógia¹⁴ és a nyelvészet¹⁵ felől. A kreativitásról szóló tudományos ismeretek gyarapodása – így a fogalomhasználat differenciálódása; a kreatív személyiségjegyek feltárása; az alkotóképességek fajtáinak a számbavétele; a kreatív gondolkodási minták elemzése; az alkotási folyamatok összehasonlító elemzése és az agyi működési

folyamatok megfigyelése; a kreativitás tartományainak, szintjeinek elkülönítése; a kreativitás és a (pszicho)biográfia összefüggéseinek vizsgálata, majd a kreativitáskutatások eredményeinek alkalmazhatósága például a pedagógia területén, így a kreatív készségek, képességek fejlesztése a különböző életkorokban – nemcsak a kreativitás demisztifikációját és egyben deheroizálását eredményezte, hanem ezzel párhuzamosan már az 1960-as évektől „demokratizálta” is azt, a kreativitás lehetőségét állítva minden emberben.

Arra a kérdésre, hogy mi változott „az 1960-as évekhez képest 2000-re a kreativitás pszichológiai kutatásában”, Pléh Csaba 2010-ben megjelent szintetizáló tanulmányában „a többszintű kreativitás világos előtérbe helyezését”-t hangsúlyozta, melynek során elkülönültté vált „az általános kreativitás, a kreativitás kis c-vel, mely megjelenik a lecsófőzésben, barkácsolásban s hasonlókban”, a világunkat megváltoztató „nagy C” kreativitásától, melynek mai jelentős kutatói között emelte ki többek között Csíkszentmihályi Mihályt. Míg korábban, az „1960-as években mindenki számára a kis »c« volt a fontos, az a hit, hogy a kreativitás antropológiai vonásunk, mindannyiunk sajátja. [...] Akkoriban csak néhány kivételes esettanulmány, például Bartlett (1958) és Koestler (1998) foglalkozott a nagy C-vel. Ma viszont sok kreativitáskutató számára a nagy C a fontos. Kiemelkedő személyeket vizsgálnak, és a társadalmi értelemben vett kreativitást, nem egyszerűen a pszichológiai értelemben vett kreativitást.”¹⁶

1991-ban jelent meg „a nagy C-vel” foglalkozó, a „társadalmi értelemben vett kreativitást” is vizsgáló, magyar származású pszichológus, Csíkszentmihályi Mihály *Kreativitás – A flow és a felfedezés, avagy a találékonyság pszichológiája* című műve (1997-es magyar fordítása után több kiadásban is megjelenően), melynek elkészítése során számos kreatív, alkotómunkát folytató emberrel készített mélyinterjút. A könyv az interjúk során elhangzottakból, az alanyok visszaemlékezéseiből, anekdotáiból és a mindebből levonható következtetésekből, megállapításokból áll, jelentős mennyiségű történeti példával kiegészítve, és egyben elemezve és összefoglalva a kreativitás természetét, a kreatív emberek személyiségjegyeinek komplexitását, a kreatív alkotófolyamat állomásait, valamint a kreativitás érvényesülésének társadalmi és kulturális közegeit. Csíkszentmihályi tézise, hogy a kreativitás nem pusztán az emberek fejében lejátszódó, tisztán pszichológiai folyamat, hanem számtalan más befolyásoló tényező hatásának együttesében, a szocio-kulturális környezet interakciójában jön létre. Rend-

szerszintű, s nem pusztán egyéni jelenség.¹⁷ Ily módon a kreativitást egy hármassal rendszeren keresztül fogja fel, melyek szoros interakcióban léteznek egymással: a szimbolikus szabályokat tartalmazó kultúra; egy ember, aki véghezviszi a kreativitást; és egy szakértői kör, amely az újítást elismeri. Véleménye szerint az egyén kvalitásával egyenrangúnak kell tekinteni ezeket a rendszereket és egymásra hatásukat, így például a környezet inspiráló erejét, az adott kultúra fejlettségi fokát és még sorolhatnánk. Ahhoz, hogy egy kreatív ötletnek bármilyen hatása legyen, mások számára érthetőnek kell lennie, át kell jutnia a szakértői kör értékelőrendszerén (az adott tartomány „kapuőrein”), végül be kell épülnie egy kulturális tartományba, abba a szimbolikus egységbe, amely ugyanakkor egy sajátos szabályrendszerekkel átszőtt részterülete a kultúrának (pl. a matematika, a zene, vagy a képzőművészet területe).

Arra a kérdésre, hogy ki a kreatív személy, Csíkszentmihályi három különböző kreatív embertípust különít el: azokat az embereket, akik szokatlan gondolatokat fejeznek ki, érdekesek és inspirálóak, de nem többek ennél, így inkább nevezhetnénk őket sziporkázó elméknek, akik nem járulnak hozzá történelmileg mérhető léptékben egy adott kultúra formálásához. A másik csoport az egyénileg kreatív személyeké, akik újszerű és eredeti módon fogják fel a világot, friss szemmel közelítik meg a jelenségeket, ítéleteik bölcssek, azonban következtetéseiket megtartják maguknak, szubjektíven élik meg kreativitásukat. A harmadik, a mindenféle tekintetben fenntartások nélkül kreatív egyének csoportja (a „nagy C”), ilyen például Picasso, Einstein, Edison vagy Leonardo da Vinci. Csíkszentmihályi a harmadik csoportra irányulva keresi a kreatív személyiségjegyeket és megállapítja, hogy nincsenek olyan általánosítható tulajdonságaik, amelyekkel egytől egyig valamennyi rendelkezne, amelyek alapján kategorizálni lehetne őket. Ahogy utal rá, már a reneszánsz nagy mesterei között is megtalálhatjuk a boldog és extrovertált Raffaellót, és a mogorva, introvertált Michelangelót, mégis, eltérő személyiségük ellenére mégsem mondhatjuk, hogy bármelyikük kreatívabb lenne a másiknál, vagy épp értékesebbet alkotott volna.¹⁸ Ugyanakkor mégis van néhány olyan tényező, amely ha nem is szükséges feltétele a kreatív személyiség kialakulásának, de nagyban hozzájárul tehetségük kibontakozásához. Ilyenek például a különböző genetikai adottságok, mint pl. az átlag feletti hallás, a szem érzékenysége a színek és fények iránt, hiszen ha az ember jó valamiben, az érdeklődése hamar az adott területre terelődik, és abban mélyül el igazán. Egy

másik nagyon fontos tulajdonságuk a kreatív embereknek, hogy mérhetetlen kíváncsisággal vannak megáldva, képesek újra és újra rácsodálkozni a világra, az érdeklődésük kitartó és erős. Ezenkívül nagy segítséget jelent az egyéni kreativitás kibontakozásában a rendelkezésre álló „kulturális tőke”,¹⁹ a jó anyagi háttér és/vagy a jó iskolák és/vagy a jó mentorok. Mindezek mellett fontosak azok a kapcsolatok, amik által az adott személy érvényesülni tud majd pályáján. „Vannak olyanok, akik iszonyatosan értelmesek, de annyira képtelenek kommunikálni a szakértői körben mérvadó társaikkal, hogy pályájuk kezdeti szakaszában észre sem veszik vagy elkerülik őket. Michelangelo zárkózott volt, de fiatalon képes volt elegendő ideig tartani a kapcsolatot a Medici-udvar vezető személyiségeivel ahhoz, hogy tehetségével és odaadásával lehangolja őket. Isaac Newton ugyanennyire magányos és nehéz természetű volt, valahogy azonban meggyőzte cambridge-i mesterét, hogy érdemes egy élethosszig tartó ösztöndíjjal járó egyetemi kinevezésre, és így hosszú évekig emberi kapcsolatuktól nem zavartatva tudta folytatni munkáját.”²⁰ A kreatív emberek konkrét személyiségjegyeinek vizsgálatát differenciálhatja az a tény, hogy a különböző kultúrákban, illetve az európai kultúra különböző korszakaiban más és más elvárások voltak személyiségüket és szerepüket illetően, ahogy azt írásom első részében jelzésszerűen vázoltam a művészi kreativitás változó felfogásában.

Csíkszentmihályi szerint általánosságban megállapítható, hogy a kreatív személyiségeket, a tudóst, a művészt egyaránt jellemzi egyfajta komplexitás, olyan tulajdonságok összessége, amelyek ugyan egymással ellentétben állnak, mégis a kreatív személyben egyfajta egységet képeznek.²¹ Tíz ellentétpárban összefoglalva ezt a komplexitást, először az energia mibenlétét tárgyalja.

A kreatív emberek sokszor úgy érzik, hogy átlag feletti fizikai adottságokkal rendelkeznek, azonban gyakran találunk betegeskedésre is példát, főleg gyermekkorban. Csíkszentmihályi szerint „úgy tűnik, energiájuk belülről fakad, és inkább rendezett elméjüknek köszönhető, mintsem jó génjeiknek”.²² Mindezt annak a képességnek köszönhetik, hogy saját maguk osztják be energiájukat és jól gazdálkodnak vele. Másrészt annak, hogy alkotómunkájuk során érzett áramlás, a flow újra és újra feltölti őket, hiszen alkotótevékenységük egyes szakaszaira jellemző a teljes bevonódás-érzés, az időérzet eltűnése, az önmagáért végzett alkotótevékenységben való teljes elmélyülés örömtelisége.²³

A második ellentétpár az okosság és a naivitás. A kreatív munkát végző emberek IQ-ja se nem túl magas, se nem

túl alacsony, optimális IQ-értéke 120 körül van, mivel az IQ-értéke csak egy bizonyos pontig növekszik arányosan a tényleges teljesítménnyel, azon túl már nem feltétlenül jár a magasabb IQ több sikerrel. Csíkszentmihályi szerint a túl magas intelligencia akár hátrányt is jelenthet a kreativitásra nézve: „A magas IQ-jú emberek némelyikét önelégültté, magabiztossá teszik magasabb rendű mentális képességei, és elveszíti azt a kíváncsiságát, ami bármi új elérését lehetővé tenné. Tényeket tanulni, a tartomány létező szabályai szerint játszani annyira könnyű egy magas IQ-jú ember számára, hogy sosem érez késztetést a már meglévő tudásanyag megkérdőjelezésére, kétségbe vonására vagy fejlesztésére. Goethe többek között ezért vélte úgy, hogy a naivitás a zseni legalapvetőbb tulajdonsága.”²⁴ Ami egy optimálisnak tekinthető IQ-mellett igen lényeges, hogy ezek a kreatív emberek egyaránt képesek a konvergens és a divergens gondolkodásra is. Divergens gondolkodásbeli tényezők: fluencia (könnyedség), flexibilitás (rugalmasság), a gyors perspektívaváltás képessége, a szokatlan asszociációk választásában megnyilvánuló originalitás (eredetiség). Ezekkel egyidejűleg fel kell lépnie a konvergens gondolkodásnak is, mégpedig az alkotó folyamat egyes szakaszaiban, így a kidolgozás és a szelekció folyamatában, mivel a divergens gondolkodás okozta ötletalmazokból nem minden bizonyul igazán kreatívnek.

A játékoság és a fegyelem, a felelősség és a felelőtlenység a harmadik ellentétpár. A kreatív személyiségekre általában jellemző a könnyed, játékos viselkedés, de sikerük eléréséhez szükségük van a nagyfokú kitartásra is.²⁵

A következő ellentétpár a képzelet, a fantázia és a földhözragadtság végleteinek együttlevősége, melynek köszönhető az, hogy a kreatív emberek olyan ötletekkel rendelkeznek, amelyek nem mindennapiak, tehát szükségük van hozzá a fejlett képzelőerőre, az „isteni szikrára”, mely ötlet megvalósítása ugyanakkor mégsem lehetetlen, van benne realitás. Csíkszentmihályi felhívja a figyelmet arra is, hogy általában a művészekről élénkebb képzelőerőt feltételezünk a tudósokénál, de ez nem minden esetben igaz, egy „fizikusnak lehet ugyanolyan képzelőereje, mint a művésznek.”²⁶

Az ötödik ellentétpár az extrovertált és introvertált pólusok együttlevősége. A pszichológia ezt a két személyiségvonást a legstabilabb személyiségvonásként tartja számon, mégis, a kreatív emberek ezt a kettőt egyszerre hordozzák. Például „újra meg újra hangsúlyozzák, hogy mennyire fontos meghallgatni másokat, gondolatokat cserélni és megismerni a többiek munkáját és gondolkodását”, míg kétségkívül ezzel szemben az alkotás általában

magányos tevékenység, így szükségszerű, hogy ezek az emberek tolerálják az egyedüllétet is és el tudjanak merülni saját gondolataik, tevékenységük mélységében is.²⁷

Egy újabb ellentétpár a szerénység és büszkeség, hiszen a kreatív emberek, Newton szavaival élve: „óriások vállán állnak”. A kreatívok a jövőbeli tervekre és nem a múltbeli sikerekre koncentrálnak.

Hetedik ellentétpárként jellemző rájuk egy pszichológiai androgínia, mely „a személynek arra a képességére utal, hogy a nemtől függetlenül egyszerre tud agresszív és gondoskodó, érzékeny és rideg, domináns és szubmisszív lenni”. Ily módon bizonyos mértékig a kreatív emberek kibújnak a nemi szerepek némiképp merev sztereotípiái alól, miáltal rendelkeznek a „saját nemük erősségei mellett a másik nem erősségeivel” is.²⁸

Nyolcadikként a hagyománytisztelő és a lázadó, tekintélyromboló kettősségét különíti el Csíkszentmihályi, ugyanis egy kreatív embernek mindkettővel rendelkeznie kell. Hiszen ahhoz, hogy valami újat hozzunk létre, valamilyen szinten ismernünk és tisztelnünk kell a régit is, ehhez viszont egy konzervatívabb látásmódra van szükség. Ezzel szemben azonban mindig szükség van az újdonságok iránti nagymértékű nyitottságra, a kockázattal való vállalásra, a változtatás merészségére is.²⁹

Kilencedikként a kreatív emberekre jellemző egyfajta szenvedélyes munkaszeretet, ugyanakkor egy objektív látás is. Általában az alkotómunkájuk iránt figyelhető meg a teljes odaadás, néha szinte rögeszmévé válva. Másrészt e mellett a szenvedély mellett képesek rendkívül objektívan szemlélni a dolgokat, a külvilágot, magukat és munkájukat egyaránt, és e kettősségben hoznak majd létre kiváló műveket.

A tizedik tulajdonság pedig egy olyan képesség, hogy a sokszor szenvedéssel teli, fáradságos munkában is képesek örömet lelteni, a fáradság mellett ugyanolyan nagy intenzitással élik meg az örömet is. Mindkettőt nagyobb érzékenységük és nyitottságuk okozza. A szenvedést általában megértjük, sőt szinte elvárjuk a művésztől már a romantika korszaka óta, hiszen ismert, hogy ezek az emberek igen gyakran hódoltak káros szenvedélyeknek, különböző pszichés zavarokban szenvedtek, jó néhányan meg is örültek, vagy öngyilkosságot követtek el, ahogy azt például a XIX. század utolsó harmadában Lombroso dokumentálta.³⁰ Csíkszentmihályi szerint azonban igen jelentős az alkotótevékenység során megélt áramlat, a flow élménye, mely egy végtelen boldogság- és örömezzéssel párosul az alkotómunka során. Másrészt nincs is nagyobb öröm annál, ha valaki azzal foglalkozhat, amivel igazán szeret, melyben céljai világosak, a köve-

telmények és felkészültsége egyensúlyban van, így teljesen átadhatja magát munkájának.³¹ Az interjúk során azt a tapasztalatot is leszűrte, hogy ezek az emberek nem csak alkotómunkájuk során élnek át ilyen flow-élményt, hanem egyéb hobbiikat és hétköznapi tevékenységeiket is sokkal jobban tudják élvezni az átlagembereknél. Csíkszentmihályi további fontos „felfedezése”, hogy a „nagy C”-be tartozó kreatív emberek alkotómunkája és mindennapjai mellett bármilyen típusú, hatókörű, így a „kis c” átlagembereinek mindennapi alkotótevékenysége is képes generálni ezt a flow-érzést. Ezt a felfogását és esettanulmányait már egy másik könyvében ismerteti, *Az öröm művészete. Flow a mindennapokban* címűben.³²

Arthur Koestlernek a „nagy C-vel” foglalkozó, a tudományos felfedezés, a művészi alkotás és a komikus ihlet újfajta megközelítését nyújtó kreativitáselmélete – Pléh Csaba összefoglalása alapján téve e következtetést – akár reneszánszát is élhetné napjainkban. Elsőbbsége tényező, mivel (magyar nyelvű fordításban az ezeregyszáz oldalas, nem esettanulmányként megjelölhető, 1998-ban megjelent *A teremtés* című) könyvét angol nyelven 1964-ben publikálta, *The Act of Creation* címmel, és a benne foglalt kreativitáskonceptiójának „előzetes vázlata 1949-ben, *Insight and Outlook* címmel megjelent”³³ munkájában már olvasható volt.

Meglátásom szerint Arthur Koestler kreativitásfelfogásának egyik lényeges vonása, hogy egyszerre volt (szép)író, (társadalom)tudós, valamint a kreativitást kutató és egyben annak működéséről, aktusáról elsőként a „biszociáció” felfogását megalkotó. Így (ön)reflexív módon azt (is) teoretizálta, amit pragmatikusan meg- és átélt. Valószínűsíthető, hogy e megéltségből (is) ered kreativitásfelfogása központi gondolkörének, a biszociációnak az eredetisége. A nagyobb halmazra, a koestleri életmű egészére, az író és a tudós munkáira is tekintve láthatjuk a következőkben, hogy mind (szép)írói, mind tudományos munkái megélt gondolatain alapulnak, az átélt eseményeken, az empirikus tapasztalatszerzésen. Az átélt életesemény, a gondolat és a szó nem hasadt szét, ugyanakkor az életesemények, a tapasztalatok hatására nézetei jelentősen változtak. Lényeges sajátosságnak vélhetjük továbbá – a magyar származású Arthur Koestler születésének 100. évfordulójára, 2005-ben rendezett konferencia néhány életmű-értékelését³⁴ elfogadva és többek között a biszociáció alkalmazhatóságát vizsgáló és bizonyító tanulmányomra is hivatkozva³⁵ –, hogy inkább volt a XX. század egyik meghatározó, véleményformáló polihisztor értelmiségi gondolkodója,³⁶

mint csupán (szép)író, akinek egyetlen regénye, a *Sötétség délben* című³⁷ negatív utópiája bizonyult mára világirodalmi rangúnak,³⁸ vagy mint csupán (társadalom)tudós, akinek társadalomfilozófiai megállapításait még ma is idézik a diktatúra természetéről,³⁹ vagy éppen mint csak kreativitáskutató, akinek a biszociáció-elmélete számon tartottnak bizonyul. Pléh Csaba 2010-ben írt összefoglalásában Koestler kreativitásfelfogását méltatva kiemeli a biszociáció aktusát, mely „az egyszerű szócicctól a könyvnyomtatás felfedezéséig az újítás kulcsa mindig a köznapi tudatosságunk szintjén nem kapcsolódó mátrixok összekapcsolása. Ráadásul ez az összekapcsolás, miközben nem tudatos, mégsem egyszerű véletlen összekapcsolás. Maga az összekapcsolás szabályokat követ, de az igazán magas kreativitásnál olyan szabályokat, ahol az (új) szabályt maga az alkotó konstituálja. Koestler ezzel olyan felfogás mellett tette le évtizedekkel ezelőtt a voksát, amely az alkotásban a pusztán szabály alapú, kontingensrend és az áthallások révén kiemelkedő új mintázat küzdelmét emeli ki. [...] Koestler megfogalmazásában az alkotás titka az asszociációval, az egy rendszeren belüli szokásokkal szembeállított biszociatív kapcsolatteremtés, két független rendszer összekapcsolása.”⁴⁰

Arthur Koestler életútja szélsőséges fordulataira utalva (néhány évszámmal és eseménnyel⁴¹), az író és a tudós személyiségére rávetíthető a különböző kreativitásfelfogások közül a Doorman-féle „romantikus rend” művészenek jó néhány sajátossága, valamint a Simonton-féle „forradalmi tudós” jellemzői. 1905-ben született Budapesten, zsidó családban. 1916-ban a Köstler család Bécsbe költözött, Arthur itt kezdte el mérnöki és pszichológiai egyetemi tanulmányait, melyeket nem fejezett be. 1926-ban Palesztinába utazott, a kibucmozgalom elkötelezett cionista úttörői közé tartozott, részben ennek hatására írta meg az 1946-ban megjelent, *Mint éjjeli tolvaj* című regényét.⁴² Újságíróként különböző nyugati lapok tudósítója volt Közel-Keleten, Párizsban, Berlinben, ahol már a tudományos rovatnak dolgozott. Ennek köszönhető, hogy részt vehetett a Zeppelin léghajó híres sarki expedíciójában. 1931-ben lépett be a Német Kommunista Pártba. 1932-ben és 1933-ban a Szovjetunióban utazott, tapasztalatai véglegesen kiábrándították a kommunista eszmékből, leghíresebb regényében, (az először) 1940-ben megjelent *Sötétség délben* címűben⁴³ a szovjet tisztogatási, koncepciók percek, a sztálini diktatúra politikai valóságát és lélektani hátterét mutatta be. 1933-ban Franciaországba költözött, antifasiszta újságíróként dolgozott 1936-ig, életének ezt a szakaszát a *Nyílvessző a végtelenbe* (1952)⁴⁴ és a *Láthatatlan írás* (1954)⁴⁵ című ön-

életrajzi esszéköteteiben dolgozta fel. Majd 1936 és 1938 között a spanyol polgárháborúról tudósított, itt Franco börtönébe zárták, halálra ítélték, ám túszcserével, nemzetközi tiltakozásra kiengedték. (Tapasztalatait a *Párbeszéd a halállal. Spanyol testamentum* című könyvében⁴⁶ írta meg.) Ugyan sikerült visszajutnia Franciaországba, azonban itt, feltehetően kommunista múltja miatt, 1939-ben fogolytáborba került. Szabadulása után a francia idegenlégióban szolgált, innen megszökve Portugáliába, majd Angliába menekült vízum nélkül, ahol ismét börtönbe került. Szabadulásakor belépett az angol hadseregbe, a brit utászahadseregben szolgált, a BBC munkatársa volt, végül 1945-ben angol állampolgárságot kapott. Ekkor megjelent esszékötetében, *A jögi és a komisszár* címűben,⁴⁷ annak egyik esszéjében a kommunizmus természetrajzának átgondolt kritikáját nyújtja, és a Szovjetunió közép-európai térhódításaira figyelmeztet. A világhírt és elismertséget a *Sötétség délben* című regényének 1946-os, második, francia nyelvű megjelenése hozta el számára, sok kommunista ennek a műnek a hatására fordított hátat a mozgalomnak, illetve a regény kétségkívül segítette az európai szabadságeszmény háború utáni újraértékelési folyamatát. Hatására Koestler igen büszke volt. Ettől kezdve főleg Angliában élt, illetve Franciaországban és Amerikában. Többször is szenvedélyes magánéleti kapcsolataitól, botrányos nőügyeitől volt hangos a sajtó. „Piáló haverja” volt Jean-Paul Sartre-nak és Albert Camus-nek, akivel „négykézlásos versenyt” tartottak, majd „összeverekedtek”.⁴⁸ Az 1950-es években idejének nagy részét a hagyományos könyvtári tematikus katalógusokba nehezen besorolható (önéletrajzi? utópikus? történelmi? társadalmi?) regények, esszékötetek, majd a '60-as évek közepétől már inkább tudományos (társadalom/filozófiai? pszichológiai? filozófiai? természettudománytörténeti? parapszichológiai?) művei írására fordította. Ekkor már együtt dolgozott későbbi harmadik feleségével, Cynthia Jefferiesszel.

Koestler a híres nagy magyar tudósokkal a legbensőbb kapcsolatban állt: Szilárd Leót fiatal korától ismerte, Polányi Mihály közeli barátja volt,⁴⁹ Gábor Dénes komolyan végiggondolta Koestler nézeteit, Teller Ede politikai gondolkodását pedig alapvetően átalakította.⁵⁰ Ha mint „tudóst” jellemezhetnénk, Koestler nem azok közé a „konzervatív” tudósok közé tartozott, akiknek az életvitelére a konvencionálisabb megoldások keresése, a politikai nézet stabilitása a jellemző, tudóstevékenységükre pedig egy paradigma, egy gondolati minta folytatása. Simonton kategorizálását és Pléh Csaba összefoglalását alapul véve Koestlert inkább olyan „forradalmi tudósnak”⁵¹ vélhet-

nénk, akinek élettörténete sokrétű és drámai, politikai nézeteit képes megváltoztatni, tudósi tevékenységében pedig polihisztor-alkat. Sokoldalúsága az '50-es évek végétől feltűnő. Először terjedelmes, 700 oldalas tudománytörténeti munkát ír *Alvajárók* címmel a XVII. századi fizikai forradalom történetéről, melyben a fizika kialakulásának egyik fővonulatát követi, az ókori kozmológiai felfogásoktól Newtonig, bemutatva, hogy a nagy tudósok szinte saját korábbi meggyőződésükkel szemben érték el eredményeiket.⁵² Majd 1964-re megszületik egy újabb ezeroldalas nagy munka *A teremtés* címmel, mely az alkotófolyamat természetét vizsgálja, és a biszociáció elméletét, a felfedezés, valamely újdonság létrehozásának a mintázatát állítja a középpontba. 1967-ben a *Szellem a gépben* című⁵³ könyvében az ember működésének, gondolkodásának biológiai és pszichológiai alapjait vizsgálta. Tézise szerint minden egyed olyan „holon”, mely egyszerre kapcsolódik az Egészhez és létezik részként, valamely hierarchizált szint elemeként. A „tudós” Koestlert foglalkoztatta a paranormális, a természetfeletti is, 1958-ban Indiába és Japánba utazott hosszabb időre, hogy megismerkedjen a távol-keleti filozófiákkal, melyekről azt gondolta, javára válhatnak a nyugat-európai társadalmaknak. Azonban csalódnia kellett, tapasztalatait és csalódását *A lótusz és a robot* című művében⁵⁴ foglalta össze. Részt vett Timothy Leary korai drogkísérleteiben is a Harvardon, mivel érdeklődött a hallucinogén szerek hatása iránt, majd később, 1967-ben vitába szállt Aldous Huxleyval a *Trip to Nirvana* című, a Sunday Telegraphban megjelenő cikkében, mégpedig az angol-amerikai drogkultusszal szemben amellet érvelve, hogy a drogok nem nyitnak ajtót egy másik világba, hanem egyszerűen csak átverik az idegrendszert. „Sorra jelentek meg könyvei, értelmiségi mozgalmak, ügyek nagy aktivistája lett olyan barátokkal, szövetségesekkel, mint Bertrand Russell, George Orwell, Albert Camus, Jean Paul Sartre vagy Erwin Schrödinger, olyan ügyekkel, mint a halálbüntetés betiltása, a tudomány és a szabadság fenntartása. Igazi világhírű értelmiségi lett, korának egyik hangadó, nagy hatású személyisége. [...] Koestler a kitűnő író, a fantasztikus életutat bejárt ember, a nagy értelmiségi, antitotalitárius baloldali, aki a XX. század egyik legérdekesebben gondolkodó, nagyon széles körben ismert, olvasott embere volt.”⁵⁵ Élete utolsó évtizedében spirituális és parapszichológiai érdeklődése erősödött fel, az érzékeken túli érzékelést tanulmányozta, állítólag többször tapasztalt természetfölötti jelenségeket. Az 1970-es években létrehozta a Koestler Alapítványt, melynek célja a parapszichológia és a paranormális jelenségek kutatása volt. Ekkor már csak ilyen jellegű műveket írt, így

Az *egybeesés útjai* (1972), *A változás kihívása* (1973) című könyveket, melyekben a modern fizika némely tulajdonságát érvnek használta a paratudományos állítások mellett. Végredelelete szerint egész vagyonát az Edinburghi Egyetem Parapszichológiai Tanszékének adományozta. Az eutanázia nagy híveként 1983-ban, halálos betegen lett öngyilkos, egészséges, jóval fiatalabb feleségével, Cynthia Jefferiessel együtt.

Koestler több nyelven írt és beszélt folyékonyan, regényei, könyvei többségét angolul írta, újságíróként cikkeket német, héber, francia és angol nyelven. Magyarul jól beszélt, több magyar értelmiséggel állt kapcsolatban, mégis viszonylag kevés cikket írt magyarul. Közülük *Az egy halott Budapesten* címmel, 1937-ben írt József Attila-nekrológ emelhető ki. A vele egyidős költőhöz nemcsak személyes ismeretség fűzte, hanem költészetét is igen nagyra értékelte. A koestleri biszociáció irodalmi működésének, az alkotói mintázat megvalósulásának jó példája ez a nekrológ, melynek esszenciáját majd sokkal később emeli elméleti szintre, először 1949-ben, majd 1964-ben, *A teremtés* könyvében. Az összevethetőség egyben jelzi azt, hogy a később megfogalmazott terjedelmes kreativitásfelfogásának a magva, a biszociáció, valóban önreflexív alapokon állt, mégpedig egy, már 1937-ben megfigyelhető írói gyakorlatként.⁵⁶ *A teremtés* című könyvében Koestler azonosnak véli a kreativitás jellegét három alapvetően különböző tevékenységben: így mind a humor (a Bohóc nevetése), mind a tudomány (a Bölcs, a tudós megértése), mind a művészet (a Művész lenyűgözése) oldaláról, a „haha – aha – ah” hármasságában.

A három kreatív tevékenység közös logikai mintázatát a biszociáció kategóriarendszere köré építi fel. A „biszociál” kifejezés alatt egy olyan folyamatot érthetünk, melyben „két rendszer metszi egymást, úgyszólván két hullámhosszon rezeg, s amíg ez a szokatlan helyzet fennáll, az esemény nem egy értelmezési síkkal áll asszociatív kapcsolatban, hanem kettővel biszociál”. Így a biszociáció – szemben állva a céltudatos és stabilnak tűnő „egy síkon való gondolkodás rutinműveleté”-vel és annak asszociativitásával – a kreatív tevékenység mindig egy síknál többre való mozgását jelenti, egyben jelzi az alkotás, így a műalkotás összetett és instabil állapotát is.⁵⁷ A kreatív tevékenység azáltal, hogy kapcsolatot teremt a tapasztalatok korábban nem összefüggő síkjai, mátrixai között, egyben az „eredetiség győzelmét”⁵⁸ jelenti a szokások fölött.⁵⁹ A két eltérő mátrix találkozásánál létrejön egy nem várt feszültség, egy „biszociatív meglepetés”, „biszociációs sokk”, azáltal, hogy két vagy több, számunkra korábban különálló vonatkoztatási rendszert, „mátrixot” hirtelen

összekapcsol, így az összekapcsolás feszültségével kitör a gondolkodás „sztereotip rutinjaiból”. Ahogy egy nagyszerű műalkotás egésze, egy új tudományos felfedezés („aha” élménye) vagy akár egyetlen metafora („ah” élménye)⁶⁰ is rácsodálkoztathat bennünket egy újonnan született egészre és kiléptethet bennünket megszokott valóságlátásunkból, léttapasztalatunkból, az összeférhetetlennek tűnő vagy két eltérő mátrix találkozásának, feszültségének eredményeként pedig eljuttathat egy új, eredeti összefüggés meglátásához, egy új dolog létrehozásához, akár a tudományban, akár a művészetben.⁶¹ Koestler szerint már maga a műalkotás létezése, ontológiája is erre a biszociatív alapmintázatra épül, hiszen minden műalkotás illúzió, de fikтивitása mégis arra irányul, hogy „olyan, mintha valóságos lenne, de mégsem az”, így megteremtve „egy valóságos és egy képzeletbeli univerzumban való párhuzamos létezés” kettősségét. A műalkotás illúziója megtanít egyszerre két síkon létezni: az „itt és most” és az „akkor és ott” világai között, és így az illúzió mágiája lényegében képessé teszi a szemlélőt arra, hogy „meghaladja személyes azonosságának szűkös határait és részesüljön a létezés más minőségeiben”.⁶²

JEGYZETEK

- 1 CSÍKSZENTMIHÁLYI Mihály: *A fejlődés útjai. A Flow folytatása*. Bp., Libri, 2016, 22.
- 2 A kreativitás fogalmának történeti feldolgozását többek között olvashatjuk Tatarkiewicz esztétikai könyvének kreativitás fejezetében. Vö. TATARKIEWICZ, Władysław: *Az esztétika alapfogalmai. Hat fogalom története*. Ford. SAJÓ Sándor, Bp., Kossuth, 2000, 179–193. Az áttekintés az ókori görögöktől indul. A görögöknek nem volt külön kifejezésük a „teremteni” cselekvésre és a „teremtő” elnevezésre, elegendő volt számukra az „alkotni” terminus (a görög khereo, „kézzel készít”, „alkot” szóból). A művész utánoz, nem teremt, a művészetet szakértelemnek tekintették, mely a dolgok megalkotására vonatkozott. Azt az embert tekintették művésznek, aki ismerte és tudta is alkalmazni az alkotás létrehozására vonatkozó szabályokat. A platóni filozófiában a valóságos, természeti létezők részesültek az ideákból, azonban azoknak csak a másolatai voltak. A tragédiák, a komédiák, az utánzó költészet, a zene, a tánc, a festészet produktumai pedig nem mások, mint az „utánzás utánzatai”, ennél fogva a lehető legmesszebb vannak az ideák „valóságától” és igazságától, így csupán „az igazságtól számított harmadik leszármazottak”. Vö: PLATÓN:

- Összes művei II. Bev. FALUS Róbert, Bp., Európa, 1984, 657–658. (597e). Arisztotelész *Poétikájában* szintén az utánzás, a mimézisz elvét hangsúlyozta, mely elv a romantikáig bizonyult meghatározónak: „Az eposzírás, a tragédiaköltészet, a komédia, a dithürambosz-költészet s a fuvola- és lantjáték nagy része, egészében véve mind utánzás.” „Az utánzás veleszületett tulajdonsága az embernek gyermekkorától fogva. Abban különbözik a többi élőlénytől, hogy a legutánzóbb természetű, sőt eleinte éppen az utánzás útján tanul is; mindegyikünk örömet leli az utánzásban.” Vö. ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. Ford. SARKADY János. Bp., Kossuth, 1994, 5., 9. Az ókortól napjainkig, ahogy a művészet – mimetikus, ábrázoló, gyönyörködtető, didaktikus, valóság-visszatükröző, kifejező, szórakoztató stb. – funkciói folyamatosan bővültek és változtak, úgy a művészszerpek is jelentősen módosultak, ahogy a művészet szó használata is. Hasonlóképpen a művészet csupán kétszáz éves gyűjtőfogalma, és az egyes művészeti ágak csoportosításának, elnevezésének is más és más tartalmat valamint hierarchiát tulajdonítottak a történelem során. Vö. WESSELY Anna: *Művész-szerpek*. = *Korunk*, 2001, 5. sz., 7–15. Vö. *Változó művészetfogalom*. Szerk. HÁZAS Nikolett, Bp., Kijarat, 2001
- 3 TATARKIEWICZ: *i. m.* (2000), 181.
 - 4 Uo. 182.
 - 5 Uo.
 - 6 Uo. 191.
 - 7 DOORMAN, Maarten: *A romantikus rend*. Bp., Ford. BALOGH Tamás, FENYVES Miklós, Typotex, 2006
 - 8 KOESTLER, Arthur: *A teremtetés*. Ford. MAKOVECZ Benjamin. Bp., Európa, 1998
 - 9 CSÍKSZENTMIHÁLYI Mihály: *Kreativitás. A flow és a felfedezés, avagy a találékonyság pszichológiája*. Ford. KERESZTES Attila, Bp., Akadémiai, 2008
 - 10 A művészi kreativitást, illetve konkretizáltan Salvador Dalí és Csáth Géza munkásságának vizsgálatát Kövály Zoltán a pszichoanalízis klasszikus és mai kreativitáselméletei segítségével végzi. Vö. KÖVÁLY Zoltán: *Kreativitás és személyiség*. Bp., Oriold és Társai Kft., 2012
 - 11 CSEPELI György: *Kreatív társadalom*. = *Kritika*, 2007, 12. sz.
 - 12 KATONA Ferenc: *A kreativitás kultúrtörténete*. Bp., Medicina, 2017
 - 13 HÁMORI József: *Az emberi agy aszimmetriái*. Bp., Dialog Campus, 2005
 - 14 TÓTH László és KIRÁLY Zoltán: *Új módszer a kreativitás megállapítására*. = *Magyar Pedagógia*, 2006, 4. sz., 287–311.
 - 15 KENESEI, István: *A kreativitás mint a nyelvészet kognitív fordulatának kulcseleme = A kognitív szempont a nyelv pszichológiájában*. Általános Nyelvészeti Tanulmányok (25). Bp., Akadémiai, 2013, 17–42.
 - 16 PLÉH Csaba: *Kreativitás, tehetség és gyakorlás: hangsúlyváltozások a kutatásban*. = *Magyar Pszichológiai Szemle*, 2010, 2. sz., 202. Pléh Csaba szerint amíg az 1960-as években a kreativitás elsősorban mint egyéni pszichológiai téma jelent meg, ma mindez társadalmi kérdés is, a kreativitás érvényesülési területeivel, fogadó közegével is kapcsolatos, vagy, ahogy korábban azt hitték, hogy aki kreatív, az mindenben az, ma úgy gondolják, hogy ez nem így van. Ma az életutak vizsgálatát vélik fontosabbnak, a kiemelkedés, a kreativitás, a tehetség, valamint a társadalmi fogadó közeg sajátos viszonylatát. Uo. 203–204.
 - 17 CSÍKSZENTMIHÁLYI: *i. m.* (2008), 33–39.
 - 18 Uo. 59.
 - 19 BOURDIEU, Pierre: *Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke* = Szerk. LENGYEL György – SZÁNTÓ Zoltán: *Tőkefajták. A társadalmi és kulturális erőforrások szociológiája*. Bp., Aula, 1988, 155–177.
 - 20 CSÍKSZENTMIHÁLYI: *i. m.* (2008), 62.
 - 21 Uo. 65.
 - 22 Uo. 66.
 - 23 Uo. 115.
 - 24 Uo. 67–68.
 - 25 Uo. 69.
 - 26 Uo. 70.
 - 27 Uo. 72–74.
 - 28 Uo. 76.
 - 29 Uo. 77–78.
 - 30 LOMBROSO, Cesare: *Lángész és örültség*. Ford. SZABÓ Károly. Szeged, Lazi, 1998
 - 31 CSÍKSZENTMIHÁLYI: *i. m.* (2008), 79–82., 117–119.
 - 32 CSÍKSZENTMIHÁLYI Mihály: *Az öröm művészete. Flow a mindennapokban*. Ford. HALMOS Mária. Bp., Libri, 2014
 - 33 KOESTLER: *i. m.* (1998), 6. Vö. KOESTLER, Arthur: *Insight and Outlook*. Macmillan, New York, 1949
 - 34 A Veszprémi Egyetem által rendezett Arthur Koestler világa című nemzetközi konferencia (V. Veszprémi Filozófiai Napok 2005. április 15–16-án, melyen magam is tartottam előadást) tanulmányai a *Pro Philosophia* Füzetekben 2005. 3. számában jelentek meg. A Terror Háza Múzeumban 2005-ben Arthur Koestler születésének 100. évfordulója alkalmából rendezett konferencia előadásai olvashatóak a www.koestler.hu honlapon.

- 35 MÁTÉ Zsuzsanna: *A művészi kreativitás koestleri biszociativitása és a befogadás teremtő terei* = *Pro Philosophia Füzetek*, 2005, 3. sz., 95–103.
- 36 JÓZSA Márta: *A század torkán akadt értelmiségi – Arthur Koestler intellektuális attitűdjéről* = *Pro Philosophia Füzetek*, 2005, 3. sz., 153–157.
- 37 KOESTLER, Arthur: *Sötétség délben*. Ford. BART István, Bp., Európa/Reform, 1988
- 38 BOHÁR András: *Sötétség: éjszaka, alkonyatkor és délben: avagy az utópiák alkonya (?)* = *Pro Philosophia Füzetek*, 2005, 3. sz., 127–134.
- 39 JÓNA György: *A diktatórikus struktúrák kialakulása és az általuk teremtett társadalmi viszonyok jellegzetességei – a koestleri életmű alapján.* = *Pro Philosophia Füzetek*, 2005, 3. sz., 159–169.
- 40 PLÉH: *i. m.* (2010), 207.
- 41 Az életrajzi adatok forrása Körmendy Zsuzsanna biográfiaja Arthur Koestlerről, olvasható a www.koestler.hu honlapon.
- 42 KOESTLER, Arthur: *Mint éjjeli tolvaj*. Ford. BORBÁS Mária, Bp., Fabula, 1992
- 43 KOESTLER, Arthur: *Sötétség délben*. Ford. BART István, Bp., Európa, 1988
- 44 KOESTLER, Arthur: *Nyílveessző a végtelenbe*. Ford. BORIS János, Bp., Osiris, 1996
- 45 KOESTLER, Arthur: *Láthatatlan írás*. Ford. Makovecz Benjamin, Bp., Osiris, 1997
- 46 KOESTLER, Arthur: *Párbeszéd a halállal. Spanyol testamentum*. Ford. NEMES László, Bp., Fabula, 1993
- 47 KOESTLER, Arthur: *A jógi és a komisszár*. Ford. HRUBY József, Bp., Osiris – Századvég, 1994
- 48 Forrás: Tibor Fischer előadása a Terror Háza Múzeumban 2005-ben Arthur Koestler születésének 100. évfordulója alkalmából rendezett konferencián, olvasható a www.koestler.hu honlapon.
- 49 GÁBOR Éva: *Két magyar egymásra találása és együttműködése a Congress for Cultural Freedomban.* = *Pro Philosophia Füzetek*, 2005, 3. sz., 135–139.
- 50 PALLÓ Gábor: *Az ébrenjáró: Arthur Koestler.* = *Fizikai Szemle*, 2005. 12. sz. 406–411.
- 51 PLÉH: *i. m.* (2010), 205.
- 52 KOESTLER, Arthur: *Alvajárók*. Ford. MAKOVECZ Benjamin, Bp., Európa, 1996
- 53 KOESTLER, Arthur: *Szellem a gépben*. Ford. MAKOVECZ Benjamin, Bp., Európa, 2000
- 54 KOESTLER, Arthur: *A lótus és a robot*. Ford. TANDORI Dezső, Bp., Terebess, 1999
- 55 PALLÓ: *i. m.* (2005), 411.
- 56 A József Attila halálára írt nekrológot részletesen elemzem tanulmányomban. Vö. MÁTÉ: *i. m.* (2005), 95–103.
- 57 KOESTLER: *i. m.* (1998), 23–25. (Az idézet: 23.)
- 58 Uo. 112.
- 59 Uo. 399–409.
- 60 MÁTÉ: *i. m.* (2005), 95., 103.
- 61 KOESTLER: *i. m.* (1998), 140.
- 62 Uo. 409.



Biernaczky Szilárd

Afrika néphagyományai a bartóki úton

■ Az elmúlt évszázadok nyomán irodalmi, művészeti és más izmusok várainak sokasága emelkedett fel körülöttünk, elemző kutatók jóvoltából. Különös dolog, hogy a talán legszélesebb kört felölelő izmus e gazdag és széles körű kultúraértelmezési törekvés során (eltekintve most a hazai vagy akár a külföldi népiség–népiesség témakörben zajló folyamatos irodalomtudományi vitáktól) háttérben maradt (ittthon és világszerte). Ugyanis csak a Voigt Vilmos nemzetközi hírű folklórtudós szervezte kecskeméti konferenciák óta kezd mindinkább tudatossá válni az ún. *irodalmi folklorizmus*, illetve *neofolklorizmus* kiemelkedő fontossága.

Mindemellett Európában ma a népi hagyományok, a folklór oly mértékű térvesztését vagyunk kénytelenek átélni, hogy szinte alig vagyunk képesek felfogni, milyen gazdagsággal él(het) még ma is a régies társadalmi léthez kapcsolódó kultúra Afrikában. Méghozzá egy olyan kulturális *értéktömegről* van szó, amely a mi egykoron másodlagosan keletkezett hagyománykincsünkhöz, vagyis a rétegzett társadalomban az alávetett paraszti osztály által létrehozott tradíciókhoz képest még régebbinek, még archaikusabbnak számít. Hiszen a lényegében osztatlan törzsi közösség a mienkénél jóval távolibb múltba visszamutató *folklórral*, hiedelemvilággal, szokásrendszerekkel rendelkezett, és persze rendelkezik igen sok esetben még ma is.

Nem véletlen tehát, hogy a lényegében csak a XIX–XX. században létrejött afrikai irodalomban (leszámítva most néhány régi – óegyiptomi, etiópiai vagy észak-afrikai arab – írásbeliséget, illetve a talán tucatnyi, rabszolgák közül véletlenszerűen kiemelkedett XVII–XVIII. századi memoárirót) játszanak domináns szerepet azok a prózai alkotások és költemények, amelyekben a gazdag folklóranyagból vett formai-műfaji minták a meghatározóak. Mi több, a legtöbb esetben a hagyományos közösségek mindennapjainak, sajátos konfliktusainak, szemléletmódjának, világlátásának életre hívásaival találjuk bennük szembe magunkat.

A korai modern afrikai-afrikai (tehát nem afrikai fehér szerzős) irodalom első fecskéje René Maran (1887–1960) nemrégiben magyarul új fordításban kiadott regénye, a *Batuala* (eredetileg: 1921). A mű szerzője egy antillai születésű *felete*, aki mintegy másfél évtizedet töltött el a Közép-afrikai Köztársaságban (az egykori Ubangi Chari-ban) mint a francia állam tisztviselője. És egy vérbeli afrikai törzsi történetet hívott életre (francia nyelven), amely egyrészt elnyerte a Goncourt-díjat, másrészt óriási botrányt keltett a francia gyarmatosítás atrocitásainak feltárásával nacionalista körökben. Maran művében ugyanakkor nem elsősorban a posztkolonializmus irányába mutató előjelek a legfontosabbak. A regény lényegében elsőként tár a világ elé egy hamisítatlan afrikai életképet a törzsi életmód, társadalom és kultúra szemléletében és tényeiben is valósághű, autentikus feltárásával.

Lépünk azonban vissza egy rövid időre magához az afrikai folklórhoz. A népi (pontosabban törzsi) kultúra eme kincsesbányájában ugyanis nem csak a világ minden tájékáról ismert műfajokba tartozó példák százezrei lelhetők fel. Nem csak az ismert mesetípusok mellett tucat számra felfedezhető – és csak Afrikában létező – tematikus formák, nem csak a máshonnan is ismert vagy sajátosan afrikai énekes vagy másként (lírai karakterű) dalműfajok, nem csak az élet mindennapjait is átszövő és a helyi gondolkodásmód forrásának tekintett proverbium (közmondás) anyag mérhetetlen gazdagsága tárul e kontinens etnikai csoportjainak hagyományvilágából elénk. Sőt, éppen hogy azt kell látnunk, más földrészek folklórkincsével összevetve különösen magas szintre emelkedett körükben az ún. éneketétes mese (lásd: *chantefable*) mint olyan, valamint szinte újszerű képződményt jelentenek a gyakran akár több száz soros dicsérőénekek, amelyek jeles személyek dicsérőneveiből állnak össze, gazdagon magukba foglalva valós vagy fiktív történelmi eseményeket.

Az afrikai népek ugyanakkor már a maguk, csak szóbeliségre épülő kultúrájában képesek voltak, mondhatni, magas művészeti (szóművészeti) formát teremteni (az említett dicsőítőénekeken túl) a műfajok királynője, a hőseposz életrehívásával és folyamatos gazdagításával. Hadd hangsúlyozzuk ennek kapcsán (jelen írás szerzőjének egy vélhetően újszerű ráébredéséből fakadóan), hogy az elmúlt három-négy évtizedben feltárt középnyugat-afrikai (Kamerun, Gabon, Egyenlítői Guinea, részben a két Kongó említendő itt) hősepikai típusok mágikus-varázsos elemekkel átszőtt, illetve hatalmas küzdelmeket megjelenítő történeteikkel mintegy a *krimi* szerepét töltötték be (sőt, töltik be sok helyütt még ma is) a régies és lényegében kizárólag szóbeliségre épülő társadalmak életében. Nem véletlenül válik éppen ez a műfaj a modern afrikai irodalom egyik kimeríthetetlen forrásává. De erről majd a későbbiekben.

„Batuala lassú léptekkel elindult egy magaslat felé, ami a környező síkságokat uralta. Három különböző nagyságú *linga* volt ott. Odament a belsejüktől megtisztított három fatörzshöz, felvett a földről két kis kalapácsot, és [...] hangos ütést mért a legvastagabbra. Nagy csönd lett, amit két újabb, rövidebb, szárazon pattanó kalapácsütéssel tört meg, majd szinte ugyanabban a pillanatban egyre pergőbb [...] dobolás hallatszott [...]

És ekkor mindenfelől [...] ugyanilyen tam-tamok dobogtak [...] visszhangzóan, kagáról kagára.

A láthatatlan világ meglevenedett.

– Hívtál – szóltak a tam-tamok. – Hívtál...

– Hallunk.

– Mit akarsz tőlünk?

– Beszélj, hallgatunk!

A környező táj kétszer ismételte ugyanazokat a hol zavaros, hol éles hangokat. Amikor a horizonton az utolsó is elhalt, Batuala válaszolt. [...]

A kalapácsok fölváltva ütögették a három lingát. Monoton hangok keltek életre rajtuk, súlyosak, mint tornádó-söpörte nap a *donvorro* süvítése előtt. [...]

Batuala boldog volt, patakokban ömlött róla a veríték, szinte táncolni lett volna kedve.

Azt akarta, hogy mindenki, az emberei, feleségeik, gyermekeik, barátai, barátai barátai, a főnökök, akik véréből ivott, és akik az ő véréből ittak, kilenc nap múlva valamennyien ott legyenek Bambában, a nagy *jangbán*, amelyet a ganzák ünnepe alkalmából rendeznek.

A már több esős évszak óta várt, szaggatott hangú üzenet pazar dolgokat sejtetett. Lesz nagy evés-ivás, beszélgetés, mulatozás. Végre *jangba* lesz! [...] Nemcsak

elefántok tánca, lándzsák tánca és harcosok tánca, de ezeken kívül lesz még mindenekelőtt a szerelem tánca, amit olyan szépen járnak a *szabangák*.

Lesz nagy evés, és *jangba jangba*, és nagy ivászat! Ah! manióka, krumpli, *dazo*, tök, *igname*, kukorica! Aha! köles-sör, *véké*, paprika és méz, hal és kajmántojás! Ez mind, mind lesz, de eszünk és iszunk még sok mást is. Eszünk, iszunk az elefántcsont kürtök és a balafonok hangjára. Itt kell lennetek! Oho, oho, a ganzák ünnepe ez! Egyszer van csak tizenkét holdnyugta idején körülmelés és megmetszés! El kell jönnötök! Mennyit fogunk nevetni, juhé! Nagyokat nevetünk majd! [...]

– Hallottuk, jól hallottuk!

– Hallottuk és megértettük!

– Te vagy a legnagyobb *mbi*, Batuala!

– A legnagyobb vagy a nagy főnökök között, Batuala!

– Jövünk, biztosan jövünk!

– A barátaink is ott lesznek.

– És a barátaink barátai is ott lesznek.

– Lesz nagy lakmározás!... „*Jabao!*” Nagyot mulatunk!

– Iszunk, mint lyuk a földben!

– Vagyis mint a fehérék!

– Nem, mint az igazi *mbi*-társaságok, mert az igazi *mbi*-társaságok

többet isznak, mint a ... [...]

– Számíthatsz rám...

– Rám is...

– *Uorro*...

– *Ohurro*...

– *Kanga*...

– *Jabingui*...

– *Delépu*...

– *Tugumali*...

– *Jabada*...

– Az összes *mbi* ott lesz...

– Meg az összes *ngapu*...

– Jövünk... jövünk...

– Jövünk... jövünk...

A horizonton végül elhalt az utolsó felelet is.”

(Kun Tibor fordítása)

– írja említett regényében Maran. Pontosabban mondják ezt a (*hírek* biztos eljuttatása érdekében rengeteg ismétlést hordozó) beszélő dobok, így többszörösen is egy valódi afrikai élethelyzetbe kerültünk. S miközben felsejlik a hatalmas ünnep (a fiatal fiúk és lányok beavatásának napja), felbukkannak a folklorizmus legelemibb jelei is: az afrikai szavak (*kaga*= falu-főnökség, *linga* = speciális

dob, *donvorro* = helyi vihar, *jangba* = ünnep, *véké* = speciális helyi étel, *mbi* = főnökök főnöke/*paramount chief* stb.). Megismerkedünk ugyanakkor a beszélő dobok működésével, a hagyományos ételekkel, és persze a közösségi létből fakadó örömekre oly erőteljesen szomjazó, sajátos afrikai életfelfogással.

Ugorjunk itt egy nagyot! Ez a regénystílusban, vagyis prózai megfogalmazásban fogant *szokásleírás* jelenik meg a Nobel-díj gyanús nigériai ibo író, Chinua Achebe (1930–2013) világhírű regényében is, amelynek – Béres Mária és Tandori Dezső jóvoltából – szerencsére van magyar fordítása. A *Széthulló világ* (ez a kiemelkedő jelentőségű, 1958-ban megjelent irodalmi alkotás, amely a legtöbb, mintegy nyolcvan nyelvre lefordított, és amely a legtöbb doktori disszertáció témájául szolgáló *kulcsregénye* az afrikai irodalomnak) minden további nélkül olvasható akár úgy is, mint egy afrikai élményvilágot magába foglaló viktoriánus regény. Ugyanakkor az afrikai hagyományvilág tekintetében némi ismeretekkel rendelkező olvasó számára – mondhatni – a törzsi múlt minden társadalmi és kulturális, életmódbeli és művészeti szegletét felvillantja, elénk tárja.

E jegyzet szerzőjének egy rövidesen megjelenő tanulmánya az író folklórforrásait igyekszik feltárni (mégpedig a folklorisztika oldaláról, eltekintve az ún. posztkoloniális elméletek sugallta, sok esetben zsáknak számító elemzési közelítésmódtól). A dolgozat egy részében az oldalról oldalra kimutatható néprajzi elemek sokaságát igyekszik megragadni. Például:

„Rituális birkózás, eredetmítosz, táncoló egwugwuk (*maszktáncosok*), a koladió feltörése, rangok az ibóknál, szertartásos kapcsolattartás, harmadik feleség vásárlása, törzsi háborúk, a halálra ítélt szomszéd falubeli fiú, a kikiáltó üzenete: tanácskozás a piactéren, hiedelem (a kígyó nevét éjszaka sosem mondták ki), emberfejek leütése törzsi háborúban, egy falubeli lány meggyilkolása a szomszéd faluban, elégtétel a gyilkosságért (háború vagy kárpótlás: egy ifjú és egy szűz felajánlása), Umofia falu varázsszere a háborúban, a varázsló öregasszony és szentélye, a Hegyek és Barlangok Orákuluma, vének tanácsa, a rangot nem szerző férfi megvetése a hagyományos igbo faluban, a tanyasi épület kunyhói, a családfő kunyhója, a három feleség kunyhója, csűr és ólak, szentély az ős szobrokkal, a felfúvódott hasú halottól való félelem hiedelme, szertartásos kapcsolatteremtés, kecskebőr tarisznya, ivókürt, szerencsekívánó varázsmondóka, szertartásos társas borivás, poligámia, első feleség bokaereccsel, feleségek szertartásos borívása... stb.”

Jellegetesen afrikai közegből kiemelkedő közmondások sora is elhangzik a szövegben (e műfajt már a

misszionárius kutatók is az afrikai gondolkodásmód, filozófia legfőbb forrásának tekintették).

Például:

- „– ha egy gyerek megmossa kezét, a királyokkal ehetsz együtt,
- amikor süt a hold, még a békának is sétálni támad kedve,
- aki megadja a tiszteletet a nagyoknak, a saját nagyságának az útját egyengeti,
- azt mondja Eneke, a madár, hogy amióta az emberek megtanultak pontosan célozni, ő megtanult leszállás nélkül repülni,
- a büszke szív elbírja a közös kudarcot, mert az nem sérti büszkeségét,
- ha az ember a király száját nézi, azt gondolhatná, hogy sose szopta az anyja mellét,
- akinek pálma-magvait egy jótékony szellem törte fel, annak nem szabadna megfélemlenie a szerénységről,
- amikor az emberek felnőnek, a tűz nem égeti meg őket?,
- jobb, ha az ember evés közben nem beszél, mert a bors rossz útra mehet,
- hogy melyik csirkéből lesz a kakas, azt már aznap látni lehet, amikor kikel a tojásból,
- a gyermek ujjait nem égeti meg az a forró jam, melyet az anyja tesz tenyerébe,
- az anyja hátán nem érzi a kisgyermek, hogy hosszú az út,
- ha az egyik ujj olajban fürdik, beszennyezi a többit is,
- az eleven tűz élettelen hamut nemz,
- a gyermek nem fizetheti meg az anyatejet,
- a kívülálló [*az*], aki a gyászoló családnál hangosabban siránkozik,
- addig lépünk a vízbe, amíg csak bokáig ér.”

Mi több, Achebe a hagyományos, emelkedett (vagyis proverbiumokkal telt közösségi) beszédmód *ideológiáját* is megfogalmazza: „A közmondás palmaolaj, amivel a szavakat esszük.”

Nem térhetünk ki itt az elől, hogy ne utaljunk rá: Achebe a magyar irodalomtudományi fogalmak jegyében szőröstül-bőröstül *népi író*. Míg például Jókai mintegy díszítményként illeszt be felületesnek vagy magyarkodónak egyáltalán nem ítéltető művébe, *A népdalok hősébe* tucattól több ismert népdalt – aminek alapján nagy írónk e művét inkább a *népieskedés* körébe utalhatjuk –, addig Achebe olyan természetességgel helyezi be regényének folyamatába akár az előbb idézett közmondásokat is, hogy azok semmiképpen sem díszítményeknek, hanem az ábrázolás, az ábrázolt életdarab természetes, szerves részének tűnnek:

„– Ha az ember a király száját nézi – mondta egy öregember –, azt gondolhatná, hogy sose szopta az anyja mellet. – Okonkwóról beszélt, aki olyan hirtelen emelkedett a nagy szegénységből és szerencsétlenségből a nemzetség vezetői közé. Az öregember nem neheztelt Okonkwóra. Sőt még tisztelte is szorgalmáért és sikeréért. De mint a legtöbb embert, őt is megdöbbenetette az a nyers mód, ahogy Okonkwo a kevésbé sikeres emberekkel bánt. Csak egy hete történt, hogy egy férfi vitába szállt vele egy rokonai összejövetelen, amelyen az ősök tiszteletére rendezett következő ünnepet beszéltek meg.

Okonkwo rá se nézett a férfinak, s azt mondta: »Ez férfiak összejövetele!« Annak a férfinak, aki vitába szállt vele, nem volt rangja. Okonkwo azért asszonynak nevezte. Tudta, hogyan törheti össze egy férfi lelkét.

Az összejövetelen mindenki Osugónak fogta pártját, akit Okonkwo asszonynak nevezett.

A jelenlevő legöregebb férfi szigorúan azt mondta, hogy akinek pálmamagvait egy jótékony szellem törte fel, annak nem volna szabad megfélekeznie a szerénységről. Okonkwo elnézést kért, és az összejövetel folytatódott.”

(Béres Mária ford.)

A nemrégiben elhunyt nigériai író öt regénye közül még egy (az *Arrow of God* / Isten nyilvánosszeje című) sorolható az afrikai irodalmi folklorizmus csúcsműveinek közé, de ez a mű magyarul sajnos nem jelent meg.

Az afrikai hagyományokat magukba foglaló irodalmi alkotások és elemzéseik itt persze vég nélkül folytathatók lennének. A *Magyar Művészet* főszerkesztője felkérő levelében azonban azt írta, „arról szeretnék olvasni, vajon beszélhetünk-e az afrikai »szóművészet« (szájhagyomány) ahhoz hasonló világirodalmi hatásáról, amit az afrikai zenei folklor globalizálódása jelent a dzsessz műfajában”.

Nos, hadd említsük meg először is e jelentős irodalom egyik korai jelentkezését. Keszthelyi Tibor afrikai irodalomtörténetében *bantu aranykornak* nevezte a XVIII. század végén és elsősorban a XIX. század első évtizedeiben keletkezett dél-afrikai irodalmat, amely számos máig csak helyi nyelveken olvasható regényirodalmat termelt (főleg a zulu, kosza, szoto, csvana, sona, ndebele stb. népek életéről és főnökeiről). De egy ugyancsak emblematisztikus alkotása is támadt ennek a korai virágzásnak.

Thomas Mofolo (1876–1948) annak a zulu államot megalapító, bár kegyetlenségéről nevezetes törzsi királynak, Chakának (másként Shaka, kiejtése: Saka vagy Csaka) az életét és tetteit eleveníti fel, aki aztán az afrikai történelmi identitástudat kiemelkedő forrásává vált,

számos irodalmi mű létrejöttét ösztönözve (lásd például Léopold Sédar Senghor poémáját: *Csaka, drámai költemény több hangra*, Kun Tibor ford., 2012). Más kérdés, hogy Mofolo regénye megjelenését tekintve hosszú kálváriát futott be. Misszionárius kiadója évekre elfektette, majd csak megcsonkítva tette közzé (az eredeti teljes szöveg ma sem ismert). A mű eredetileg szoto (ejtése: szutu) nyelven (1910 körül, megjelenése: 1925) íródott. Szerzője esetleges zuluföldi tanulmányútjáról csak sejtések léteznek. Később született zulu nyelvű változata, jóval később angol fordítása (1931). E könyv igazi, folklorizmusra való vonása (sok más mellett): a kiterjedt elemzések eredményeként ma már tudjuk, hogy a szövegben átszeli (formai szempontból is!) a háttérben megbúvó dicsőítő ének (a Csakát magasztaló, megjelenítő, majd ötszáz soros *izibongo*). E regényt egyébként mára számos európai nyelven közzé tették.

E korszakot lezáró, ugyancsak jelentős irodalmi alkotás a csvana származású Solomon (Sol) Thekisho Plaatje (1876–1932) 1919-ben elkészült, de csak 1930-ban kiadott nevezetes, *Mhudi* című prózai alkotása, amely az első afrikai által angol nyelven írott regénynek számít. A történet hősnőjében az író azt szeretné felmutatni, hogy igazságtalan a korabeli *fehér* megítélés az afrikai törzsi társadalmakban élő/létező nők nehéz (megvetett, megnyomorított) helyzetéről. Miközben persze a bantu etnikai csoportok világa tárul elénk az amandebeli törzs igájától szabadulni akaró barolong törzs harcában. A regényt, amelyben ugyancsak az afrikai dicsőítő ének mintái derengenek át, egyébként kritikusan az afrikai irodalom legjelentősebb művei között tartják számon.

Chaka király emléke mellett a nyugat-afrikai múlt egy másik ugyancsak emblematisztikus alakja, Szungyata (? 1190 vagy 1217– 1255) emelkedik elénk, akinek a nevéhez fűződik a Mali birodalom megalapítása, és akinek története csak a szájhagyományban, eposzokban maradt fenn (létezéséről írott formában csak majd két évszázaddal későbből, a tuniszi berber származású történész, Ibn Khaldun (1332–1406) emlékezik meg, viszont a máig felgyűjtött változatok – kisebb részben töredékek – száma meghaladja a 60-at). Bár a múlt század elején többen (Leo Frobenius 1912, Franz de Zeltner 1913) is közreadták a történetet prózai átírásban, valójában Djibril Tamsir Niane 1960-ban megjelentetett, francia nyelvű *regénnyel* átírt változata indította meg az eposzt a világirodalomba vezető úton. Utóbb a hetvenes évektől kezdve számos kétnyelvű autentikus gyűjtési közlés is napvilágot látott.

Aligha gondolhatjuk, hogy a *Szungyata*-eposz hatására keletkezett irodalmi művek ne volnának részben vagy egészében az irodalmi folklorizmus részei. Hadd idézzük itt e jeles folklórforrásra és hatásaira is kitekintő korábbi dolgozatunkból a következőket:

„... feltehetően a Szungyatában rejlő történelmi modell (birodalom- vagy másként államalapítás) az oka annak, hogy e történet megmozgatja az írók fantáziáját is. Ne feledjük, hogy D. T. Niane, M. M. Diabate vagy C. Laye eposzváltozatait – prózai stílusuk, irodalmi igényük folytán – az irodalomtörténet újabban regényként veszi számba. O. Soce *Karim* című regényében, amely a hagyományok és a modern kultúra összeütközését ábrázolja, a griot, illetve a *Szungyata* történet szimbolikus jelentéssel bír. De ismerjük az eposzi mese színdarabbá történő átformálásait is (lásd például S. Konaké: *Le grand destin de Soundjata*, »Szungyata sorsa«, 1973, L. Gbagbo: *Soundjata, Lion du Manding*, »Szundjata, a mandingok oroszlánja«, 1979, c. darabját, sőt, E. Mbogo szuahéli nyelvű *Sundiata* c. színművét). Illetve az irodalomkritika feltárta és több oldalról is körüljárta azt a kérdést, hogy a Niane által napvilágra hozott szöveg hatása miként jelenik meg számos kiemelkedő jelentőségű afrikai (nyugat-afrikai) regény, ún. főművek esetében.

Elsőként a sorban az egykori Dahomey (mai Benin) születettjét, Paul Hazoumé nevét kell említenünk, aki *Doguicimi* című regényében (1938) az utolsó független uralkodó, Ghezo király (1818–1858) korát tárja fel, a címadó női főszereplő szemüvegén át mutatva be a rab-szolga-kereskedelem kegyetlenségét, és bírálva a király zsarnokságát. De ilyen mű a Kelet-Maliban született Yambo Ouologuem *Le devoir de violence* (Az erőszak kényszere, 1968) című regénye is, amely egy képzeletbeli afrikai birodalom történetét írja le, érintve benne a korabeli Afrika minden problémáját. Ayi Kwei Armah ghánai író *The Healers* (Gyógyítók, 1978) című prózai alkotása a szerző megjelölése szerint ugyancsak történelmi regény, amely viszont a ghánai ashanti birodalom XIX. századi bukását ábrázolja, és amelyből a kritikusok szerint ugyancsak kimutatható a Szungyata-modell hatása.” (Biernaczky 2009)

Tegyük ehhez az adatsorhoz hozzá a magyarul is megjelent kitűnő regény, a *Wangrin, a furfangos bambara* példáját, amelyet Amadou Hampaté Bâ, a nagytekintélyű malibeli peul (fulbe) tradicionalista alkotott, és amelyből amerikai kritikusa, az afroamerikai Eileen Julien ugyancsak az eposzmodell megjelenését igyekszik fel-

tárni. Mi magunk azonban más véleményen vagyunk. Bocsáttassék meg, de ismét egy régi, elsodort írásomból szeretnék idézni:

„A *Wangrin, a furfangos bambara* c. regényben megnyílik az afrikai folklór egész kincsestára: mesék, legendák, szokások, énekek, közmondások stb. ölelik körül a sziporkázóan ötletes, színesen megírt történetet. [...]

A *Wangrin* goethei szintű ironikus parabola. Csak éppen nem a gyanútlan bűvészinás, hanem maga a bűvész, a mester kerül a középpontba. A *Wangrin* legbravúrosabb írói leleménye, hogy miközben a világ olvasóközönsége egy valódi hús-vér regényalak jellegzetesen afrikai életútját követi kacagások és csüggedések közepette, egyúttal a nyugat-afrikai folklór egyik jól ismert mesefigurájával ismerkedik.

A mindenféle korlátot semmibe vevő kópé, az ember- vagy állatalakban felbukkanó félig szellemlény örök csínytevő (angolul: trickster, franciául: décepteur) alakjáról van szó, aki időnként porul jár, máskor mindenki fölébe kerekedik.

A más afrikai szóbeli hagyományoknál eme földközeli népi elbeszélő műfaj (vagyis a kópémese) nagy leleménye ő: az emberi jelenlét a mítoszban. Ő rejtezik Wangrin alakjában, mérhetetlen gazdagodási manővereiben és bukásában.”

(Biernaczky 1987)

Az afrikai irodalmi folklorizmus bemutatását végül poétikai példákkal zárjuk. Achebe elemzett regénye folklórforrásainak felsorolásakor elsőként a *rituális birkózást* neveztük meg (amelynek ábrázolása egyébként a nagyszerű mű indításul tárul elénk). E szokásjelenység kapcsán Senghor költészetével kapcsolatban kellett átelnünk az egyik legrejtélyesebb filológiai problémát. Ugyanis Pór Judit szépséges fordításában a gyermekkori vidéket és települést idéző *Joel* című vers (egy szenegáli falu nevét jelöli e cím) egy szakaszát a következőképpen adta vissza:

Emlékszem a Tantom Ergó-t ütemező pogány hangokra

A körmenetekre és a pálmafákra és a diadalívekre.

Emlékszem az eladó lányok táncára

A viadal táncaira – ó az ifjú férfiak végső táncra megfeszülő

Ugrani kész törzs és a nők tiszta szerelmi sikolya — Kor Szigá!

Mégis, igen kiterjedt tájékozódás és elemzési kísérletezés nyomán kellett rábukkannom az előbbi sorok valóságos tartalmára, amelyekben többek között (és a Pór-féle értelmezéstől eléggé különbözően) a hagyományos szenegáli birkó-

zás látványának élménye lapul (a kérdéses, vagyis általam másképpen értelmezett vagy fogalmazott sorok kuziválva):

Emlékezem a *Tantum Ergo* ritmusában zengő pogány hangokra

A körmenetekre és a pálmafákra és a diadalívekre.

Emlékezem a házassulandó lányok táncára,

A birkózó meccs kórusaira – Oh! a fiatal férfiak hajlékony karcsú felsőtestére, és a nők átható szerelem-kiáltására – Kor Sziga!

Említettem e dolgozat elején a középnyugat-afrikai epikai törzset, amelyet a bulu, beti és fang változatok esetében a kíséző hangszer nyomán részben *mvét*-eposznak neveznek. Az egykor Magyarországon is járt, de sajnos azóta elhunyt Eno Belinga kameruni bulu tudós (geológus, dékán) és egyúttal néprajzi gyűjtő változata (*Moneblum, a kék ember*) kéziratban már régóta létezik magyarul (részletek olvashatók belőle a kecskeméti *Forrás* 2015/2. számában). Itt most csak a költőként is ismert jeles személyiség maga gyűjtötte eposzáinak alapján alkotott francia nyelvű versciklusából idézünk, amely többnyire négy soros szakaszokban, páros, kereszt- vagy ölelkező rímekkel ellátva tárul elénk, és amely persze összevethető az említett szövegközléssel az irodalmi folklorizmus nyilvánvaló jelenlétét megtapasztalandó. Itt most a lenyűgöző szépségű negyedik (genezis) éneket idézzük:

<i>Kezdetben csak a Föld volt, mindaddig</i>	
<i>Élet nélkül, fa nélkül, se hegy, se kő</i>	
<i>A sötétségben nem volt még fény</i>	
<i>Olyan volt, mint egy üres, csendes és halott pusztaság.</i>	
<i>Ott volt a nagy titok mindjárt mint a kezdet</i>	A
<i>Hirtelen egy hatalmas Tojás bukkant fel az égen!</i>	B
<i>És e Tojás segítség nélkül tűnt a gondviselés küldöttének</i>	B
<i>A vizek felett lebegett, amelyek körülvették a földet.</i>	A
<i>Vér-fia-Felhőt a vizek felett a Tojás teremté,</i>	A
<i>Aki meg Felhő-fia-Eget teremté,</i>	A
<i>Aki meg a születő Ég-fia-Napot teremté,</i>	A
<i>Aki aztán a kortalan Nap-fia-Űrt teremté,</i>	A
<i>Az Űr-fia-Szerelem szülőjét, aki egy nap</i>	A
<i>Megteremté a Szerelem-fia-Szépséget, annak</i>	B
<i>Egyedül igaz szülőjét, a Szépség-fia-Halottnak</i>	B
<i>Az Igazat-Mondó-Apját, és akitől már holnap</i>	A
<i>Megszületik Mebegue, a hármas ikrek apja:</i>	A
<i>Ők Zame, Ayangboro és Etura, ők hárman</i>	B
<i>Isteni teremtek, a földön és a fenti országban.</i>	B
<i>Íme, a mvét legfőbb ősei, amint a szó tartja.</i>	A

*De akinek a fülei jól hallják a költőt,
Még elmondja más ősök neveit is:
Kara-Mebegue, OlaKare és Zame-Ola.
Aztán még Otyé-Zame, Nna-Otyé és Ekang Nna,
Evine-Ekang, Mba-Evine és Akoma Mba,
Ondo-Bíyang, Engbwang Ondo, Mdeng-Boro
Medja-m'Otugu-Endong, Endong-Oyono
Zé-Medang, Ndutumu Mfulu, Obiang Medja.*

(Biernaczky Szilárd ford.)

Ezen írás szerzője most kénytelen bevallani: a minden jó szándéka ellenére is itt lényegében futtában bemutatott kérdéskörnek még csak az egyes szeleteit sem tudta teljességében feltárni. Így sajnálatosan nem tudtunk említést se tenni tehát a következő témákról:

– Soyinka magyarul is elérhető drámái kapcsán az afrikai mítoszvilág-mitológia megjelenése az irodalmi művekben.

– A mesei modell megjelenése az afrikai irodalmi alkotásokban, amelyhez Amos Tutuola meseregénye szolgálhatott volna mintául (mellesleg 10 afrikai mesekötet található az Európa egykori *Népek meséi* sorozatában)

– A bartóki modell nyilvánvalóságáról Afrikában, amely dolgozatunk címében fogalmazódott meg, de ezúttal csak a szóbeliség/írásbeliség szintjén volt kibontható. Pedig amikor a hatvanas években (1960–1967) Sugár Rezső mester zeneszerző tanítványa voltam, egy később ismertté vált, bár ugyancsak sajnos mára már elhunyt ghánai fiatalember, Adolphus Turkson volt a csoporttársam. Fénymásolatban a későbbiekben megküldött kottái (kompozíciói) az afrikai népzenei hagyományok gazdag felhasználásáról tanúskodnak... S tudunk egy kettős zenei-irodalmi folklorizmusról is: Akin Euba nigériai zeneprofesszor, aki sokáig Bayreuthban tevékenykedett, néhány éve operát írt Chaka történetére (bemutatására Fokvárosban került sor)...

Az esetlegesen érdeklődő, többet tudni akaró olvasó a bibliográfiában felsorolt (és más, zömében a Magyar Afrika Tudástár elektronikus könyvtárban megtalálható) régebbi írásaimból tájékozódhat, amelyekben minden esetben bőséges szakirodalmi jegyzék található. (A nemzetközi szakirodalom pedig beláthatatlanul gazdag.)

MŰVEK

ACHEBE, Chinua: *Arrow of God*, London, Heinemann, 1964

ACHEBE, Chinua: *Széthulló világ*. Ford. BÉRES Mária, Bp., Európa, 1983

BÂ, Amadou Hampâté: *Wangrin, a furfangos bambara*. Regény. Ford. GALLAI Zsófia, Bp., Európa, 1987 (eredetileg: 1974)

MARAN, René n. d.: *Batuala. Néger regény (Batouala)*. Ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, Bp., 1922, Légrády Testvérek. 2. kiadás: 1924, mindkét kiadás rövidítésekkel. Új kiadás: *Batuala. Igaz néger regény*. Ford. KUN Tibor, elő- és utószó: KUN Tibor és BERNACZKY Szilárd, Érd – Budapest, Mundus Novus Könyvek, 2013. Francia kiadása: 1921.

MOFOLO, Thomas: *Chaka*, trans. from Sesotho by Daniel P. KUNENE, London, Heinemann, 1981, kéziratos fordítása: Biernaczky Orsolya.

NIANE, Djibril Tamsir: *Szungyata, az Oroszlán fia*. Mandinka hősnének. Ford. SZEGŐ György, utószó: DIALLO, Alpha, Bp., Európa, 1983, eredeti kiadása: 1960.

PLAATJE, Sol T.: *Mhudi. An Epic of South African Native Life a Hundred Years ago*, Morija, Lovedale Press, 1930

SOYINKA, Wole: *Drámák*. Vál. KARIG Sára, ford. többben, Bp., Európa, 1978

TUTUOLA, Amos: *Részeg a bozótban*. = KARIG, Sára szerk.: *Részeg a bozótban*, ford. KESZTHELYI Tibor, Bp., Európa, 1966, 133–240.

IRODALOM

BIERNACZKY, Szilárd: *Oralitás a mai afrikai irodalmak életében (Orality in the Life of Today's African Literatures)*, = *Helikon*, 1986, 3–4. sz., 284–331.

Uő: *Shaka dicsérője*. = *Afrika Tanulmányok*, 2., 1., 2008, 55–78.

Uő: *Szungyata, avagy a Mali birodalom alapításának története. Egy nyugat-afrikai hőseposz térben és időben*. = *Afrika Ma – Tradíció, átalakulás, fejlődés*. Szerk. CSIZMADIA Sándor – TARRÓSY István, Pécs, Publikon, 2009, 237–262.

Uő: René Maran Magyarországon (megjegyzések a *Batuala* új kiadásához), = René Maran: *Batuala. Igaz néger regény*. Ford. KUN Tibor, Bp., Mundus Novus Könyvek, 127–160. Újraközlés: *Afrika Tanulmányok*, 2014, 1. sz., 53–84.

Uő: *Senghor Magyarországon*. = L. S. Senghor: *Amiben hiszek*, Érd, Mundus Novus Könyvek, 2015, 159–180. (Továbbfejlesztett változatban: *Afrika Tanulmányok*, 2015, 2. sz. 35–63.)

Uő: *Eno Belinga: Moneblum avagy a kék ember* (kameruni bubu hőseposz), részletek, ford. BERNACZKY János, BERNACZKY Szilárd, bev.: BERNACZKY Szilárd. = *Forrás*, 2015, 2. sz., 33–58,

Uő: (m. s.) 2018: *Folklor az irodalomban. Megjegyzések Chinua Achebe: Széthulló világ c. regénye kapcsán*, 1–38.

BULMAN, Stephen: *A Checklist of Published Versions of the Sunjata Epic. = History in Africa*, 24, 1997, 71–94.

FINNEGAN, Ruth: *Oral Literature in Africa*. Oxford, Clarendon, 1970, 558.

JULIEN, Eileen: *African Novels and the Question of Orality*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992

KESZTHELYI Tibor: *Az afrikai irodalom kialakulása és fejlődése napjainkig*, Bp., Akadémiai, 1971

LINDFORS, Bernth: *The Palm Oil with which Achebe's Words Are Eaten*. = *African Literature Today*, 1968, Vol. I, 3–18, 1973, 73–93.

Uő: *Chinua Achebe és a nigériai regény*. = *Helikon*, 1970, 1. sz., 22–32.

SENGHOR, Léopold Sédar: *Amiben hiszek (Ce que je crois)*. Ford. KUN Tibor, elő- és utószó: KUN Tibor és BERNACZKY Szilárd, Bp., Mundus Novus Könyvek, 2015

Hidvégi Máté

Haris László panorámaképeiről¹

Bevezetés

■ Az ember szellemi teljesítményének területén legalább három olyan ágazat van (nevezhetjük így, botanikai szóval: ágazat), amiben Magyarország világelső. A matematika, a komolyzene és a fotóművészet. Utóbbiból megemlítek néhány klasszikust, akikről mindenütt beszélnek, bár kívülről nem sokan tudják róluk, hogy magyarok: Moholy-Nagy László, André Kertész, Brassai (Halász Gyula) és Robert Capa. Nem véletlen, hogy a Budapest nevű metropolisz egyik közlekedési és turisztikai csomópontjában, az Andrássy út és a Hősök tere találkozásánál, a Szépművészeti Múzeum Dózsa György úti homlokzatán lévő három óriásplakát egyike Korniss Péter fotókiállítását hirdeti, amely a 2018. év elejéig a Magyar Nemzeti Galériában látható. Van becsülete nálunk a fotográfiának. És van a zenének és a matematikának is: repülőterünket Liszt Ferencről neveztük el, és most a matematikus Lovász László a tudományos akadémiánk elnöke. Mindez azt is jelenti, hogy Magyarországon e három sikerágazatban nem könnyű relatíve jelentős teljesítményt felmutatni, mert összehasonlításban is fontos kell legyen az adott pillanatnyi munka éppúgy, mint az életmű egésze, és a nagyszámú kortárs kiválóság között nehéz hozzájuk képest is nagyra lenni. Más szempontból könnyebb e három ágazat magyarországi művelőinek. Hiszen a párhuzamosan alkotó és egymásra figyelő, egymással beszélni tudó kortársak inspirálják egymást. Az egymást ihlető nagy

kortársak közössége az élgárda, avant-garde, a szó eredeti értelmében. Ők tartják fent, őrzik és gazdagítják azt a rájuk bízott szellemi teljesítményt, amiben Magyarország világelső. Közülük való Haris László.

Haris László 1943. február 9-én született Budapesten. Bátyja, Haris József tanította meg fényképezni. Hatévesen már laborált. Autodidakta módon megtanulta Hevesy Iván többkötetes fototechnikai könyvét. Tizenhárom évesen, az 1956-os forradalom idején történelmi jelentőségű felvételeket készített. Gimnazistaként felvették a MADOMÉ-be, a Magyar Dolgozók Országos Művészfényképező Egyesületébe. 1968-ban a Budapesti Műszaki Egyetemen kitüntetéses okleveles gépészmérnöki diplomát szerzett. Attól kezdve mérnökként és fotósként, később inkább experimentális képzőművészként dolgozott – ezzel kapcsolatban szokás Haris neoavantgárd, ill. koncept-art korszakáról beszélni –, utána alkalmazott fotográfiával (pl. plakátkészítés) foglalkozott és technikai innovációival animációs filmek készítésében is részt vett. A kétezres évek óta fotográfiát tanít az ASA fotóművészeti szabadiskolán. Monográfusa, P. Szabó Ernő a képzőművész és fotós Haris kísérletezői sokarcúságát hangsúlyozza.² Művészetében nemcsak jól megférnek, hanem egymást erősítik is a neoavantgárd műfajok: az absztrakt fotók („metafizikai víziók”³) készítése mellett a balatonboglári kápolnatárlatok közösségi akció-művészete, ami sok innovációt is feltételezett, és a már említett koncept-



art. Egyáltalán, a kísérleti fotó mint vizuális műfaj szélesebb nyilvánossággal való megismertetése is az új utakat járó, új műfajokat felfedező Haris érdeme.⁴ 2001-ben Haris Lászlót Balogh Rudolf-díjjal tüntették ki. 2004–2016 között a Magyar Fotóművészek Szövetsége elnökségi tagja volt. Akadémikus, az MMA rendes tagja. Művei megtalálhatók számos magán- és az összes fontos releváns közgyűjteményben (pl. Magyar Nemzeti Galéria). Alkotóereje töretlen. Ennek bizonyítéka a *Párhuzamos utak* című kiállítása is.

A fénykép képes megmutatni a szabad szemmel észrevehetetlen dolgokat; ebből a mondatból kiindulva, a világ egyik legtisztességebb embere, Susan Sontag írta, hogy a fénykép megváltoztatja a valóság fogalmát. Erről a más és több valóságról szól az amerikai Kepes György⁵ művészete és művészetelméleti munkássága is. Haris alkotóművészete egyik korszakát Kepes emlékének ajánlotta. „A világ fölfelé és lefelé tartó végtelenségének megnyilvánulásai ezek a szokatlanul nagy méretű ... fotográfiák” – Haris László szavait idézem. Hozzáteszem, hogy a *Párhuzamos utak* című kiállításon is látható, a totális fényképészet határait súroló több idősíkú panorámaképeinek *high definition* részletei is ennek a végtelen, kétirányú hierarchikus struktúrának elemei.

A színház és a film drámaiságát hordozó említett panorámaképek készítésével 2008 óta foglalkozik a művész. „Haris László ebben az időszakban a digitális fotográfia sajátos lehetőségeivel kezdett el foglalkozni, kutatva az új technikák felhasználási módjait a művészi fotográfiában. Az alkotói folyamatban az új technika helyét és technológiai jelentőségét különleges panorámaképek létrehozásában találta

meg. A különböző helyszíneket és történeteket megörökítő képek a digitális megoldásoknak köszönhetően »ragadnak össze« egyetlen, az időben és térben vándorló panorámaképpé, mely a rögzítés módjának köszönhetően több idősíkot is feldolgoz. A képek létrehozása közben a fényképezőgép egy állványfejen forog és általában 24 felvételtől áll össze a végleges panorámakép. Az expozíciók idő- és térbeli »elmozdulásai« egy képbe sűrítve jelennek meg számunkra egy egészen különleges, független valóságot létrehozva.” (Borbély László, az Artphoto Galéria kurátora értő szavait idéztem.⁶)

Művészetfilozófiai megközelítés

Mark Silverberg amerikai irodalomtörténész a neo-avantgárd elindulása szimbólumaként említi, hogy amikor az 1940-es évek közepén Jackson Pollock olyan vásznanakra kezdett festeni, amelyeket nem festőállványra, hanem Long Island-i műterme padlójára erősített, és a szó szoros értelmében belépett a képekbe (Pollock szavai⁷), és „rájött”, miként lehet a festményeket saját teste kiterjesztéseként értelmezni, ezzel valójában „feltalálta” az alkotás folyamatát mint művet, mint festményt (*action- vagy process painting*).⁸ Ebben a felfogásban a képzőművészeti alkotás nem tárgy, pontosabban *nemcsak egy tárgy*, amit például falra függesztünk, vagy posztamensre állítunk, hanem egy alkotási folyamat is: a mű létrejöttének története – drámája –, amelynek főszereplője a művész. Talán Makovecz Imre fogalmazta meg legszebben ezt a művészetfilozófiai tételt. A piliscsai egyetemi campusra tervezett Stephaneumra vonatko-



zó egyik ceruzajegyzetében írt egy különös kötőanyagról, amely az épületnek majd értelmet ad végül. Idézem:⁹ „... minden áthatja egymást, *minden egyszerre van*, és semmit sem az okság köt össze, semmi sem »mintha«. Hanem minden az, ami. Csak az események, az emberekkel az építésért az építés közben *megegett és bekövetkezett dráma az, ami szellemi kötőanyagként tartalmaz mindent*. Hogy mi a dráma, hogy köt össze látszólag független elemeket, ha egyik nem következik a másikból, hanem »okos«, hanem csak úgy jön és lesz egymás után, ez is kérdés.”¹⁰ Haris László több idősíki digitális panorámaképei is a *process art* fenti filozófiai értelmében vett drámák: a képeknek koreográfiájuk van (Haris kifejezése), és létükkel tagadják a tételt, hogy a fotográfia „a pillanat megragadásának eszköze” lenne csupán – írja Orosz István, aki szerint e „hosszú képek” „térbe kihengerített idők”, „a három dimenzió négydimenziós leképezései”.¹¹ A Haris-féle panorámaképek a Pollock által felfedezett és Makovecz által gyönyörűen megfogalmazott művészetfilozófiai elv szerint az elkészítésük történetével azonosak, olyanok – Orosz István kifejezésével – mint az idő, ami szétterül a képeken.

Haris László panorámaképeinek „szellemi kötőanyagáról”

Jegyzeteimben Haris-féle sorsfotóknak neveztem el ezeket a képeket.¹² A sors, az élettörténet, de még egy növényi propagulum sztorija (földbe hullik-e a mag, kicsírázik-e, növekszik-e stb.) is gráfelmélettel modellezhető, mert választás-szekvenciákról van szó, amikor sorsról

beszélünk.¹³ Szakma, munkahely, házastárs, lakóhely, gyermekek, barátok... ezek mind választások. Életútunk elágazási pontjaiban választunk: merre tovább. Választásainkból áll össze az a történet, az a matematikailag is leírható sztori, amit sorsnak hívunk. (Azt a kérdést, hogy a sorsunk ott volt-e már a génjeinkben, amikor megfogantunk, vagy esetleg még előbb, a holokausztból a Kasztner-vonattal megmentett Szondi Lipót tudta volna megválaszolni.)

Haris-féle sorsfotó, mert az összetartozás, a magyarsággal való sorsközösség választása a *Homoródalmási önarckép Dénes Ibolyával*. A mű létrehozásában Haris fotós tanítványai segítettek. A *Vizsolyi Biblia* című panorámakép is sorsfotográfia. Kérdezhetik, hol a képről a művész? Nézzék meg: ott áll magyar zászlóként a kompozíció jobb oldalán.

Meditáció Márton Áron börtönében. 2017-ben készítette Haris László ezt az erdélyi katolikus vértanú képet a csíkszentdomokosi Márton Áron Múzeumban. Átéljük a megrendültséget, amit a művész – aki mindegyik idősíkon jelen van – érzett a kép készítésekor. A vértanúk nevei jól olvashatók. Ott van köztük – hogy e szentekből csak egyet említsek – Macalik Győző, titkosan felszentelt püspök, akit a jilvai börtönben halálra kínoztak, és akinek csontjait lánytestvére hozta el egy zsákban Gyulafehérvárra az 1960-as évek végén, hogy a püspöki kriptában titokban eltemessék. Márton Áronról, a főpapról és emberről sokat tudnék mondani, kezdve azon, hogy a karjában vitt engem. Most csak annyit, hogy úgy gon-



Homoród-
almási
önarckép
2012

Meditáció
Márton Áron
börtönében
2017



doljanak a székelő Márton Áron püspökre, hogy magyarságáért életfogytiglani börtönre ítélték; a jeruzsálemi Jad Vasem a Világ Igazai közé emelte; és folyamatban van a boldoggá avatása. Azt még megemlítem, hogy VI. Pál pápa miután találkozott Márton Áronnal, kiment az előtérben várakozó kispapokhoz, és azt mondta nekik, tudjanak róla, hogy a püspökük egy szent. Azt is mondta, hogy nem lehet vele (Márton Áronnal) szóba állni a nélkül, hogy az ember könnyekig meg ne hatódnék.¹⁴

A *Vizsolyi Biblia* panorámaképet már említettem. Ám nem állhatom meg, hogy Haris Vizsolyi Biblia-fotói értelmezéséhez, amelyek egyike az 1Kor 13:12-ről szól,¹⁵ és a másika pedig egy felnagyított bibliai *i* betűt ábrázol,¹⁶ ne idézzek Borges Léon Bloy-ról írott nagyszerű esszéjéből (*Tükör által homályosan*¹⁷). Bloyról most csak annyit, hogy zsidó származású volt, katolizált és aszkétaként élt. 1917-ben hunyt el. Korának legnagyobbjai (Huysmans, a Maritain házaspár és Georges Rouault) lelki vezetője volt. Léon Bloy írja: „Most, mint Szent Pál mondja, »*per speculum in aenigmate*« látunk, azaz szó szerint: »tükör

által homályosan«, s mindaddig nem is látunk másképp, míg Az el nem jó, akit mindenünnen lángok öveznek, s aki mindent felfed majd előttünk. [...] Minden ember azért él e földön, hogy jelképe legyen valaminek, ami azonban előtte ismeretlen, és hogy megalkosson egy szemernyt vagy egy hegyre valót abból a láthatatlan anyagból, amelyből majd Isten városa felépül. [...] A történelem egy hatalmas liturgikus szöveg, amelyben az *i* betűk és a pontok is érnek annyit, mint egy-egy teljes szakasz vagy fejezet...” Bloy megközelítése, mint arra Borges rámutat, anonim módon kabbalisztikus. A kabbalisták ugyanis „úgy gondolták, hogy a Szentlélek sugallatára született mű abszolút értékű szöveg: vagyis olyan írás, melyben a véletlen szerepe nullára tehető”, minden és egyetlen betű is a végtelen értelmet hordozza. Amikor pár hete meglátogattam Haris Lászlót otthonában, láttam, hogy fő helyen vannak kifüggesztve Rákóczy Gizella végtelen alázattal megfestett nagy akvarelljei, amelyeken a színek a Fibonacci számsorozat szabályai szerint rétegződnek. A kortársak által és általam is szentnek tartott Rákóczy Gizella ano-





nim kabbalista volt, ahogyan a bibliai *i* betűt az abszolút értékű szöveg szimbólumává emelő Haris László is az.

A „szellemi kötőanyagról”, a drámáról, ami összetartja a műalkotást, írja Makovecz (előbb idézett ceruzajegyzetének végén): „Csak úgy érthető ez, ha felajánlásnak fogjuk

fel történetünket, s magunkat.” Gulyás Gyula másfél órás dokumentumfilmjében,¹⁸ amit Haris Lászlóról, a feltaláló művésztől készített, van egy részlet, amiből megértjük, mit jelent a művészet eszközeivel felajánlani magunkat a „láthatatlan Úrnak”. Lakóháza közelében, egy józsefvárosi, Teleki téri, gangos öreg házban Haris összehívta az ott lakó gyermekeket, legyenek ők a szűkebb pátriájáról szóló panorámakép szereplői. Állnak egymás mellett, de úgy, hogy a néző érzi: ezek a kis közösségek egy életen át tarthatnának. Úgy állnak azok a gyerekek egymás mellett azon a végtelen képen, mintha őrzőangyalok lennének, sőt, mintha ők maguk lennének a Jóisten, aki most lejött ide a gyerekek közé. Betöltik a házat. Állnak a folyosókon az egyik emeleten és ugyanők ugyanakkor egy másikon és lent az udvaron, Haris pedig fotózza őket, készíti a több idősíkú panorámafelvevételeket. A művészettörténet jól ismeri a több idősíkú festészeti kompozíciókat, mint amilyen pl. Piero della Francesca arezzói freskóciklusa a Szent Kereszt-legendáról (készült: 1452–1466 között). Haris, a fénykép nyelvén, újfogalmazza a festészet e régi igazságát. Piero della Francescán kívül hozhattam volna más analógiákat is a múltból. Ám Haris panorámaképe analógiájaként azért is találó az arezzói ciklus, mert – mint arra Vayer Lajos rámutatott¹⁹ –, a képsorozat egyik legmonumentálisabb darabján, amellyel a szentélyhez közeledő hívő biztosan találkozik, „a mindennapi munkájukat végző egyszerű munkásemberek láthatók [...] a mester ezt a humanista szempontot sem hagyta ki...”. Harisnál sem számít más, csak a gyermekek a képen.

< Tükör
által
2009

< Egy jota
2009



A százéves
Teleki tér 3.
2013

A művészet egy bizonyos minőségi szint felett nem tud nem szakrális lenni; (konklúzióként írom Haris László panoráma képeiről). Bár Susan Sontag nem volt vallásos, és meglepődött, hogy barátja, Joseph Brodsky búcsúztatója, amit ideiglenes temetése előtt tartottak Manhattan szívében, római katolikus liturgia szerint történt,²⁰ hiszen Brodsky zsidó volt; de nem is ez számít, mert, Sontaghoz hasonlóan, olyan ember volt, aki munkásságát a másokért való életnek, azaz felajánlásnak tekintette, és ilyenkor az is mindegy, az embertől mi szerinti rítus imáival búcsúzik a világ. Megnyitó beszédemet Susan Sontag szavaival kezdtem, és most egy tőle vett idézettel fejezem be: „Fényképet gyűjteni annyi, mint a világot gyűjteni.”²¹

Gyűjtsenek Haris fotográfiát!

JEGYZETEK

- 1 Haris László *Párhuzamos utak* című kiállítása megnyitóján, a Fészek Művészklubban Budapesten, 2017. október 25-én elhangzott beszéd bővített változata.
- 2 P. SZABÓ Ernő: *Haris László*. Bp., Hungart, 2014
- 3 Ld.: FORGÁCS Éva: *Szilágyi Sándor: Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965–1984* = BUKSZ, 2008, 1. sz., 79–83.
- 4 Ld.: P. Szabó Ernő két könyvéről – *Haris László, és egy kicsi együtt repülés* = *Fotóművészet*, 2014, 1. sz.
- 5 Kepes György a televíziós személyiség, Kepes András és az internet matematikája egyik megalapozójának tekintett, Abel-díjas Szemerédi Endre feleségének, Kepes Annának nagybátyja volt.
- 6 Ld. <http://eifert.hu/blog/?p=38811>
- 7 „My Painting” (Statement by Jackson Pollock) = *Abstract expressionism: A critical record*. Ed. SHAPIRO, David, SHAPIRO, Cecile. Cambridge University Press, Cambridge Mass, 1990, 356–357.
- 8 SILVERBERG, Mark: *Working in the gap between art and life: Frank O’Hara’s process poems*. = *Neo-Avant-Garde*. Ed. HOPKINS, David, SCHAFFNER, Anna Katharina, Rodopi B. V., Amsterdam – New York NY, 2006, 37–47.
- 9 Kiemelések tőlem, H. M.
- 10 Ld.: HIDVÉGI Máté: *Róma a pilisi dombok alatt. Makovecz piliscsabai Stephaneuma*. = *In virtute spiritus. A Szent István Akadémia emlékkönyve Paskai László bíboros tiszteletére*. Bp., Szent István Társulat, 2003, 183–197.
- 11 Ld.: OROSZ István: *Haris László hosszú képei*. = *Uő. Szent rinocérosz gyermekei*. Bp., Typotex, 2017, 212–214.
- 12 A kiállításon szereplő művek:
Vizsolyi Biblia (Vizsolyi Biblia I), 2009, 60x201 cm, 3/5
- Szólítja az Úr Mózes* (Vizsolyi Biblia II), 2009, 60x90 cm, 3/5
- Itt az vegyed eszedbe* (Vizsolyi Biblia III), 2009, 60x90 cm, 3/5
- Egy jota* (Vizsolyi Biblia IV), képalírás: „Mert bizony mondom néktek, hogy míg az ég és föld elmúlik, egy kis jota vagy pontocska el nem múlik a törvényben, mígnem *abban* mindek bételjesítettnek.” (Máté 5.18), 2009, 60x90 cm, 3/5
- Tükör által* (Vizsolyi Biblia V), képalírás: „Mert mostan látunk tükör által és homályos beszéd által, de akkor szemtől szembe.” (Pál I. Kor.13.12), 2009, 60x90 cm, 3/5
- Amen* (Vizsolyi Biblia VI), 2009, 60x90 cm, 3/5
- Búzaszentelés Csíkszentdomokoson*, 2009, 59x291 cm, 1/5
- Meditáció Márton Áron börtönében*, 2017, 58x271,5 cm, 1/5
- Homoródalmási önarckép*, 2012, 50x229,5 cm, 2/5
- Homoródalmási önarckép Dénes Ibolyával*, 2012, 50x219 cm, 2/5
- A világháborús emlékművet fényképezem*, 2014, 42x194 cm, 1/5
- Technikailag, a kiállításon szereplő művek – a Búzaszentelés Csíkszentdomokoson kivételével, amely egy giclée nyomtatás alu-dibondon – digitális fotóknak a művész által készített tintasugaras pigment nyomatai.
- 13 Juhász-Nagy Páltól hallottam az 1970-es évek második felében.
- 14 Ld. HIDVÉGI Máté: *Utószó Márton Áron fordításához*. = GUARDINI, Romano: *Az Úr Krisztus* [bev.: RATZINGER, Joseph, ford.: MÁRTON Áron], Bp., Szent István Társulat, 2006, 609–624.
- 15 *Tükör által* (Vizsolyi Biblia V).
- 16 *Egy jota* (Vizsolyi Biblia IV).
- 17 Ld. *Az örökkévalóság története. Esszék*. (Jorge Luis BORGES vál. művei II.), vál., szerk.: SCHOLZ László. Bp., Európa, 1999, 298–303. Az idézett szöveg Scholz László fordítása.
- 18 *Léptékváltás – Haris László portréja*. DVD. Rendezői változat. Az MMA megbízásából készítette GULYÁS Gyula, Bp., 2013
- 19 VAYER Lajos: *A Szent Kereszt elföldelése. Piero della Francesca arezzói freskóciklusának ikonológiája*. = „*Ex invisibilibus visibilia*” – *Emlékkönyv Dávid Katalin professzor asszony 70. születésnapjára*. Szerk. DANKÓ László, SZÉLL Margit, TAKÁCS József, Bp., Pesti Szalon – Ferenczy, 1993, 144–148.
- 20 POLUKHINA, Valentina: *Thirteen ways of looking at Joseph Brodsky*. Boston, Academic Studies Press, Mass., 2008
- 21 SONTAG, Susan: *A fényképezésről*. Ford. NEMES Anna, Bp., Európa, 1981, 9.

Haris László

A digitális panorámaképek technikájáról

■ A digitális fényképezés sok változást hozott, sok új lehetőséget adott a fotóművészeknek. Hogy ezek az új technikai lehetőségek jók, vagy rosszak úgy általában? Már a kérdés felvetése is értelmetlen. A tudomány szempontjából a technikai paraméterek mérhetők és egzaktak. Egy bonyolult új találmány használhatósága a különböző tulajdonságok összevetéséből, elemzéséből gondos optimumszámítással egyértelműen következik. Körülbelül az ezredfordulóra állt elő az a technikai fejlettség, ami megadta a műtárgyakat készítő fotóművészek számára a lehetőséget, hogy fényképeiket digitális eljárással készítsék. Az ekkor született jelzésekkel - *Museum proof print*, *Giclée print* - a gyártók üzentek a művészeknek, hogy szerintük az eljárás alkalmas maradandó műtárgyak létrehozására. Az elképesztő sebességgel fejlődő digitális korban, ma az a helyzet, hogy alig van olyan részszempont, amelyben a digitális technika ne hozna lényegesen jobb eredményt, mint a hagyományos analóg fényképezés. A tudományosan bizonyítható „jobb eredmény” természetesen nem értelmezhető művészi teljesítményként.

A legkorszerűbb modern technikával is készülhetnek fölösleges tucat termékek, káros giccsek, kulturális szemetek – van rá példa bőven.

A nagybetűs „JÓ” és „ROSSZ” nem a tudomány területe, hanem az erkölcsé.

A művész – mint minden ember – felelős tetteiért és a rábízott Talentumok hasznosításáért. Meg kell keresnie azokat az eszközöket, melyek használatához tehetsége és kellő szakmai tudása van, és ezeket kell használnia alkotó munkájához lelkiismerete szerint.

A panorámafényképezést, illetve az objektív látószögének „megnövelését” már a zseniális tudós, a természetjáró báró Eötvös Loránd is alkalmazta. Látván, hogy az előtte kitáruló völgy sokkal szélesebb, mint amit az objektív látószöge képes befogni, egyszerűen két, három,

négy képet készített egymás mellé, majd a felvételeket kidolgozva egymás mellé ragasztotta egy hosszú lapra. Természetesen látható volt az egyes felvételek közötti határvonal, de ez nem zavarta a nézőket, akik a korabeli tudósító szerint elhűlve gyönyörködtek az Alpok fenséges vonulataiban.

Majd száz év múlva, a digitális technikával vált lehetővé, hogy az egymás folytatásaként fényképezett felvételeket úgy lehessen összeilleszteni, hogy a néző számára teljesen észrevehetetlen legyen az egyes felvételek közötti eredeti képhatár. A felvétel készítésekor azonban azért, hogy a képek valóban hibátlanul összeilleszthetők legyenek, néhány problémát meg kell oldani. Az egymás mellett készített képeket eleve átfedéssel kell készíteni. A számítógépes program úgy dolgozik, hogy a két kép átfedésében, a baloldali kép jobb oldalán és a jobboldali kép bal oldalán megkeresi az azonos pontokat és ezek elmozdulásából számítja ki a képek illesztéséhez szükséges torzítást. A kézből készített panorámafelvételek nem illeszthetők össze hibátlanul.

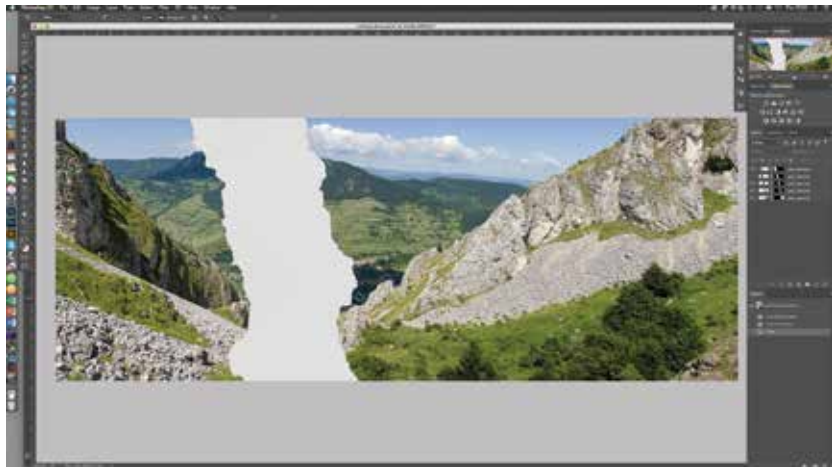
Az első ábrán látható, hogy a fotográfus állványán egy speciális panorámafej biztosítja, hogy a felvételek azonos osztással kövessék egymást. Ennél is fontosabb, hogy két sín segítségével a forgástengely a fényképezőgéphez képest két irányban eltolható és precízen rögzíthető legyen. A panorámakép forgástengelyének ugyanis metszenie kell az objektív ún. nodális pontját, azaz a képalkotásban résztvevő sugarak cso-



mópontját, és különböző objektívok használatánál ez más-más helyre esik.

A második ábra egy Screen Shot. Egy panorámakép készítése közben töröltem a második réteget. Jól látható, hogy az elválasztó vonal egy görbén haladva mindig azokat a pontokat köti össze, melyeknek két oldalán azonos értékek vannak. Ezért látja a néző a kész képet egyetlen valódi fényképnek.

Különösen izgalmasak a 360 fokos körpanorámák.



Ezek a képek a teljességet idézik számomra. Egy kép általában 24, 30, vagy még több felvételtől áll össze. A harminc felvétel természetesen nem egy pillanatban készül, hanem hosszabb idő alatt. A kezdetben technikai hiányosságnak tűnő tény szülte a gondolatot, hogy ha már eleve nem egy pillanatban készül el az összes szükséges felvétel, akkor használjuk ki a több időpont lehetőségét és csináljunk a hátrányból előnyt. Így születtek meg a több idősíkot tartalmazó panorámák. A több időponthoz

tartozhat egy koreográfia, el lehet mesélni egy történetet. Az elkészült kép előtt a néző először azzal szembesül, hogy az, amit itt lát, nyilvánvalóan soha nem létezhetett egyetlen pillanatban. De volt világháború egyetlen pillanatban? Volt földrengés egyetlen pillanatban? Felkelt a Nap egyetlen pillanatban? Ha valaki elkezd gondolkodni, már megérte; nem dolgoztam hiába. Különbözik az, hogy egy képen nem egy időben történt eseményeket látunk egyszerre, csak most a fotográfiában számít valamilyen gyanús újdonságnak. Egy gótikus táblaképen természetes volt, hogy egyszerre egy képen látjuk Jézus születését, a menekülést Egyiptomba és a Golgotát. Még tudtak képet olvasni az emberek.

Ha meg valaki azt mondja, hogy nem ez az igazi fotográfia, annak József Attila nyomán válaszolom: *fotográfus vagyok, mit érdekelne engem a fotográfia maga.*



Önarckép a Természettudományi Múzeumban, 2012

A vízszintes tengelyű panorámakép látványként furcsa, de teljesen természetes és megfelel a valóságos térnek. Egy denevér semmi kivétnivalót nem találna benne. Nekünk még szokatlan, de figyelni rá és megérteni nagyon hasznos.

Önarckép Fotófaluban, 2013

A még nem tapasztalt látvány meglepő újdonságnak számít a néző számára akkor is, ha a lehető legtermészetesebb dolog. Ilyen a ferde tengelyű panoráma. A panorámaképek készítését oktató technikai leírások külön fejezetet szentelnek annak, hogy hogyan kell vízszintezni a fényképező állványt, hogy a forgás tengelye pontosan függőleges legyen. Az eredeti élmény, a századok, évezredek alatt sokszor átélt történet az, hogy a vándor felér a hegycsúcsra, ahol saját (függőleges) tengelye körül körbefordulva gyönyörködik a panorámában. Ezt többször átélte, ismeri, megszokta a néző. Ha viszont a művész a függőlegeshez képest ferde tengely körül forgatja gépét, a horizont nem egy vízszintes egyenes lesz, hanem kialakul egy szerintem gyönyörű hullámvonal.

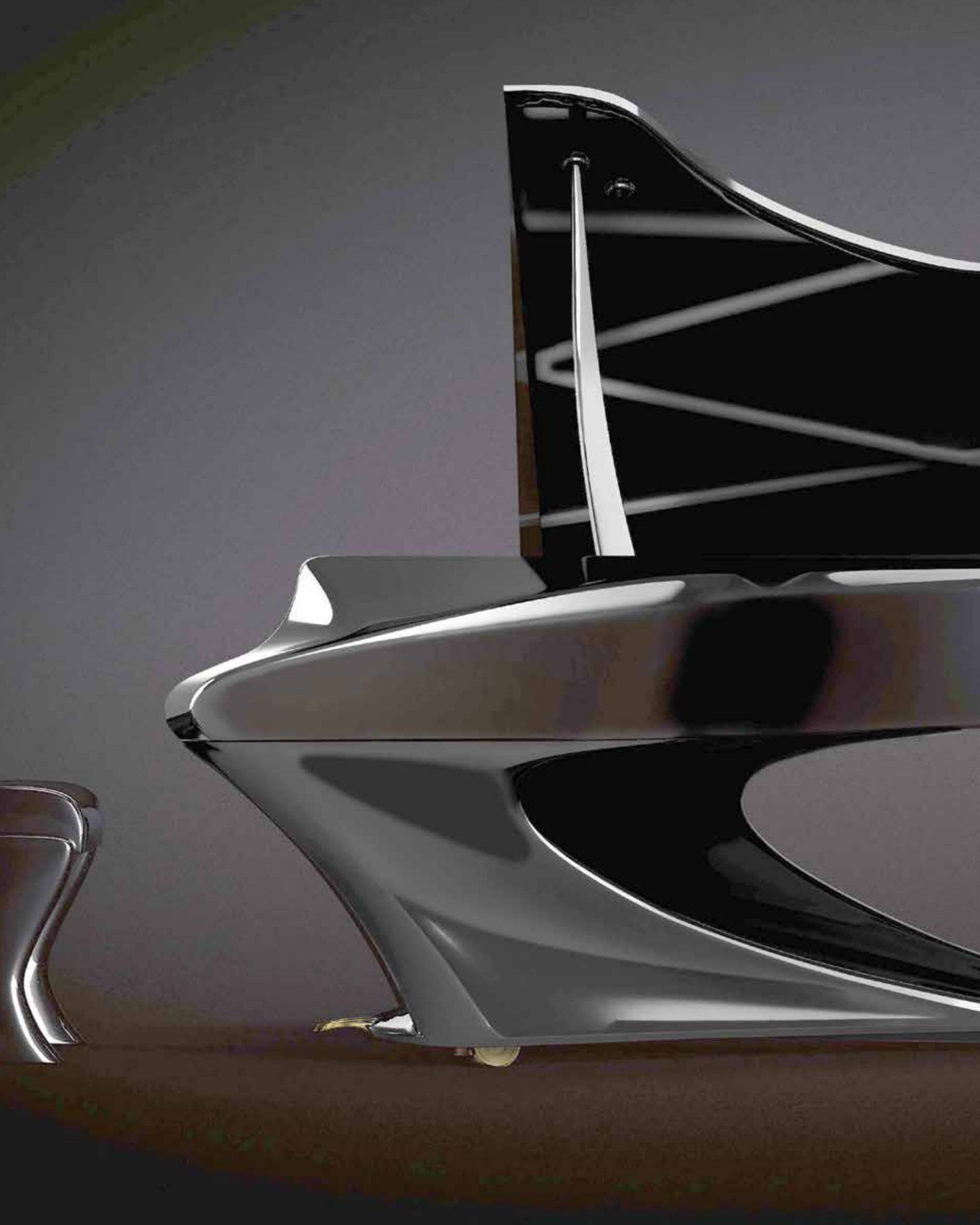
Ez a szinuszgörbeszerű hullámvonal szokatlansága miatt rögtön megragadja a néző figyelmét. Hangsúlyozni kell azonban, hogy ez a szokatlan nézet éppen olyan pontos, épp annyira megfelel a valóságnak, mint a megszokott. Része a vizuális dramaturgiának, de nem csalás!

Az *Önarckép Fotófaluban* című kép 2013-ban készült a Telek Balázs által szervezett képző-, fotó- és filmművészeti táborban, a Nógrád-megyei Cserhátsurányban. Tanítványaim végignézték, élték, szerepelték a kép készítését. Egyikük exponálta azt a négy felvételt, amin én is szerepelek, majd másnap közösen összeraktuk, feldolgoztuk, megalkottuk a kész művet. Mérete: 50 x 223cm.

A több idősíki panorámaképek összes tulajdonságát bemutató tanulságos kép.

Boldog órák szép emléke képen...





Kissné dr. Kovács Adrienne

Gondolatok az Őrség néprajzáról – Kárpát-medencei archaikus értékek

■ Az Őrség kezdetektől népünk *örzője*, az ősi közösségi tudás letéteményese, kultúránk gazdagítója volt. Amit ma Őrségnek nevez a néprajz, az nem más, mint Alsó-Őrség. Trianon óta lassan ez a szó is elmaradván, Őrség lett a határon belül maradt néprajzi csoport neve.

Néprajzi kutatásaim újra és újra feltett kérdése: Mi marad? Vegyük számba, mi mindent adott az Őrség az egyetemes magyarságnak! Az is érdekes, mi menthető át a régmúlt értékeiből mai életünk valamely szálával kapcsolódva, összekötve.

Az Őrség a magyarság egyik legarchaikusabb tájegysége, néprajzi csoportja. Az archaikus elemek legtöbbször már a múlté, de igencsak méltóak arra, hogy ne feledjük őket; ugyanakkor az ősi tudás több eleme bűvópatakként tovább él, illetve fel-felbukkan újra és újra. Csak vegyük észre! A szerves kultúra, a népi tudás, az egységes világkép térvesztésének idején több magyar etnikai csoportnál sajátos újraéledést tapasztalunk – ez persze nem azonos a régivel, de a nyomdokain halad. Ahol a tájegység és néprajzi csoport a nevében is hordozza az *öriz*, *megőriz*, *megóv* jelentéseket, különösen van értelme kérdeznünk. Keressük, emeljük ki a felgyűjtött, megismert archaizmusok közül a legfontosabbakat! Nézzük meg, mik azok, amik máig hatnak! Végül: milyen párhuzamok vizsgálhatók, milyen következtetések adódhatnak?

Jó tudni, hogy évszázadokra, sőt, évezredekre visszamenő kulturális értékek birtokosai vagyunk. A tárgyi néprajz alkotásai, a felbecsülhetetlen értékű szellemi-lelki tartalmak folklórban megmaradt gazdagsága formálta az alsó- és felsőőriek életét is. Van értelme egységben látni, hogy pl. egy régi kalácsütési hagyomány más helyen új változat létrejöttét szolgálhatta, és ha elszántak vagyunk, szolgálhatja ma is.

A Kárpát-medence magyar népi kultúrája viszonylag egységes, de épp a helyi változatokon keresztül él. A széleken maradt meg legtöbbször a régi tudás legértékesebbje, sosem a centrumban.

Ugyanezt tapasztaljuk Háromszékben, Kárpátalján, a Délvidéken és a Felvidék egyes helyein. Ha elődeink keze nyomát, meséit, mondáit keressük és találjuk, mindez nem elveszett örökség – hanem a miénk! Egy őrségi monda, egy magyarszombatfai népi kerámia – Harangozó Imre találó szavával: „lélekjárta tárgy” – ma is üzen. Ne feledjük, a XX. századi autentikus népi kultúra évezredek életének utolsó pillanatait mutatja meg nekünk. Egy szőttes, egy falvédő dédanyánk keze munkáját és egy népcsoport évszázadok alatt kikristályosodott ízlését, szépségigényét is őrzi.

Nem lehet elégszer tudatosítani a néprajz szerepét, mai legfontosabb feladatát: „Megismerés nélkül nem tudhatjuk soha, tegnapi kultúránkkal mit veszítettünk, s mit lett volna [lenne! – a szerző] érdemes eltenni belőle a mainál értelmesebb holnapokra.”¹ Nem mindig

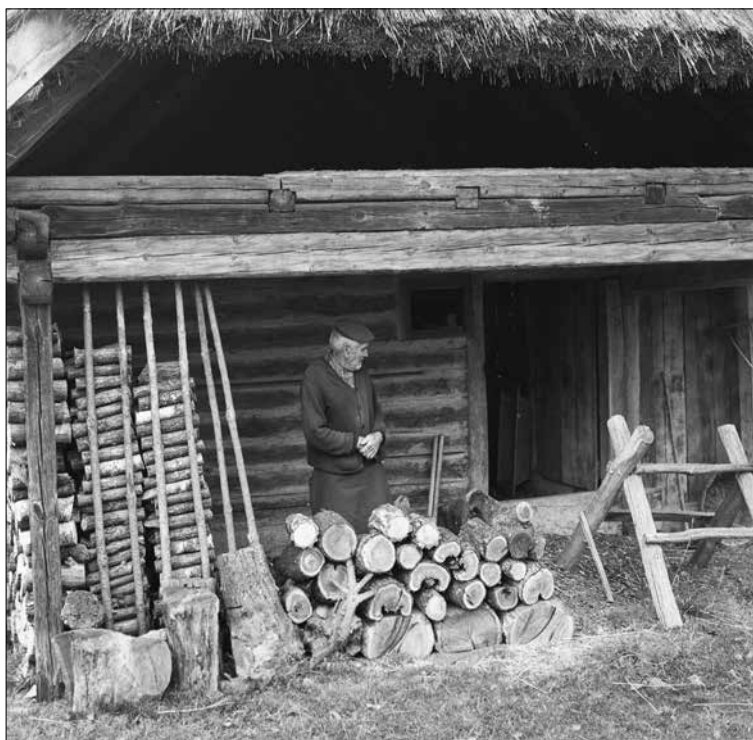
Kástu,
emeletes
gazdasági
építmény
1972



látjuk elég világosan: ha egy adott nemzedék, pl. mi elhagyunk valamit a magyar hagyományból, nem biztos, hogy az utánunk jövők tudni fogják. Már nem tartjuk a hagyományos ünnepi szokásokat? Már csak ritkán vagy egyáltalán nem sütünk otthon karácsonyra, húsvétra kalácsot? De ettől még megőrzendők a dédnagymama/nagymama receptjei, és néhanapján használatba veendők. Ne menjen veszendőbe, ne múljon el nyomtalanul! Ha ez az igény bennünk és környezetünkben megvan, esélyük van az unokáknak megismerni és megszeretni azt a finom őrségi perccet, kalácsot. „Nem múlik el velem, ami bennem él”² – mondta Pál István, híres palóc dudás. Ha ebben a láncolatban szemléljük az életet, saját életünket is, tágabb horizontok nyílnak, sőt a mindennapi élet tenivalói is távlatot kapnak.

A népi kultúra legértékesebb elemeit az archaikus rétegekben kell keresnünk. „Az ősgondolkodás elemei finoman ma is itt vannak” – vallja vizuális antropológusunk, Kunkovács László.³ Ha figyelünk, ha meglátjuk, ma is fellelhetjük nyomait. Végigtanulmányozva az Őrség néprajzát (a manapság már nem idézett régi forrásokat is), saját gyűjtést, helyi amatőr gyűjtők leletmentő, aranyat érő munkáit, arra a következtetésre juthatunk, hogy az Őrség néphagyománya bőven hordoz *ősi vonatkozásokat*. Ezáltal is válhatott a „magyar táji-történeti tudat sarkalatos részévé.”⁴ A szomszédság, Göcsej, Hetés, a Vasi-hegyhát, a Vendvidék, a szomszéd országok népeinek életében élt, él az áthatás, mégis, az őrségi népi kultúra

A gazda, az
eresz alatt
tárolt
tüzelővel
1972



hordoz egy sajátosan ősi ízt. Lehet, hogy az idelátogató már csak a felszínt látja, tapasztalja, de azonnal megérezheti azt a harmóniát, amit a múlt kultúrája teremtett meg. Hogyan is?

Az egykori őrállók, a kora Árpád-kori, a középkori kiváltságos ősök leszármazottai élnek a történelmi Őrség területén, Felsőőrben és (Alsó)Őrség szűken vett tizenkilenc községében. Igen ritka a Kárpát-medencében, hogy egy tájegység magyar *lakossága* – bár időnként megfogyatkozva – *kontinuus* több mint ezer éve!

Legrégibb településformánk, a *szeres település* önmagában is ősiséget hordoz. A táj-természet-ember-építmény-élettér legharmonikusabb kölcsönhatásában a nagycsalád, had, nemzetség hozta létre. Négy-öt porta épületegyüttese alkot egy szert, általában egy település öt-tíz szerből lett. A szerek közötti távolság változó, a régibbek ritkásabbak, a későbbiek tömörültebbek. Legismertebb szeres település a hét szerből álló *Szalafő* (Templomszer, Felsőszer, Pityerszer, Papszer, Csergőszer, Gyöngyösser, Alsóyszer.) Őriszentpéter és kisebb helységek is őrzik az egykori településstruktúrát, ezáltal az ősiség máig ható jelenléte az idelátogatókat, házat vásárlókat is körülveszi, életüknek részévé is válik. A közismert dolgokat nem részletezem. Csak említsük meg a *kerített házat* (három oldalról beépített U alakú porta, pl. Pityerszer), az élelemtároló, remek rendszerű emeletes *kástut*, a hagyományos tejfeldolgozást, a fazekasságot.

Vegyük észre, hogy a középkori kőtemplomok és a fából ácsolt remeklések, pl. a *pankaszai harangláb* testvérei egymásnak: a teljességre törekvő emberi elme és kézművesség, anyagmegmunkálás teljesítményei. Kunkovács László képeinek az is értéke, hogy a skanzenre válás előtti időkben készültek, amikor még őrségi emberek éltek, dolgoztak a ma már muzeális épületekben.

A népi-paraszti táplálkozás őrségi alapétele, a *dödölle* az asszonyi tudás leleménye: hogyan lehet a „*semmiből*” is jóltartani a népes családot. A lisztes krumplipépet különféleképpen lehetett ízesíteni, asztalra adni.

Az őrségi gyűjtések tanúsítják, hogy igen sokáig (a XX. század közepéig) egy tálból fogyasztotta a család az eledelet. Együtt ültek le, együtt ettek, a táplálkozás abszolút közösségben valósult meg. Évezredes örökség. Burgenlandi anyanyelvi-néprajzi konferenciánkon (2017. június 10.) dr. Somogyi László, *A burgenlandi magyarság* című földrajzi-történelmi összefoglaló mű szerzője személyes gyermekkori élményeként számolt be erről.

Az Őrség népművészetét viszonylag szegényesnek tekintik a néprajz. Valóban az? Igaz, nincs látványos viselet, a kerámia is egyszerű mintázatú. *Egyszerűség* – megint

egy alapérték. A *vászon köcöle*, a lenvászon textilnemű (kendert itt nem termesztettek), amit az asszonyok telente kézzel fontak-szöttek, teremtettek, ellátta a teljes paraszti háztartást a ruházattól az abroszig, ágyneműig. Különös felismerésekre juthatunk, ha a házi szövésű vászon díszítésének színvilágát tanulmányozzuk. Szembeötlő a fehérhez, a fehérén fehérhez való ragaszkodás. Megtapasztaltam, hogy a mai napig léteznek megőrzött, illetve használatban lévő darabok.

A *fehéren fehér hímzés* a legrégebbi időkre nyúlik vissza. A szekrénycsíkok fehér hímzése a legutóbbi időkhöz megmaradt. A leghitelesebb forrás Avas Kálmánné, Páti Irén szavaival: „Az Őrségre az egyszerű fehér hímzés volt jellemző. Még a zsebkendőt is, a női ruhákat is csak fehérrel hímézték ki. A piros hímzés csak később terjedt el.”⁵

A *kenyér*, a *hőkön* (kemence) *sült perec* régi kovászolási, dagasztási technikákat őriz. A szorgos, eredményes munka szinonimájaként szóláshasonlat is létrejött: „*Úgy forgo-lódik, mint a perecsütő asszony!* Nagy nap volt a kenyérsütés ideje is. „Már 12–14 éves kislányokat is megtanítottak a *kenyérsütés tudományára*.”⁶ Az is volt: tudomány! A híres Őrségi fonott perecet kettős ágból fonták-hajlították, keksége a legősibb keltésztaforma. A gyerekeket kiskortól bevonták a munkába.

A hagyományos *szellemi-lelki értékek* gyakran a régmúltból veszik eredetüket. A munkabírási, a szorgalom, a céltudatosság pl. a földszerzésben, a rend a napi munkák során és évszakonkénti folyamatosságában, a szentség tiszteletében, az ünnepek megbecsülésében egyaránt megmutatkozik.

Az emberélet fordulói: a születést, keresztelőt (*paszta*), a lakodalmat, a temetést *méltón* megülték. Ugyanúgy az éves ünnepkör jeles napjait elválasztották a hétköznapiaktól. A karácsony, húsvét megünneplését is a szokásrend határozta meg. Hétköznapi megküzdöttek az agyagos, sovány földdel, de ünnepelni tudtak! A munka becsülete életvégig kitartott, szólás is megörökíti: *A gazda soha nem teszi le a kapát, hanem kiesik a kezéből.*⁷ Az ünnepeknek megadták a módját, legkiemelkedőbbek a *lakodalmak*, három-négy napig tartottak. Az utolsó napon az ún. gazdaasszony-lakodalomra került sor, ekkor vendégelték meg a főző-sütő asszonyokat.

A munka megbecsülése sosem maradt el. Volt hétköznapi és volt ünnep. Tudták, hogy van kezdet és van vég, e két időnek különösen megadták a tiszteletet. A *vetőruha* (amiből a magot szórták a földre) szentségnek számított, volt, ahol a karácsonyi abroszt használták e célra. A kezdethez szentség tartozott. „Mikor az első marokkal eldobtuk a földre a magot, felsóhajtottunk:

»Jézus nevében!«”. Endrődi keresztanyám így kezdett a dagasztáshoz: „Uram, Jézus, segíts!”⁸ A szentség a napi élet része volt.

Párhuzamok mutatkoznak az egész Kárpát-medencében. A tisztaság alapkövetelmény volt. „Ha foltos [varrással javított] a ruha, az nem szégyen, csak tiszta legyen!”⁹ Az Őrségi asszonyok párolás-mosása külön tanulmányt érdemelne. A kéz-láb-derékszaggató munkát (pl. hideg patakban állni, dolgozni) a legegyszerűbb körülmények között is a máig mutatón megtartott igényesség írta elő – íratlanul. „Akármilyen szegényes volt is az az ebéd, vacsora, az *asztalon abrosz mindig volt*, sőt mindig *fehér és tiszta*. Nagyon tartották, hogy csupasz asztalról (terítetlen asztalról) nem szabad enni.”¹⁰ Nem mehetünk el szó nélkül az Őrségiek tiszteletet parancsoló értékrendje, gondolkodása mellett.

Többször volt szó a *kezdet* és *vég* számára megadott tiszteletéről. Az Őrségi születés, keresztelő és temetés szokásrendjére tekintve mutatom ezt be. A *szülés idején* sok helyütt a segítő asszonyok az asztalt karácsonyi abrosszal fedték be, szentelt gyertyát tettek az asztal közepére.¹¹ A szakrális teret a csak ünnepkor, akkor is csak karácsonykor használt abrosszal, egy szál gyertyával képesek voltak megteremteni. A világmindenséggel *egyenek* lenni, betago-lódni a rendbe: az élet első pillanatától megadták ezt az új életnek.

A *keresztelő* nagy ünnep volt. Több komapárt választottak, a főkömaasszony volt a mai értelemben vett

Tóka,
az udvarba
mélyített
tehénitató
1972



keresztanya, kiemelt szerepkörrel. Ő sütötte a keresztelőlakomára, a *paszitára* a *nagyperecet*, egy hatalmas, kerek kalácsot, amelynek a közepébe sült tyúkot helyeztek.

A keresztszülők ajándékát *korozsmának* nevezték. Hogyan adták át ünnepi módon? A korozsmapénzt rátették egy tányérra, amelyet egy lenvászon ruhába kötöttek úgy, hogy a közepén egy pohár bor volt. Ezt a gyermek egészségére köszöntette a keresztapa. A keresztanya ruhaajándékot adott.

Őrségi adat, hogy a keresztelőre menet a rokonság betért a kocsmába. A csecsemőt az asztal közepére tették, míg ittak egy pohárral az egészségére. Azt mondták, azért, hogy *szokjon a vidámsághoz* a gyerek.

Látható a születés, a keresztelő nagy tiszteletben tartása, az új élet és a szülők megbecsülése. Az idősebbek figyelemmel voltak az ifjak fejlődésére, nevelésére. Molnár V. József gyűjtéséből egy őrségi és göcseji szokást emelek ki: „Az őrségi és göcseji öregek néhány emberöltővel ezelőtt lefekvés előtt megmutatták a kisgyermeknek az Északi Sarkcsillagot, hogy nyugodt álmuk adódjék.”¹² Egyek vagyunk a világgal, a világmindenséggel, a gyereket bevonták föld és ég megismerésébe. A jó álmot ez adhatja.

Ahogy tisztelték a régiek az élet kezdetét, ugyancsak méltóságteljesen viseltettek az élet végével kapcsolatban is.

A temetés körüli teendők közül a felravatalozás már nincs, a virrasztás már csak részben van szokásban,

elemeinkben még tovább élve. „Szépen lefoglák a halott szemét, *fehér* kendővel felkötötték az állát. A kezét minden halottnak összekulcsolták, kezébe *fehér* zsebkendőt adtak, mellé zsolttároskönyvet.”¹³ A legarchaikusabb szokásrend része a kézzel temetés. Torokszorító Avas Kálmánné Páti Irén hiteles leírása: „Régen a halottakat teljesen *kézzel temették* el. Ásót, kapát csak a sír megásásánál használtak, de a halott temetését teljesen kézzel végezték. Aki csak hozzáfért, kézzel szórta rá a földet.”; „Régen koszorút, virágot nem tettek a sírokra, virágot sem ültettek. *Egy év elteltével* nyúltak csak a sírokhoz. Szép domborúra eligazították és úgy maradt. Csak fű és vadvirág nyílt a sírokon.”¹⁴ A sírok így végül is belesimultak a tájba, a sír vissza lett adva a természetnek. A táj–természet–ember egységénél, az életet mint a teljességbe tagolódást tekintő gondolkodásnál vagyunk ismét. Az őrségiek világegésze így formálódik teljessé.

Ahogy a gazdálkodás több eleme tovább él, pl. az olajtermelés újbóli felvirágzása az Őrségben, a többi értékből is áttemelhetünk a mába, akár a népi táplálkozásból is. Külön előadást érdemelnének a őriszentpéteri „*mind-szent-béles*”, a *szemmárton-gabonca* [Szent Márton napján készült], e leghagyományosabb ünnepi sütemények, de idetartoznak az Őrség legelterjedtebb süteményei: „*Cipu, bugda, perec, kalás*, kött téstából... egész kerekségében megsüttetik.”¹⁵

Érdemes átgondolnunk, a régiségből mik tehetnék szebbé, tartalmasabbá” életünket. A néphagyomány, a szokásrend mindig segítője volt az életnek! Az őrségiek tudják, milyen gyökerek örökösei, milyen értékek birtokosai, hordozói, akár csak ismerői az erősen megváltozott világban. Tudjuk, hogy napjainkban több mint harmincezen járnak át Ausztriába dolgozni Magyarországról, megélhetésüket keresve és megtalálva – épp ezért is fontos tudatosítani és továbbadni magyar értékeinket. Az Őrség folklórja jelentős. *Magyar Zoltán még 2013-ban is kétkötetnyi mesét, mondát* tudott gyűjteni e tájegységben. Olykor a szellemi értékek a tárgyakat is túlélnek. Most a szellemi kincsek közül választottunk, először Dömötör Sándor gyűjtéséből.

A hosszú élet titka¹⁶

Ispánkon élt az öreg Laczó Gábor, azt mondták róla, hogy ő az Őrség legöregebb embere. Láta még az illéreket is 1848-ban a Kishegyen disznólkodni, de őt nem bántották, mert még gyerek volt. Az illérek vezére Jelasics horvát bán volt, Bécsbe akart menni Ferenc Jóskaéhoz, de

Harangláb
Pankaszon
1972



Kőszegnél elvágták az útját a magyar huszárok és visszazavarták őket Horvátországba. Az illérek szedett-vedett ruhában voltak, fahusáng volt a kezükben, még kardjuk sem volt, de jó verekedős emberek voltak.

A törökök nem jártak az Őrségben, a nagy erdőkben nem tudtak létezni. Az Őrségiek nem irtották ki az erdőt, hanem gondozták, hogy jó sűrű legyen, nagyobb hadak ne tudjanak áthatolni rajta. Őriszentpéteren álltak meg a törökök. Minden katonának egy sapka földet kellett odahordani, abból lett az a domb, ami a vasútépítés előtt az állomás épületénél volt. Törökhalomnak hívták az öregek.

Az Őrségiek mind egy vezér utódai. Amikor Árpád apánk idetelepítette az Őrségieket a határ őrzésére, nagy erdő volt itt. Nekik kellett a fákat kiirtani onnan, ahová letelepedtek. Az volt a gypű, azon túl az ellenség nem mehetett. Nem voltak köztük soha gazdag emberek, itt soha nem találtak ásás közben pénzt, kincseket, csak fegyvert, kardot, buzogányt.

Az öreg Laczó szokott ezekről a régi dolgokról mesélni. Tíz leszármazott gyermeke, 44 unokája és 24 dédunokája volt, amikor meghalt. Sokszor kérdezték tőle, hogyan lehet az olyan hosszú életet biztosítani, amilyen az övé volt – lehetett talán száz éven is fölül. Azt szokta mondani: – Mindig kukoricamálét ettem vagy szaladost, amennyi belém fért. Bort vagy pálinkát nem ittam többet, csak amennyi volt. Pipázni csupán annyit pipáztam, amennyi kellett. A lányokkal, menyecskékkal csak akkor foglalkoztam, ha nagyon muszáj volt. Hát így éltem!

– Jó, jó Gábor bácsi, más is így csinál, aztán mégis meghal... – mondták neki.

– Meghal, meghal. De hát nem kell meghalni. Akkor sokáig él az ember! – mondta az öreg mosolyogva.

Magyar Zoltán gyűjtötte Kapornakon a pásztorról és az ördögről szóló ősi gyökerű mesét.¹⁷

A pásztor és az ördög

Élt egyszer a pusztán egy pásztor. Egy este bekopogtatott hozzá az ördög fekete képével és lólábával. Már sokszor hallott a pásztor a fekete ördögről. Most osztá megjelent nála életnagyságba. Hozzá még föl is szólította a pásztort, hogy menjen vele, mert őérte jött. Már sok van a rováson. Tehát most elviszi a pokol fenekére és ott elégeti.

Megijedt a pásztor. Jettében előkapta a furuláját, és kérte az ördögöt, hogy még egyszer furulázhassa el kedves nótáját. Az ördög megengedte, ő pedig elkezdett furulázni. Az ördögnek nagyon megtetszett a nóta, úgy-hogy a végén táncolni kezdett.

Egyszer csak arra kérte, hogy legyen szíves, őt is tanítsa meg ilyen szépen furulázni. Azt mondta a pásztor, hogy szívesen meg is tanítja. Szépen beadta a szája a furulát, és a likakra rárakta az ujjait. Akkor azt monta az ördögnek, hogy most csak fújja. Az ördög elkezdte fújni, de a furula nem szólt ollan szépen, mint a pásztornál.

A pásztor mondja neki, hogy ő tudja miért nem szól szépen a furula. Mert az ördögnek a körmei igen nagyok és görbék. Nem pászulnak rá a furulának a likjaira. De ő tud rajta segíteni, meg kell egyenlíteni a körmeit.

Mindjárt hozzá is fogott az egyenesítéshez. Odahívta az ajtóhoz, az ajtót kinyitotta, mondta az ördögnek, hogy tegye oda a körmeit. Amikor odatette, a pásztor az ajtót becsapta, az ördögnek a körme pedig közte maradt. Akkor a pásztor elővette a pásztorbotját, és elkezdte az ördögöt agyba-főve ütni. Az ördög keze nem gyűtt ki az ajtó közül, elkezdett ékhetetlenül ordítani és ugrálni. A pásztor addig ütötte, még reminkedni nem kezdett az ördög. Akkor azt mondta neki:

– Most megtanítottalak furulázni is, meg táncolni is!

Az ördög megfogadta, hogy többet nem jön soha érte, csak mast eressze el. Azóta az ördög sohasem megy pásztorér. (Őrség)

Remélem, értünk sem.

Így készül
a kópica
1972

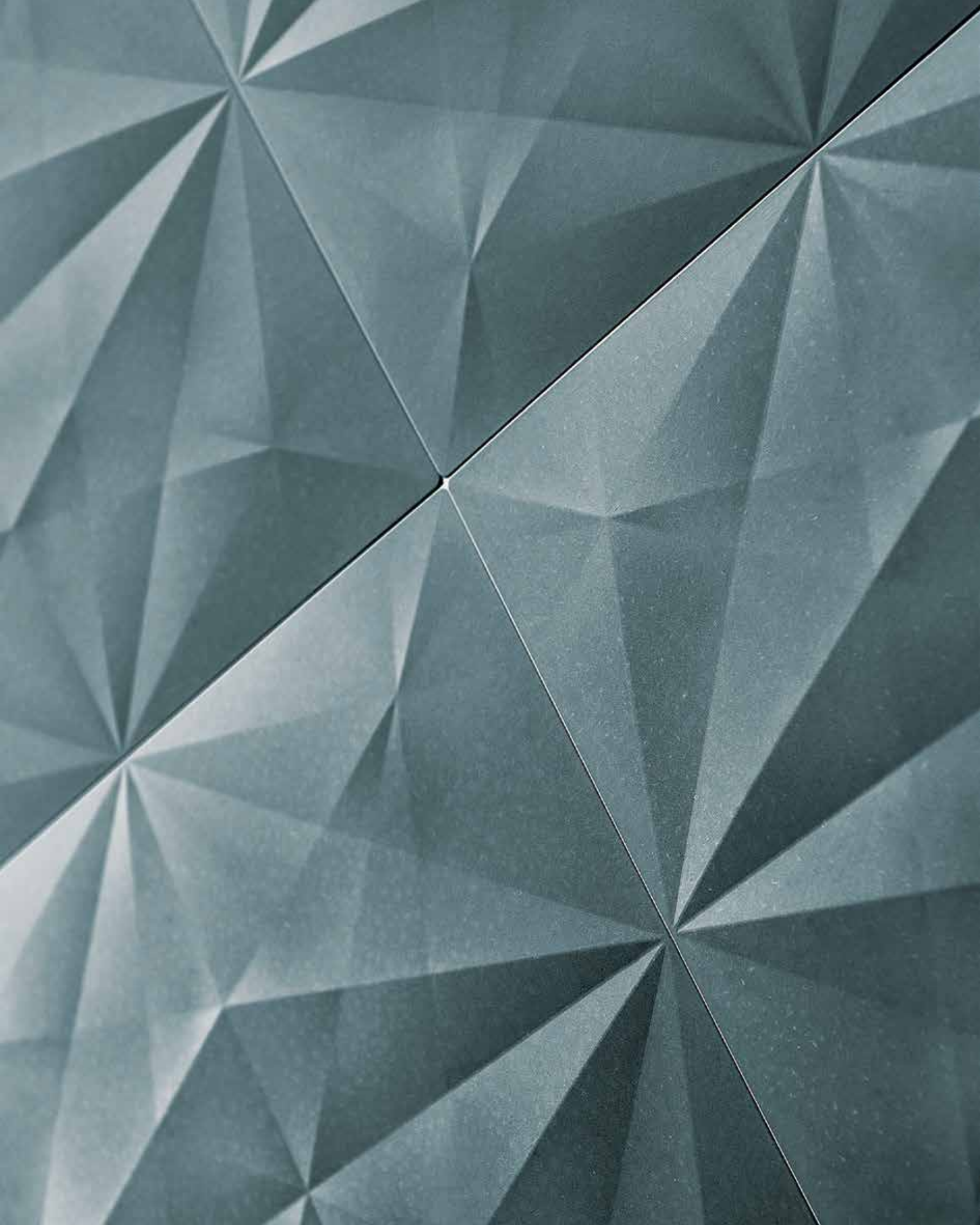


JEGYZETEK

- 1 BURÁNY Béla: *Ünnepek, szokások, babonák I–II.* Előszó 7. Újvidék, Fórum, 2000
- 2 Pál István tereskei juhász és dudás mondása zenész tanítványainak, 1995
- 3 Kunkovács László közlése *Világjelek* című könyvének bemutatója kapcsán, 2017. március 19.
- 4 MAGYAR Zoltán: *Őrségi mesék és mondák.* Bp., Balassi, 2013, 16.
- 5 AVAS Kálmánné: *Az őrségi emberek élete.* Szombathely, Vas Megyei Múzeum Igazgatósága, 1998, 57.
- 6 Uo. 30.
- 7 Uo. 7.
- 8 A szerző saját gyűjtése, 1975–1981, 1998 és 2014
- 9 AVAS: *i. m.* 49.
- 10 Uo.
- 11 MOLNÁR V. József: *A magyar lélek képe. Az emberélet fordulói a néphagyományban = Magyarságtudományi Füzetek,* Bp., Magyarok Világszövetsége, 2014, 29.
- 12 Uo. 32.
- 13 AVAS: *i. m.* 71.
- 14 Uo. 72.
- 15 KARDOS László: *Az Őrség népi táplálkozása.* Bp., Államtudományi Intézet Táj- és Népkutató Osztálya, 1943, 122.
- 16 DÖMÖTÖR Sándor: *Őrség.* Bp., Gondolat, 1960, 159–160.
- 17 MAGYAR Zoltán: *Őrségi mesék és mondák.* Bp., Balassi, 2013, 17. szöveg, 78. (*Magyar Népköltészet Tára XV.*)

IRODALOM

- AVAS Kálmánné: *Az őrségi emberek élete.* Szombathely, Vas Megyei Múzeum Igazgatósága, 1998 (Vas megye néprajzi kincsestára 2.)
- BÁLINT Sándor: *Ünnepi kalendárium I–III.*; Szeged, Mandala, 1998
- BALOGH János: *Az Őrség kapujában.* Csákánydoroszló, Községi Közös Tanács, 1980
- HOPPÁL Mihály: *Folklór és közösség.* Bp., Széphalom Könyvműhely, 1998
- SCHOPPER Tibor: *Őrség.* Bp., Corvina, 1982
- TÓTH János: *Az Őrség népi építésze.* Bp., Műszaki Könyvkiadó, 1975
- Az Őrség bibliográfiája.* Szerk. KÖBÖLKUTI Katalin, NAGY Imre, Szombathely, Berzsenyi Dániel Megyei Könyvtár, 1983



Simonyi Károly

A reneszánsz és a fizika^{*}

1. Művészet, filológia, természettudomány

■ A tudomány és a kultúrtörténet közhelyként ható megállapítása szerint a reneszánsz az emberi történelem egyik legragyogóbb korszaka. A dogma megkötöttségeitől megszabadult ember az addig égre néző tekintetét a földre, a földi dolgok felé fordítja, és a súlypontot a túlvilági életéről az evilági életre helyezi át. Az Isten–ember reláció helyébe az ember–ember, ember–természet reláció lép; a világ emberközpontúbb lesz, humanizálódik.

Intellektuális szervilizmus, az ókor babonás tisztelete – ilyen jelzőket olvashatunk viszont igen sok modern tudománytörténeti munkában. Még azt is hozzáteszik, hogy a reneszánsz legnagyobb korszaka, az 1500 körüli fél évszázad – Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Dürer kora – eredménnyel versenghetne a tudománytörténet legmeddőbb fél évszázada címének elnyeréséért.

Az alábbiakban nem az a célunk, hogy a két nézőpontot összehétközítsük, sem az, hogy azt a szokásos kényelmes megoldást válasszuk, hogy az igazság valahol középen van, hanem azt szeretnénk megmutatni, hogy mindkét nézőpont igazsága – szinte az adott éles megfogalmazásban – fennáll. De természetesen vizsgálatainkat elsősorban a tudománytörténeti, pontosabban, a fizika- és matematikatörténeti szempontokra korlátozzuk; a művészetekben elért eredményeket szuperlatívusz jelzőikkel együtt, maradék nélkül elfogadva.

A tudománytörténet szempontjából röviden az alábbiakban foglalhatjuk össze a reneszánsz negatív szerepét:

1. A reneszánsz ideálját mind a művészi, mind az emberi viszonylatokban az ókorban keresi. Ez az antikimádat szükségyszerűen magával hozza a közvetlen múlt, a gót barbárság megvetését, művészi és tudományos vonalon egyaránt.

2. A kor minden szempontból a dinamikus egyéniségeknek kedvez. Így a művészet, a felfedezések, a reformáció abszorbeálta a legértékesebb szellemi energiákat.

3. A késő középkor tudományos életének súlypontja Párizsban és Oxfordban van. A százéves angol–

francia háború pusztítása objektív akadály a továbbfejlődésnek.

4. Az antik szövegek tisztelete túlságosan nagy szerephez juttatja a filológusokat. Ez egyrészt ismét éppen a kontemplatív szellemi erő lekötését jelenti, másrészt egy hamis fontossági sorrendet állapít meg a tudományok között. A tudományos munka, még a természettudományos munka is, de különösképpen az orvosi tudományos kutatás újabb és újabb antik szövegek felkutatásában, illetőleg a régebbi szövegek pontos értelmezésében merül ki.

A reneszánsz pozitív, előrevivő szerepe viszont az alábbi tényezőkből tevődik össze.

1. A filológusok tevékenysége, mint az előzőekből kiderült, közvetett úton hátránnyal járt. Van viszont közvetlen előnye is: a természettudománnyal foglalkozó tudósok ilyen módon hozzájuthattak a teljes antik tudás-kincshez, megbízható, hű fordításokban.

2. A művészet, a művészi tevékenység közvetlenül és közvetve kapcsolódik a tudományhoz, és segíti elő annak kibontakozását. Közvetlenül akkor, amikor a művészi alkotás természettudományos ismereteket igényel: a hatalmas dómok, különösen azok kupoláinak megtervezése és építése nem képzelhető el mechanikai ismeretek nélkül, de az anatómia vagy a perspektíva törvényeit is ismerni kellett az alkotóművészeknek. Közvetett hatásában, téma-választásában, az eddigi kötöttségektől való felszabadulásában az emberi szellem szabad szárnyalására inspirált a kultúra egyéb területein, így a tudományban is.

3. A reneszánsz ember dinamikája, amely az ismert világ kereteit szétfeszítő felfedezésekben nyilvánult meg legszembetűnőbben, éppen ezen keret szétfeszítésével, az antik ismeretek ezen a téren való túlhaladásával segítette elő, hogy az újkor embere végül is le tudja rázni magáról ezt az önként vállalt kötöttséget, az antik világ szellemi fölényének béklyóit, és megteszi az első lépéseket a teljes szellemi függetlenség felé.

4. A reformáció ugyan közvetlenül nem szabadítja ki az emberi elmét a tekintélyek zsarnoksága alól, a *Biblia* továbbra is a legfőbb tekintély, de felmérhetetlen erjesztő hatása abból a szempontból, hogy rádöbben a emberek arra, hogy a hit kérdéseiről is, beleértve a tekintély kérdését, vitatkozni lehet; a reformáció eredményessége éppen azt mutatta meg, hogy ezen a téren másnak is lehet igaza, nem csak az igazság eddigi egyetlen letéteményeseként tisztelt Egyháznak.

Mielőtt a reneszánsz matematikai és fizikai eredményeiről beszélünk, visszahúzó hatásának igazolására érdemes néhány szót ejteni a humanistáknak a természettudományhoz való viszonyáról. Nemcsak hogy nem fejlesztették tovább ezt a tudományt, hanem lekicsinylő gúnyolódással írtak művelőiről – néha talán jogosan. Így elsősorban latinságukat kifogásolták, barbárnak, harsánynak, durvának és műveletlennek tartották stílusukat. Nem tudományos eredményeiket igyekeztek cáfolni, hanem azt vetették szemükre, hogy olyan mondat szerkezeteket használnak, amelyek Cicerónál nem fordulnak elő. Így Agostino Nifo *De Coelo et Mundo* című, 1514-ben megjelent munkájában a „Calcuratores” néven ismert tudóscsoport nevét gúnyosan elferdíti, és a „Captiunculatores” (kétértelműsködők) néven emlegeti. Szász Albertet vagy Albertus Parvusnak vagy Albertutius-nak titulálja. Egy másik humanista Heytesburyt a legnagyobb szofistának nevezi, és érvei ellen „Arisztotelész tiszta magasztos hangját” szegezi.

2. Előrelépés a mechanikában

Érdemes azt is megemlíteni, hogy a reneszánsz természettudósai minden antikimádatuk mellett sem felejtették el középkori elődeiket. Így Cardano (1501–1576), a neves matematikus értékrendbe állította a tudósokat, kezdve a legnagyobbal: Arkhimédész, Arisztotelész, Eukleidész, Duns Scotus, a calculator Swineshead, Apollóniosz, Arkhüasz... Ez a felsorolás egyébként azért is jellemző, mert a Nyugat csak most ismerkedett meg Arkhimédész teljes életművével, megérett már befogadására, és valóban felfedezte jelentőségét.

A XIV. század mechanikájához képest nagyon kevés továbblépést, annál több visszakanyarodást találunk Arisztotelész eredeti felfogásához. Néhány esetben azonban nagy szolgálatokat tettek e kor tudósai: részben az utókor számára átmentették, részben tisztábban fogalmazták meg az egyes tételeket, így külön ki kell emelnünk Domenico De Soto (1494–1560) spanyol jezsuitát, aki egyébként V. Károly császár gyóntatója volt; nála jelenik meg először az egyenletesen változó

mozgás és a szabadesés kapcsolata. Mint ahogy az előzőekben láttuk, mindkét témakör részletes diszkusszió tárgya volt a középkorban, de hiányzott az a határozott felismerés, hogy az „uniformiter difformis” mozgást a természet valóban realizálja a szabadesésben. Domenico De Soto nem tulajdonítja ezt a felfedezést egyéni érdemének. Vannak, akik úgy vélik, hogy az oxfordi és párizsi iskola tudósai annyira természetesnek vették ezt a kapcsolatot, hogy nem is tartották érdemesnek külön hangsúlyozni. Tartaglia (1500–1557), aki inkább matematikai munkáiról híres, valamint kortársa, az ugyancsak elsősorban matematikusként számon tartott Cardano szintén foglalkozott mechanikai problémákkal: az előző *Nova Scientia* (1537), valamint *Quesiti et inventioni diuersi* (1546), az utóbbi pedig *De Subtilitate* (1551) és *Opus novum* (1570) című munkáiban. A hajítás problémájával foglalkozva Tartaglia a lövedék pályáját három szakaszra osztja. A pálya első szakasza egyenes, majd egy körívben folytatódva függőleges egyenesben végződik. Ez az utóbbi az arisztotelészi természetes mozgás, míg az előző kettőt néha egységesen kényszerített, máskor viszont kényszerített és kevert mozgásként fogják fel.

Giovanni Battista Benedetti (1530–1590), a szabadeséssel foglalkozva élesen bírálja Arisztotelész felfogását, különösen azt, hogy a testek vákuumban végtelen sebességgel esnek. Tudjuk, hogy ez volt Arisztotelész nyomós érve a vákuum létezése ellen. Benedetti a mozgástörvényt úgy módosítja, hogy az ellenállással nem oszt, hanem azt kivonja a hatóerőből. Láttuk, hogy ilyen erőtvény gondolata a múltban már felmerült Bradwardine-nél, de ő ezt elvetette. Benedetti azonban elfogadva ezt a törvényt úgy okoskodott, hogy a vákuumban nem lévén ellenállás, a testek mozgását kizárólag a gravitáció határozza meg. Ezek után pedig azt mutatta ki, hogy az azonos sűrűségű anyagból készült bármekkora tömegű test azonos sebességgel esik vákuumban, és így közelítőleg levegőben is, éles ellentétben Arisztotelész felfogásával. Vegyünk ugyanis két egyforma súlyú, azonos sűrűségű golyót – érvel Benedetti –, akkor ezeket egymás mellett elejtve, nyilvánvalóan egyforma sebességgel fognak esni. Arisztotelész azt állítja, hogy egy kétszer ilyen súlyos test sebessége kétszeresére nő. Ha két egyforma golyót egy vízszintes, elhanyagolható súlyú fonállal vagy rúddal összekötve képzelünk el, akkor ez a mozgásállapotban semmiféle változást nem okoz. Viszont ilyen módon a két test egyetlen, kétszer olyan nehéz testnek tekinthető.

Benedetti helytelen úton halad tovább; úgy véli, hogy a sebesség a sűrűséggel arányosan nő.

Benedetti érvelése, hogy az azonos sűrűségű, bármilyen össztömegű testek szükségszerűen egyforma sebességgel esnek, vagy mai szemléletmódunknak megfelelően pontosabban kifejezve, azonos gyorsulással esnek, számunkra is igen meggyőzően, szinte logikai kényszerítő erővel hat. Ha azonban mélyebben belegondolunk fizikai tartalmába, akkor észre kell vennünk, hogy – természetesen ismét a ma fizikájának álláspontjára helyezkedve – a gravitáló tömeg és a tehetetlen tömeg azonossága van burkoltan felhasználva. Ez az azonosság pedig nem logikai szükségszerűség, hanem fizikai tény. Elvileg tehát igenis elképzelhető lenne, hogy két egyforma sűrűségű anyagból készült, azonos tömegű test különböző gyorsulással mozogjon. Ilyenkor persze a tudomány a későbbiekben felfedezte volna, hogy az egyes testek különböző „gravitációs töltéssel” vannak ellátva.

Külön meg kell említenünk Villalpand (1552–1608) statikai vizsgálatait. Nála jelentkezik először a földre állított test stabilitásának kérdése, vagy egyszerűen megfogalmazva, feldőlésének kérdése. Ha egy bonyolult alakú test felfekvési felülete adott, akkor a felborulás elleni stabilitás feltétele az, hogy a súlypontból húzott függőleges a vízszintes síkot még a felfekvési felületen belül döfje át. Túlzott precizitással, a stabilitás vizsgálatánál még a Föld görbületét is figyelembe veszi. Ez ismét egy olyan feladat és megoldás, amely ma a középfokú fizikaoktatás tradicionális eleme.

3. A művészek tudománya

Mint említettük, a reneszánsz művészei közvetlenül is hozzájárultak a tudomány fejlődéséhez. Így Piero della Francesca (1420–1492) *De Prospettiva Pingendi* című művével kiérdemelte kora legjobb geometérének megtisztelő titulását. Brunelleschi (1377–1446) igen jó matematikus volt, Vasari szerint csak azért kezdett festeni, hogy a geometriát alkalmazza.

Külön ki kell emelnünk Leone Battista Alberti (1404–1472) munkásságát. *Della Pittura* (1435) és *Ludi Mathematici* (1450) című munkáiban leírja a perspektíva törvényeit, a két szem szerepét a sztereolátásban. Igen egyszerűen szemlélteti a festői kép és a valóság viszonyát, így meg tudja fogalmazni az ezzel kapcsolatos geometriai problémákat is. A kép úgy keletkezik, hogy a festő szemét és a lefestendő tárgyat egy sugárral összekötjük, ahol ez a sugár a festő elé tett átlátszó síkot döfi, ott keletkezik a tárgynak megfelelő kép. Ez a gyerekesnek tűnő képszerkesztés azonban elvezet az ilyen jellegű kérdésfeltevéshez: ha a festő, megtartva a festendő kép síkját, de máshonnan nézi ugyanazt a tárgyat, akkor ter-

mészetesen más képet kap. Minthogy azonban mindkét kép ugyanazon valóság ábrázolása, kell hogy ezek a geometria törvényei által meghatározott kapcsolatban legyenek egymással. Hogy mi az, ami ezekben a képekben közös – természetesen geometriai szempontból –, azt a geometriának egy jóval később, Desargues és Monge vizsgálataival meginduló új ága, a projektív geometria fogja majd kutatni. Hasonló szerkesztési elveket adott Dürer, aki igen képzett matematikus volt. Ide vonatkozó vizsgálatait *Underweysung der Messung mit den Zyrkel und Rychtscheyd* (1526) című munkájában jelentek meg. Két új geometriai gondolat is felmerül: a térgörbe, vagyis a hélix és annak vetülete, továbbá az, hogy ugyanazt a tárgyat egymásra merőleges síkok rendszerére vetítette: ez az eljárás a későbbiekben az ábrázoló geometria alap-szemléleti módja lesz.

A hajózás igényelte az egyre jobb térképeket. Elsősorban Antwerpenben és Amszterdamban a XV. század második felében térképkészítő központok alakultak. A legnevezetesebb térképkészítő Gerhardt Kremer (1512–1594), akit inkább Mercator néven ismer a tudomány, és nevét is így őrizte meg a Mercator-projekció.

4. Leonardo da Vinci

A reneszánsz leghíresebb tudós egyénisége Leonardo da Vinci (1452–1519). Ha a reneszánsz meddőségéről van szó a tudományban, akkor őt szokás felhozni ellenpéldának. Lagrange a XVIII. század végén, mechanikakönyvének bevezetőjében mechanikatörténeti összefoglalót is ad. Ebben az összefoglalóban Arkhimédész és Gallilei között egyetlen név sem szerepel, mintha ezen a téren ez a közel két évezred teljesen kiesett volna. Ernst Mach 1883-ban megjelent *Die Mechanik in ihrer Entwicklung* című művében – miután közben ismeretessé vált Leonardo teljes naplója – Arkhimédész és Leonardo da Vinci volt a két szélső határjelző. A mechanika újkori művelésének kezdő időpontja tehát száz évvel visszatolódott. Ma, amikor már közkinccsé váltak a középkor tudományos eredményei, ez a kezdő időpont kétszáz évvel tovább tolódott visszafelé. Említettük már, hogy a középkori eredmények feltárásában – valóban itt szinte archeológiai feltárásról lehet beszélni – Pierre Duhemnek van elvülhetetlen érdeme. Azt is érdemes megemlíteni, hogy Duhem éppen Leonardo da Vinci munkásságának eredetét nyomozva haladt visszafelé az időben, és jutott el a középkori mechanikához. A kétely nála így merült fel: lehetetlen, hogy valaki a mechanikában annyi kérdést felvessen és többé-kevésbé helyes feleletet találjon rá, és mindezt elődök nélkül, mintegy légüres térben, a saját zsenialitására támaszkodva.

Ha Leonardo da Vinci tudománytörténeti értékét az utókorra kifejtett hatásával akarjuk lemérni, akkor viszonylag egyszerű dolgunk van: minthogy életében egyetlen műve sem jelent meg – bár naplójában többször említést tett a készülő műről, de csak összefüggéstelen vázlatokig jutott el –, elszórt gondolatai viszont csak a XIX. század közepén váltak közismertté, közvetlen hatásáról nem beszélhetünk. Ha azonban Leonardo da Vincinek mint tudósnek eredetiségéről és zsenialitásáról van szó, akkor itt a vélemények megoszlanak az „újkor legzseniálisabb tudósa” kitételtől egészen a „félművelt amatőr” jelzőig. Maga Duhem, akit talán a középkor iránti elfogultsággal lehet vádolni, úgy találja, hogy Leonardónak a mechanikában kifejtett munkásságában nincs egyetlen olyan lényeges gondolat, amely ne a középkori kutatóktól származott volna. Azt mindenesetre joggal lehet Leonardo szemére vetni, hogy nem ismerte fel azt a tényt, hogy a tudomány mindig valami rendezőelvet kíván, amely az egymástól függetlennek látszó jelenségcsoportokat összekapcsolja. Nem véletlen, hogy a modern fizikusok hangsúlyozzák: még a rossz elmélet is jobb, mint a semmilyen elmélet. Így azután nem csoda, ha a Leonardo naplójában feljegyzett zseniális gondolattörédek értékét is megkérdőjelezzük: egy mondatnak csak akkor van tudományosan lemérhető tartalma, ha a bennünk szereplő szavaknak mint tudományos fogalmaknak jelentését ismerjük; ez pedig csak egy elmélet keretében adható meg. Így például kétségtől Leonardo naplójában szerepel először az egyenletesen változó mozgás és a szabadesés összekapcsolása, amelyről Domenico de Sotónál már beszéltünk. Nem valószínű, hogy de Soto ezt Leonardótól vette volna át. Ugyanakkor Leonardo érdemét ezzel kapcsolatban azon az alapon lehet támadni, hogy általában egyszerű arányosságot szokott felvenni a különböző mennyiségek között. A természetben előfordul, amikor valóban lineáris a kapcsolat, de legtöbbször nem az. Leonardo számtalan jelenséget vizsgált ezzel az egyszerű feltevéssel, és így természetesen néhánynál eredményhez is jutott.

Ha most egy kissé talán a laikus elfogultságával nézzük Leonardo munkásságát, akkor már maga a terjedelem megdöbbent bennünket. Nem beszélve a problémák, a felvetett kérdések, tárgykörök sokféleségéről. Ha semmi másnak nem tekintenénk Leonardót, mint az akkori mechanikai ismeretek enciklopédikus összegyűjtőjének, akkor is – minden rendszertelensége ellenére – kimagasló helyet kell biztosítani számára a kortársak között.

Kvantitatív módon megfogalmazott kérdései, a tapasztalat és kísérlet fontosságának hangsúlyozása teljesen

modern jellemvonások. Ugyanakkor egy sor gondolat – hogy mennyire lényeges vagy sem, azon természetesen lehet vitatkozni – mégiscsak nála merült fel először. Így többek között a lejtőn való mozgás vizsgálata.

Ha még hozzávesszük ehhez azt a tényt, hogy Leonardo a megismerés, a természet törvényeinek felkutatása céljával a gyakorlati alkalmazást jelölte meg, és az ilyen jellegű tevékenységre maga is igen nagy energiát fordított, akkor Leonardót is joggal sorolhatjuk a tudománytörténet legnagyobbjai közé.

5. A szakasztronómusok színre lépnek

A fizika módszertanának tisztulásában, de a konkrét törvényszerűségek megtalálásában is az asztronómiának egyedülálló fontos szerepe van – egészen Newtonig. Ez érthető; már többször említettük: az égitestek mozgása olyan körülmények között megy végbe, amelyeket itt a Földön – még közelítőleg is – csak nagy nehézségek árán tudnánk megvalósítani. Más szóval a valóság és az absztrakt modell az égi mozgásoknál egybeesik.

Ha jól meggondoljuk, az újkor hajnalán egyedül az asztronómia volt a fizikának az a területe, amelynek művelése a ma is érvényes normák között ment végbe: axiómából indult ki (ez az axióma az égitestek egyenletes körmozgására vonatkozott); az axióma alapján minden egyes bolygóra részletes (geometriai) modell készült, amelynek alapján a jövőre jósolni és a múltba visszavetíteni lehet a jelenségeket; és végül mérési eszközök álltak rendelkezésre, amelyekkel az elmélet kijelentései ellenőrizhetők voltak. Mindezek fölött még gyakorlati igény is felmerült: részben a naptárkészítés, itt is elsősorban a vallásos ünnepek pontos dátumának megállapítása, de még nagyobb súllyal esett latba az asztrológusok tevékenysége, a horoszkópok készítése. Ezek a múltból örökölt tevékenységek.

Új kihívást jelentett a tengeri hajózás a csillagászok számára: hogyan lehet egy hajó helyzetét az óceán közepén meghatározni. Ezen a téren részleteiben is lehet követni a reneszánsz szellemének előrevivő és a természettudományok szempontjából visszahúzó szerepét. Az asztrológusok is szükségét érezték annak, hogy egyre jobb fordításokban, görög eredetiben olvashassák a régiek csillagászati munkáját, elsősorban Ptolemaiosz *Almagest*-jét, tehát a tudomány előrevitelét a jobb görög szövegekben látták; ugyanakkor azonban a mindennapi gyakorlatukban észrevették, hogy ezek a pontosabb szövegek sem nyújtanak pontosabb egyezést a kísérleti eredményeikkel. Így például 1432-re megjósolták, hogy az összes bolygó a Mérleg jegyében találkozott, és ebből

világkatasztrófát véltek kiolvasni. De nemcsak a világkatasztrófa nem következett be, a bolygók együttállása sem.

Mindezek alapján nem meglepő, hogy a következő évszázad nagy áttöréséhez a szakasztronómusok nyújtják a legnagyobb segítséget. Ők tekinthetők Kopernikusz közvetlen előfutárainak. Itt elsősorban ezen kor két jellegzetes alakjára gondolunk: Georg Peurbachra (Peurbach, Purbach; 1423–1461) és Regiomontanusra (1436–1476).

Peurbach tipikus reneszánsz ember volt: a bécsi egyetemen tanult, ott először római irodalmat tanított, és latin nyelven írt verseivel vált híressé. Az Alfonz-táblázatokkal kiszámított nap- és holdfogyatkozásokat figyelte, és a megfigyeléshez különböző berendezéseket készített, illetőleg tökéletesített. Elsősorban mint nagy nevelő jelentős: részben Ptolemaiosz elmélete alapján egy leegyszerűsített és nagyon szemléletes bolygóelméletet dolgozott ki, amely az elkövetkezendő idők legfontosabb tankönyve volt: 56 latin kiadást ért meg, de lefordították olasz, spanyol, héber és francia nyelvre is. Ebben a könyvben felhívta a figyelmet arra, hogy a bolygók mozgása az epiciklusaikon valamilyen módon a Nap mozgásával van kapcsolatban. Bessarion bíboros (1400–1472) biztatására – aki Bizáncból menekült, és az ókori görög tudomány felélesztésének szentelte tevékenységét – nekifogott Ptolemaiosz nagy művének az újrafordításának, de ezen munkája befejezésében korai halála megakadályozta. Regiomontanus – Peurbach tanítványa és barátja – csodagyerek volt, 12 éves korában már bolygópályákat számított, 15 éves korában pedig III. Frigyes császár őt kérte fel, hogy menyasszonyának készítse el a horoszkópját. Több évet töltött Mátyás udvarában, és az akkor újonnan alapított pozsonyi egyetemre is meghívták; tanulmányozta azokat a görög kéziratokat, amelyeket Mátyás zsákmányolt az Oszmán Birodalommal folytatott háborúja során. Regiomontanus egyrészt folytatta Peurbach munkáját, és végül is elkészült – a teljes fordítás helyett – a könyv összefoglalója.

Csillagászati megfigyeléseit Nürnbergben végezte, és 1471-ben egy nyomdát alapított, amelynek célja az ókori és korabeli tudományos könyvek kiadása volt. Ránk maradt a kiadói tervezet és több ténylegesen megjelent mű.

Igen sok jel mutat arra, hogy Regiomontanust csak korai halála (40 éves korában halt meg) akadályozta meg abban, hogy a döntő lépést megtegye: áttérjen a heliocentrikus rendszerre. Erre utal egy fennmaradt töredékes levélrészlet, amelyben arról beszél, hogy a Föld mozgása miatt a csillagok mozgása változást szen-

ved; egy Arkhimédész-könyv margójára pedig egy, a heliocentrikus rendszer görög hirdetőjének, a számoszi *Arisztarkhosznak* fontosságát hangsúlyozó jelzést tesz.

6. A nyomtatott könyv szerepet kap

Az újkor tudományos eszméinek rohamos elterjedése természetesen szorosan kapcsolódik az induló reneszánsz legnagyobb technikai találmányához, a könyvnyomtatáshoz (Gutenberg, 1397 körül – 1468).

A tudománytörténet szempontjából érdekes nyomon követni azt, hogy az első nyomdák mit tartottak érdemesnek kinyomtatni. A gazdaságosság ugyanis megkívánta, hogy a könyvek kelendők legyenek. Az 1500-ig megjelent természettudományos tartalommal bíró ősnymtatványok (incunabulum) esetében azt látjuk, hogy az ókori és arab szerzők mellett helyet kapnak a középkori skolasztikusok is. Ez természetesen nem meglepő, mert hiszen az egyetemeken, elsősorban a teológiai fakultáson ezen szerzők könyvei szerepelnek tankönyvként. A XVI. század végén, a mindent átalakító XVII. század előestéjén egy furcsa jelenségnek vagyunk tanúi. Amíg a késői középkorban és a korai reneszánsz idején – gondoljunk csak a párizsi és oxfordi egyetemre vagy Cusanus kardinális gondolataira – az egyház és az egyetemek pezsgő szellemi élete merész gondolatokat produkált, addig a XVI. század végére mind az egyház, mind az egyetemek megmerevedtek, és a kifejezetten reakciós ortodoxia fellegváraivá váltak. Az egyetemek úgy képzelték, hogy az antik ismeretek birtokában a tudomány kérdései megoldódtak, és csak a megfelelő könyvet és helyet kell megtalálni, hogy a választ megadhassák. Pontosan ez az a „hozzáállás”, amely miatt a tudománytörténet szervilizmussal vádolja a reneszánszt; az egyház megmerevedése elsősorban a reformáció eredményességének tudható be. Úgy képzelte ugyanis, hogy ez ellen csak tekintélyekhez – a *Bibliához*, *Arisztotelészhez*, a szentatyákhoz – való merev ragaszkodással tud védekezni.

Az élet maga ugyanakkor egyre dinamikusabbá vált. És így a feszítőerő az ideológiai ortodoxia és a mindennapi élet valósága között egyre nagyobb lett, és egyre világosabbá vált a természettudományos áttörés szükségessége.

JEGYZETEK

- 1 SIMONYI Károly: *A fizika kultúrtörténete: a kezdetektől a huszadik század végéig*. Bp., Akadémiai, 2011, 165–174. A fejezet szerkesztett főszövegét közöljük.



Polányi Mihály

Mi a festmény?¹

■ A római Szent Ignác-templom boltozatát különös festmény díszíti. A jezsuita Andrea Pozzo művéről van szó, amely a XVII. század fordulója körül készült. A festmény számos figurája között oszlopok magasodnak, amelyek látszólag a boltozatot tartó pilaszterek folytatásai. De a festménynek ezeket az elemeit helyes formájukban csak az látja, aki a templomhajó közepén áll. Ha ettől a ponttól csak néhány méterre is eltávolodik, az oszlopok csavartnak látszanak, és szöget alkotnak a templom tartószerkezetével. Ha körbejárjuk a templomhajó középpontját, a festett oszlopok velünk együtt mozognak, mindig tőlünk távolodva dőlnek.

[...]

Első látásra a Pozzo-jelenség semmilyen említésre méltó problémát nem vet fel. Tudjuk, hogy a perspektivikus festmény tárgyát egy középpontból jeleníti meg, ezért ha a perspektivatengellyel valamilyen szöget bezáró irányból nézzük, a festmény szükségképp eltorzul. Maga Pozzo is ezzel magyarázta, hogy festménye eltorzul, ha a perspektivatengellyel valamilyen szöget bezáró irányból nézik. De ez a magyarázat azon az áron menti fel Pozzót, hogy egy sokkal átfogóbb problémát vet fel. Ugyanis az következne belőle, hogy minden perspektivikus festménynek ugyanennyire el kell torzulnia, ha a perspektivatengelyéhez képest ferde irányból nézik. Ám ez nem történik meg. Egy képtárban például elsétálhatunk egy festmény előtt anélkül, hogy közben látványa úgy deformálódna, mint Pozzo műve. Pedig a torzulásnak éppenséggel nagyobbak kellene lennie, mint Pozzo esetében, hiszen az eltérés a perspektivatengelytől a kép előtt elsétálva messze nagyobb, mint az, amely akkor következik be, amikor a templom boltozatát néhány méterrel a templomhajó középpontjától távolabbról nézzük.

Ez a probléma általánosságban természetesen jól ismert. Sokan szóltak már arról, hogy a perspektivikus kép lényegében változatlan marad, akármennyire eltávolodunk is tengelyétől. Ám csak futólag említették, talán azért, mert nem voltak becslések a torzulás várható mértékéről.

Így van-e vagy sem – és erre még vissza fogok térni –, Pozzo esete feltárja előttünk a probléma teljes mélységét. Arra sarkall, hogy keressük meg azt az erőteljes tényezőt, amely a közönséges festményeket megvédi a torzulástól. E faktornak hiányoznia kell Pozzo művéből, amely így védtelen a torzulással szemben, ha oldalról nézzük. E ponton válik fontossá Pirenne érvelése, aki szerint ez a tényező, amely megvédi a közönséges perspektivikus festményeket a torzulástól, ha oldalról nézzük őket, nem más, mint annak járulékos tudata, hogy a festményeket többnyire sík vászonfelületre festik. Pirenne szerint a vászonról való tudatunk csökkenti a kép perspektivikus elrendezésének mélységét, s így megvédi az oldalról nézés torzító hatásától. Elmélete értelmében Pozzo festménye azért torzul, mert perspektíváját nem ellensúlyozza tudomásunk arról az alapról, amelyre festették.

De ha ez így van, azt várnánk, hogy Pozzo festménye akkor is lényegesen különbözzék a közönséges festményektől, ha helyesen, a perspektivatengely mentén nézzük őket. Valóban különböznek látszanak, mégpedig úgy, ahogy ezt Pirenne elmélete megijósolja. Pozzo képe megtévesztő: a pilaszterek mintha a templom architektúráját folytatnák, a kép teljesen háromdimenziósnak hat. Ezzel szemben a közönséges képek nem megtévesztőek és nem teljesen háromdimenziósak. Egy Cézanne-csendéletet nem tévesztünk össze a kiállítóterem falfülkéjében elhelyezett igazi zöldekkel és gyümölcsökkel, s Manet *Reggeli a szabadban* című képéről sem hisszük, hogy két ruhátlan nőt látunk felöltözött férfiak társaságában ülve a fűvön, a szabadban. Egy szigorúban perspektivikus képet sem tévesztünk össze tárgya jelenlétével; bár szerkesztése hangsúlyosan perspektivikus, mégsem hisszük, hogy lyuk van mögötte a falban. Pirenne szerint a vászon síkjáról való járulékos tudatunk összekapcsolódik a kép perspektivikus látványával, s ezáltal mutathat a normális festmény olyan tárgyakat, amelyek akkor és ott nincsenek jelen. Az, hogy egy festményt mennyire torzíthat el oldalról való nézése, megtévesztő voltához kapcsolódik, a vászonról való járulé-

kos tudat pedig egyaránt védi a képet ettől a torzulástól, és akadályozza meg azt, hogy megtéveszthessen. A Pozzo kifestette boltozat tehát egyrészt oldalról nézve torzul, másrészt megtévesztő, minthogy alapjáról nincs tudatunk. Egy normális festményt viszont a vásznonról való tudatunk megfoszt megtévesztő erejétől, és megvéd az oldalról nézéssel járó torzulástól is. Ez Pirenne teóriája.

De vajon nem támaszkodunk-e itt túl erősen egyetlen festmény bizonyására, a pozzói boltozatra, a maga különös félhenger alakjával? Pirenne ezt a kérdést az anaglifák (térhatású képpárok) bizonyására hivatkozva válaszolja meg. Az anaglifa két különböző színű térhatású képet kombinál oly módon, hogy megfelelő színű szemüvegen át nézve háromdimenziós képet mutatnak. Más-más szögből nézve e megtévesztő kép erősen torzul – pontosan úgy, ahogy az Pirenne teóriája szerint várható.

Az elmélet egy másik elemére is van független bizonyítékunk. Bizonyítható, hogy egy közönséges festmény perspektivikus szerkezete oldalról nézve torzul, ha ellenében nem érvényesül a kép laposságának észlelése. Egy festményről oldalról készült fénykép erősen torzít, mert a fényképezőgép nem érzékelteti a vásznat, ami ellensúlyozhatná a torzulást.

De térjünk vissza azokhoz a magyarázatokhoz, miért nem torzul a festmény látványa, ha oldalról nézzük. Gombrich többször említi ezt a problémát *Művészet és illúzió* című könyvében, és azokhoz az esetekhez sorolja, amelyekben egy festményt azért látunk egy bizonyos módon, mert úgy van értelme. E hajlam szerinte azzal rokon, ahogyan a különböző távolságban, szögben és megvilágításban felmutatott tárgyat konstansnak látjuk. Ennek megfelelően úgy fogalmazhatjuk újra Pirenne elméletét, hogy a festmény látványa akkor is konstans, ha oldalról nézzük, feltéve, hogy észlelése magában foglalja a vászon járulékos tudatát is. Máskülönben viszont a kép oldalról szemlélve eltorzul. Így összekapcsolhatjuk a megtévesztő jelleget az oldalirányú torzíthatósággal, annak hiányát pedig az oldalirányú stabilitással. Így Pirenne teóriája, ha homályosan is, de kifejezhető a már ismert terminusok segítségével.

Ezen a ponton azonban, amikor már-már úgy tűnik, mindent megnyugtatóan tisztáztunk, új problémák merülnek fel, amelyeket a festészet hagyományos felfogásának modern elutasítása idézett elő. Emlékszünk azokra a kijelentésekre, amelyek bevezették a modern festészetet a múlt század végén? Whistler saját festményeit úgy írta le, mint színek és tónusok elrendezését a vásznon.² Franciaországban Maurice Denis nagyjából ugyanebben az időben kijelentette, hogy a festmény „lényegében sík felület, amelyet bizonyos elren-

dezésben festék borít”. A XX. századdal egy időben számos újszerű mű született Olaszországban, Franciaországban, Németországban és Oroszországban, amelyek radikálisan visszautasítottak minden természetábrázolásra vonatkozó célt. Pirenne elmélete arról, hogy a vászonnak mindig tudatában vagyunk, mintha csak e modern mozgalom mellett érvelne, amely minden festményt a vásznon húzott ecsetvonásokkal azonosít. Ez azonban csak a látszat. Pirenne a vásznonról való járulékos tudatunkról beszél, hivatkozva az én írásaimra, amelyek élesen megkülönböztetik egy tárgy járulékos és fokális tudatát. Ez a megkülönböztetés – a járulékos és fokális tudat között – megváltoztatja a helyzetet. Sir Kenneth Clark kísérletére hivatkozva mutatom meg ezt a változást, amelyet mintegy tizenkét éve végzett, Velázquez képét, a *Los Meninast* nézve. Durva struktúrája miatt a *Los Meninast* messziről kell nézni. Clark meg akarta figyelni, hogyan bomlik a festmény a szemünk láttára töredékekre, amint fokozatosan közeledünk hozzá. Fokozatos átmenetre számított, de nem így történt. Ezt írja: „Olyan messziről kezdtem, amennyire csak tudtam, ahonnan az illúzió még tökéletes volt, és fokozatosan közeledtem, amíg hirtelen az, ami addig kéz, szalag, vagy egy darab bársony volt, gyönyörű ecsetvonások keverékében oldódott fel.”

Ha megkérdeznék tőlünk, hogy 1. honnan látunk vásznat ecsetvonásokkal és 2. honnan a festményt, az lenne a válasz, hogy közelről vásznat látunk ecsetvonásokkal, távolról pedig a festményt. De *vagy az egyiket, vagy a másikat látjuk*, sohasem a kettőt egyszerre. Éppen erre következtet Gombrich az efféle megfigyelésekből. Azt állítja, hogy *vagy* egy vásznat látunk, rajta foltokkal, *vagy* egy festményt, de *sohasem a kettőt egyszerre*. De változik a helyzet, ha megengedjük, hogy egy tárgy két különböző módon látható. Az alaklélektan már régen megfigyelte, hogy egy egész különböző részeire irányuló figyelem lerombolhatja az egészről alkotott képünket. Emlékeztetnék egy esetre, mely hasonlít Kenneth Clark tapasztalatára. Amikor az ember először emelkedett fel a levegőbe repülőgépen, a pilóták régi települések nyomait fedték fel, amelyeket az arra járók századokon át észre sem vettek. A földre visszatérve, a pilóták maguk sem találták az ősi települések nyomát. Értelmetlen volna azt mondani, hogy amikor bizonyos távolságból a részek együttesét egészként látjuk, akkor a részeket már meglátjuk. Valójában az történik, hogy a részeket új módon, nevezetesen mint egy egész részeit látjuk. Engedjék meg, hogy saját terminusaim segítségével ezt úgy fejezzem ki, hogy a részeket külön-külön nézve, fokálisan látjuk őket, míg ha együtt, egy egészt alkotva nézzük őket, akkor járulékosan tudatosítjuk őket. A normális ábrázoló képnek ilyen a struktúrája Pirenne szerint. Észlelésének része a vászon járulékos tudatosítása. És

ez a járulékos tudat különbözteti meg a normális festményt mind az ecsetvonásokat hordozó vászon fokális tudatától, amelyben a festmény szétesik, mind pedig attól az esettől, amikor a vászon egyáltalán nem kerül be tudatunkba, ami viszont olyan megtévesztő festményt eredményez, mint amilyen Pozzo mennyezetfreskója.

Táblázatban összegezve:

Fokálisan tudatosul:	Járulékosan tudatosul:	Nem tudatosul:	A fokálisan látott eredmény
-	festékfoltok	vászon	illúzió
-	vászon + festékfoltok	-	normális ábrázoló festmény
vászon + festék-foltok	-	-	értelmetlen töredéke ³

1. Az alsó sorban a festmény fokálisan nézett részei vannak. A közlő szemlélt festmény ecsetvonásokra és vászonra, a részek jelentés nélküli halmazára esik szét.
2. A legfelső sor az olyan megtévesztő festmények struktúráját jelöli, mint amilyen Pozzo boltozata. Az ilyen festmény jelentésteli, sőt túlaradóan az. A járulékosan látott festék jelentését mutatja, amit nem korlátoz a vászon, vagy bármi más festék-hordozó alap tudata. Ennélfogva képes megtéveszteni, képes abszurd eredményeket produkálni, másfelől azonban védtelen az oldalról nézésből származó torzulással szemben.
3. E két szint között – az alsó felett, amely jelentés nélküli, és a felső alatt, amely abszurd és instabil jelentéssel telített – helyezkedik el a normális festmény. Itt megvan a vászon és a festék járulékos tudata, mely egyesíti mindkettő minőségét.

Most már látjuk, hol csúszott félre a vita a festmény természetéről. Téves állítás, hogy a festmény nem más, mint „lényegében vászon meg ecsetvonások”, ha e kettőről való fokális tudatról van szó, de helyes, ha járulékos tudatosításukra utal. Azt állítani – amit Gombrich –, hogy vagy vásznat látunk meg foltokat, vagy egy festményt, annak a ténynek a figyelmen kívül hagyását jelenti, hogy egy festményben valóban látunk vásznat meg festékfoltokat, de járulékosan, nem fokálisan. Az ilyen festményben egyaránt megvan a festés perspektivikus mélysége és a vászon síkszerűsége, s ezt a két ellentmondó vonást egyetlen együttes minőségnek látjuk. Éppen ez a minőség a normális festmény megkülönböztető jegye. Ez a minőség perspektivikus, de perspektíváját a síkszerűség szétterjedése korlátozza. A nor-

mális festményt mélység és síkszerűség ezen minősége védi meg attól, hogy megtévesztő legyen, s ugyanakkor biztosítja az oldalirányú nézésből származó torzulással szemben is.

Ezek a megfigyelések nagyjából megválaszolják a kérdést: Mi a festmény? De jobban megnézve feltűnik, hogy valami még sincs rendjén. Megfigyeltük, hogy a közlő nézett festmény olyan töredékekre bomlik, amelyek összefüggő képpé egyesülnek, ha a néző eltávolodik, s ezt ahhoz hasonlítottam, ahogyan a repülőgépről felfedezik egy régi település nyomait, amelyet a földön nem érzékelünk. Azt állítottam, hogy az alaklélektan megmagyarázza ezt a transzformációt, mely a részeket egésszé egyesíti. Rudolf Arnheim végig ezt a jelenséget fejtegeti *A vizuális élmény* című könyvében, ahol a festmény koherenciájára alaklélektani magyarázatot ad. Van valami különös abban, ahogy az alakképzés végbe megy, amikor festményt alkot, de ezt Arnheim nem említi. Ez az egyesítés nem *komplementer részeket* olvaszt egy egészé, hanem egymásnak *ellentmondó vonásokat*. A vászon síkszerűsége a perspektivikus mélységgel kapcsolódik össze, ami pedig a síkszerűség szöges ellentéte.

Az egymással összeegyeztethetetlen elemek efféle integrációja nem ismeretlen a pszichológiában. A két szemmel való látás is összeegyeztethetetlen elemek fúziójára épül. A sztereo-fényképezésnél még meglepőbb ennek a működése. A sztereoképeket egymástól mintegy tíz centiméter távolságra veszik fel. Első látásra egyformának látszanak, valóban minden ponton különböznek. Ha egyszerre nézzük őket – mindegyiket fél szemmel –, egyetlen képpé olvadnak össze, összeegyeztethetetlen jegyeiket egyetlen meglepő, újszerű látvánnyá egyesítve. Két, egymással ellentétes síkszerűség összeolvadása teremti meg tehát a háromdimenziós, mélységgel rendelkező látványt.

Ez az összeolvadás radikálisan kiterjeszti látásunkat, de a vászon és a perspektivikus szerkesztés integrációja sokkal messzebbre megy ebben a radikális újításban. A binokuláris integráció csodálatosan megnöveli képességünket arra, hogy észleljük azt, ami élénk kerül, de az összeegyeztethetetlen elemek integrációja a festményben valami olyat tár fel előttünk, ami túlmutat mindenben, ami a természetben vagy az emberi dolgokban létezik: mivel az, amit látunk, nem más, mint egy sík felület, amelynek mély, háromdimenziós perspektívája van. Ez a sík mélység a normális festmény ismertetőjegye, s ez már a természetén túlinak nevezhető.

Gyakran észrevettük már, hogy a festő rendelkezésére álló színek és tónusok nem versenyezhetnek a természet gazdagságával; a sík mélység minősége viszont messze túlmegegy a természetén. Ez nem egyszerűen a festmény fogyatékossága, amely csökkenti természetutánozó képességét, hanem

egy olyan minőség megléte, amely teljességgel hiányzik a természetből. Így ismerjük fel, hogy a festő kezdettől fogva olyan kép alkotására kell törekedjék, amely lényegében más, mint a természeti látvány.

Ezt a képességet, hogy az ember alkotta tárgy összeegyeztethetetlen vonásait radikálisan újszerű minőségekké ötvözzék, a modern festészet kiterjesztette. Már említettem azt a múlt század vége óta ismételt megfogalmazott véleményt, hogy a festmény lényegében egy vászon ecsetvonásokkal. Bár ez a vélemény téves, mégis kifejezte a kor törekvését, hogy mindenben a dolgok alapjáig hatoljon. A festészetben ez úgy történt, hogy az utánzást visszafogva, fokozták a síkszerűség szerepét. A kubizmus és az expresszionizmus például erősen közelített a síkszerűséghez az utánzás gyengítésével, az absztrakt festészet pedig már eljutott a teljes síkszerűségig, minden ábrázolás elkerülésével. Az összeegyeztethetetlen elemek integrációjáról szóló elméletbe beleférnek mindezek a változatok, amelyek utat nyitottak a modern művészet különböző ágainak.

De mielőtt jobban kifejténém a természetén túlira vonatkozó gondolataimat, engedjék meg, hogy kiszélesítsem érveléseim alapját, az ábrázoló művészet más fajtáinak bevonásával. Látni fogjuk, hogy a líra és a dráma bizonyosága is alátámasztja a festészetről kialakított felfogásomat. Vegyük először a drámát. A színész a színpadon a festő megfelelője, ő is utánozni próbál valamit, miközben az utánzást következtesen elválasztja a megtévesztéstől. A Hamletet alakító színésznek azt kell tettetnie, hogy megöli Poloniust, őt pedig Laertes, de ha bármelyikük alakítása azt a benyomást keltene, hogy a színpadon valóban megöltek valakit, ez azonnal megszakítaná a játékot. A színészi alakítást olyan ellentétes irányú erő tartja vissza a megtévesztéstől, ami művészetének elengedhetetlen része. Míg a festészetben a síkszerűség, a színjátéknál a színrevitel az utánzás ellenpólusa. A drámaíró, a rendező, a díszlettervező és a színészek, amikor színre visznek egy darabot, együttesen keretek közé szorítják az utánzást. A festmény önellentmondó síkbeli mélységének itt a nem kevésbé paradox színpadi gyilkosság és a többi hasonló jelenet felel meg. Mintha a művészet lényege mind a festészetben, mind a drámában az volna, hogy tárgyat olyan mesterséges keretben jeleníti meg, amely ellentmondó ábrázoló mivoltának. Úgy vélem, minden ábrázoló művészet struktúrája ugyanez.

I. A. Richards már előlegezte az ábrázoló művészet ilyen fajta szemléletét. A költészet kapcsán 1924-ben így írt a versmértékről: „Éppen mesterkéltségénél fogva teremti meg a legerőteljesebb »keret« hatást, ezáltal elválasztva a költői élményt a mindennapi tapasztalat érdektelenségeitől

és véletlenjeitől.” De a versmérték csak egy a költemény sok mesterséges eleme közül. A rím, a hangfestés, a sajátos nyelvi szerkesztés, a szavak furcsa konnotációi és mindenekelőtt a metafora a költői „keret” további tartozékai. Ezek mind járulékosak, és a költemény prózában is kifejezhető tartalmával együtt alkotják a mű jelentését. Vegyük Shakespeare *XVIII. szonettjét* („Hasonlítsalak nyári naphoz?”): ez a hatalmas erejű költemény prózában alig mond többet, mint: „Szép vagy, de el fogsz hervadni és meghalsz, kivéve hogy emléked megőrződik halhatatlan versemben.” A költemény ereje és szépsége az egyszerű gondolatot átfogó járulékos keretben rejlik.

Az ábrázoló művészetet tehát úgy határozhatjuk meg, mint azt a művészetet, amely a képeket, cselekedeteket és kijelentéseket egy velük összeegyeztethetetlen mesterséges keretbe ágyazza. A tárgyakat ábrázoló festmények tehát határozottan ugyanabba az osztályba tartoznak, mint a cselekvést megjelenítő színdarabok és a kijelentéseket tevő költemények. Valamennyien műalkotások, amelyek a tartalmukkal összeegyeztethetetlen kerettel egybeolvadva, mind a természettől, mind az emberek személyes dolgaitól teljesen elváló minőséget nyernek.

Úgy tűnik tehát, nincs semmi megfogható, amit egy műalkotás mondhatna nekünk. És ez nem áll messze az igazságtól. A művészet tényszerű információtartalma csekély, lévén fő célja a mi részvételünk megnyilatkozásában. Ismét csak a költészetben azonosították először a művészetnek ezt a tettét. I. A. Richards tapasztalásunk elmosódottságát és összefüggéstelenségét szembeállította a költemények szigorúan körülírt állításaival. T. S. Eliot is hasonló értelemben beszélt a költészet rendteremtő hatalmáról: „... a mindennapi ember tapasztalata – írta – kaotikus, szabálytalan, töredékes. Spinozát olvas vagy szerelemre gyúl, és ennek a két tapasztalatnak semmi köze egymáshoz vagy az írógép zajához, vagy a készülő étel illatához: a költő szellemében azonban ezek a tapasztalatok már új egészeket formálnak.” Mindig változó életünkben, és mindabból, ami mellett elhaladunk, a költemények, a színdarabok és a festmények homályos emlékeket idéznek fel, amelyeket szilárd szövevé, jól szervezett struktúrákba öntenek. És ahogy a művész saját csapongó élményeiből meríti a művészetében megformálendő tárgyakat, úgy mi, a közönség is azért fordulunk műveihez, hogy szemlélésük értelmet kölcsönözzön saját bizonytalan tapasztalatainknak. Mesterséges, a tárgyával összeegyeztethetetlen kerete révén a műalkotás olyan élményvilágba vezet, amely egyaránt túl van a természet és a mindennapi emberi dolgok birodalmán. A művészet megértése és elfogadása nem más, mint hogy hagyjuk, hogy magával ragadjon a saját természetén túli szférájába. A művé-

szet nem tudósít a tárgyáról, hanem arra késztet, hogy úgy éljünk abban, mint egykor az alkotója – akár néhány évszázaddal korábban is.

Ez a részvétel mindazonáltal még nem magyarázza meg azt a szenvedélyt, azt a lélegzetelállító hatást, amit egy költemény, egy színdarab vagy egy festmény képes előidézni. A más területeken is ismert reakciók közelebb vihetnek a magyarázathoz. A legkézenfekvőbb összehasonlítás a zenével adódna, de ez az ábrázoló művészettől az elvontabb művészetek felé vinne el minket, amelyek azonban kívül esnek a témánkon. Ezért inkább vegyük a tudományos felfedezés diadalának a példáját. 1619-ben Kepler – bejelentve felfedezését, hogy a bolygók pályán való keringési idejének négyzete úgy aránylik egymáshoz, mint a megfelelő középnaptávolságok köbei – így írt: „Most, miután tizennyolc hónappal ezelőtt az első hajnali derengés, három hónappal ezelőtt a reggeli világosság, pár nappal ezelőtt viszont már a ragyogó Nap világította meg ezt a csodálatos színjátékot, semmi sem tart vissza: igen, szent örömgés vesz erőt rajtam.”⁷⁴ Ez a szenvedély hasonló ahhoz, amit a nagy műalkotás ébreszt, egy különbséggel: a felfedezés érzései nem jutnak el a tanítványhoz, egyszerűen megtanulja a négyzetek és köbök arányát a bolygórendszerben anélkül, hogy e tény mélyen megindítaná. A különbség valószínűleg abból adódik, hogy azok az érzelmek, amelyeket a műalkotás – szemben az alkotóval – a nézőben ébreszt, egzisztenciálisak, s nem intellektuálisak. Kepler győzedelmes átalakuláson ment keresztül, amikor felfedezése megváltoztatta a világegyetem képét, de élménye csak az övé lehetett. Talán a népi érzelmek között találhatjuk közelebbi analógiáját annak, ahogyan a műalkotás magával ragadja az embert. Gondoljunk csak arra, milyen mélyen megindítja egy ország hazafias érzelmű polgárát – de még azt is, aki egyszerűen csak otthon érzi magát hazájában – a nemzeti zászló kibontása. Mindazokat az összefüggéstelen és azonosíthatatlan tapasztalatokat, amelyekből egy ember nemzeti emlékezete áll, mozgósítja a tömegek üdvözlésére kibontott nemzeti zászló. Jól látható, hogyan hívhat elő egy viszonylag pontosan rögzített struktúra, egy zászló egyszerű mintája intenzíven koncentrált érzelmet az ember diffúz életteréből. Helyettesítsük be a zászlót egy műalkotással, és azt látjuk, hogy ugyanez a mechanizmus érvényesül. A diffúz élettapasztalatokból a művészet világos megnyilatkozásai szenvedélyes reakciót hívnak elő. A művészet ezt a hatást először alkotója, majd közönsége elméjében váltja ki.

Azt gondolhatnánk, hogy tapasztalati anyagot átadni annyi, mint egy közleményt továbbítani, ez azonban nem így van. Amint egy élményünk egy vele összeegyeztethetetlen műbe árad át – legyen az költemény, színdarab vagy

festmény –, élményünk olyasmivé alakul át, aminek nincs előzménye sem a természetben, sem az emberi dolgok világában. És ha a művészet ilyen, természetesen túli élményeket kelt bennünk, akkor ez az esemény nem mond semmi olyat, ami igaz vagy hamis lehetne, nem közvetít tényleges közlést.

Ez nem jelenti azt, hogy az ábrázoló művészet hatása egészen kívül esik mind a természethez, mind az emberi dolgokhoz fűződő viszonyunkon. A műalkotások vonatkozhatnak bizonyos tényekre is, s ezek tűnhetnek meggyőzőnek vagy félrevezetőnek. A művészet tudatosan is kifejezhet bizonyos eszméket, amelyek igazak vagy hamisak lehetnek. De ezen eszmék igazsága éppoly kevésbé minősíti őket igazi műalkotássá, mint ahogyan esetleges hamisságuk – noha elvetendő lehet – nem érvénytelenítené megnyilatkozásuk műalkotás voltát.

Mindez teljesen nyilvánvaló lehet a költészet és a dráma, s kevésbé a festészet esetében. Ezért le szeretném még egyszer szögezni, hogy ez a festészetre is áll, még az utánzásra törekvő hagyományos formáira is. A normális festészet minden korban ugyanabba az osztályba tartozik, mint a költészet és a dráma, mivel van egy mesterséges kerete, amely ellentmond tárgyának, s mégis oly szorosan egybeolvad e tárggyal, hogy együttesen új, sajátos minőségre tesznek szert, amely példa nélkül áll mind a természetben, mind az emberi dolgok világában. A tárgy ezen mesterséges elidegenítésében rejlik minden festmény azon képessége, hogy a tapasztalatból merített anyagot úgy ábrázolja, mint ami túllép minden természetes tapasztalaton. És egyben ebben rejlik minden ábrázoló művészet ereje.

Ejtsünk még néhány szót a képzeletről. Általában vaktában kóborlónak vélik, noha ez a fő vezetőnk a valósághoz. Az észlelés képzeletünkön belül működik, és ha nehézséget okoz kiderítenünk, mit is látunk, képzeletünk erőit küldjük előre, hogy feltárják, mi lehet az. Persze ahogyan a képzelet rátalálhat az igazságra, tévedhet is, érzékcsalódásokat is okozhat. Úgy tűnik, a képzelet munkája többnyire egy pillanat műve, de sokáig is pásztázhat; miképp az észlelésnek megvannak a maga szakaszai, úgy az érzékcsalódásnak is. Az észlelésnek és az illúzióknak egyaránt fokozatai vannak: az észlelés szakaszai a valóban előttünk álló tárgyak felismeréséhez vezetnek el, míg az érzékcsalódás szakaszai olyan dolgok látványához vezetnek, amelyek nincsenek is előttünk.

Mivel az ábrázoló művészetek olyan dolgokról szólnak, amelyek nincsenek ott, az illúzióhoz sorolták őket. És után ezeket a művészeteknek tulajdonított illúziókat az illúzió foka szerint osztályozták. Ez azonban tévedés.

A művészet nem olyan dolgokat mutat, amelyek valóban ott *lehetnének*, de *még sincsenek* ott, hanem olyan dolgokat, amelyek nem létezhetnek sem a természetben, sem az emberi dolgok világában.

Azt mondtam, hogy mind az észlelés, mind az érzécsalódás a képzelet műve. Egy költemény, egy dráma vagy egy festmény megalkotása szintén az, de egészen másképp. Ezzel a különbséggel már találkoztunk, amikor a részek egészszé integrálását, amivel a természeti tárgyakat ismerjük fel, összehasonlítottuk az összemérhetetlen elemek integrálásával, ami a természetben ismeretlen, újszerű tárgyat hoz létre. A természetes módon összetartozónak vélt részek összerakása vagy észleletet, vagy érzécsalódást eredményez, míg az összeegyeztethetetlen művészi elemek szándékos integrálása természetesen túli dolgokat – festményeket, szín-darabokat, költészetet – hoz létre. Ez a művészi képzelőerő munkája.

A modern művészet az összeegyeztethetetlen elemek integrációját újabb és újabb művészeti formákra terjesztette ki. Technológiánk határtalan találékonyságával vetekszik mai művészetünk leleményessége. Ugyanakkor megtanultuk, hogy észrevegyük a művészetek értékét és koherenciáját az ősi kezdetektől a mai művészeti kísérletekig. Ilyen a modern képzelet munkája.

Amint egyszer teljesen felismerjük a művészi képzeletnek ezeket az erőit, a festmények illúzióként való, széles körben elterjedt osztályozása nyilvánvalóan félrevezető. Egy festménynek ugyanúgy nincs helye az illúziók skáláján, mint a mínusz egy négyzetgyökének a valós számok között. A mínusz egy négyzetgyökét *imaginárius számnak* nevezzük, s nem *illuzórikus számnak*, mivel nem akar másnak tűnni, mint ami. Ebből az következik, hogy mind dr. Johnson – aki óvott attól, hogy engedjünk a színjáték illúziójának –, mind Coleridge – aki azt tanácsolta, függesszük fel a művészi illúziót illető hitetlenségünket – tévedett. Mivel ilyen illúzió nem létezik, a kezelésére vonatkozó utasítások értelmetlenek.

Egyetértek Richard Wollheim professzorral, aki helyteleníti, hogy Gombrich illúzióról beszél a normális festményeknél. Én azt mondanám, hogy amikor Gombrich illúziót mond, akkor ezen a festmény utánzó elemét kell érteni, és nem a festmény egészét. Egyébként az a fogalmi keret, amelyet Wollheim professzor használ számos tanulmányában, olyannyira különbözik azoktól az elgondolásoktól, amelyeket Pirenne vetett fel és én továbbfejlesztettem, hogy nem tudnám megmondani, Wollheim professzor előlegezett-e valami mást is azokból az eszmékből, amelyeket itt előterjesztettem, és azt sem, milyen mértékben tér el a véleményünk. Természetesen lényegében egyetértek

H. Osborne-nal is abban, hogy elveti a tökéletes illúziót mint a műalkotás keltette tökéletes benyomást, azt az álláspontját viszont nem tudom elfogadni, hogy művészetszemléletünk egy behatárolt illúzió kellene alapuljon, amit ő „majdnem-illúzióknak” nevez.

Az „összeegyeztethetetlen elemek integrációja” a „biszociáció” koestleri fogalmára emlékeztet. De szívesebben beszélek integrációról, mivel ez összekapcsolja megjegyzéseimet az értelmi teljesítmények elemzésével, amelyet már 1946 óta folytatok.

Szerintem az illúzióknak a festészetben játszott szerepét először Pirenne világította meg 1963-ban, mikor azt állította, hogy a festmény utánzó tartalmát korlátozza a vászon járulékos tudatosítása. Elméletét itt azzal egészítettem ki, hogy a műalkotások általában két összeegyeztethetetlen elem integrációjában nyernek formát: az egyik a közlés kísérlete, a másik a közlésnek ellentmondó művészi szerkezet. E két elem harmonikus vegyülete olyan minőségekkel rendelkezik, amelyek nincsenek meg sem a természetben, sem az emberi dolgok között. Ennélfogva nem közölhet semmit valóságos tényekről, de meríthet szervezetlen emlékeinkből, és megtestesítheti őket a maga struktúrájában, miáltal mély érzelmeket ébreszt bennünk. A művésznek a mű megalkotását kísérő szenvedélyei így hozzák létre a maguk megfelelőjét bennünk, akik az alkotót követjük.

Ezért van az, hogy a művészeti struktúrák – melyek lényegileg elkülönülnek a természettől és az emberi ügyektől – sokkal inkább hatalmukba keríthetnek minket, mint saját emlékképeink.

JEGYZETEK

- 1 POLÁNYI Mihály *filozófiai írásai II.* Válogatta NAGY Endre, ÚJLAKI Gabriella, ford. ÚJLAKI Gabriella, Bp., Atlantisz, 1992, 202–218. A jegyzetanyagot szerkesztve közöljük.
- 2 Whistler anyjáról festett portréját (1871) *Szürke és fekete elrendezésnek* nevezte.
- 3 A fókálisan nézett vászon + festék lehet az absztrakt festmény; az ábrázolótól az absztrakt festményhez vezető átmenetet pedig úgy kapjuk meg, ha fokozatosan növeljük a síkszerűség szerepét a festményben.
- 4 KEPLER: *Harmonices mundi* = SIMONYI Károly: *A fizika kultúrtörténete*. Bp., Gondolat, 1978, 184.

Dr. Simon Lajos – Kovács Emese

A művészet, az esztétikai élmény hatása a pszichoterápiában

■ Az ember legősibb, legmélyebb kifejezési módja a nyelv kialakulása mellett az alkotótevékenység. Az átlagember veleszületett és később tanult készségein túl egyes személyek olyan alkotótevékenységgel bírnak, ami megkülönbözteti őket a többségtől. Régi megfigyelés, hogy a művészek általában „érzékenyebbek” az átlagosnál. Ma már kutatásokkal tudjuk bizonyítani, hogy a művészek között a lelki betegségben szenvedők aránya magasabb az átlagpopulációhoz képest (Ludwig AM., 1994.) A pszichiátriai betegséggel élő személyek körében végzett vizsgálatok szerint a betegek gyakran használják az alkotótevékenységet érzéseik, belső világuk megjelenítésére (Czeizel, 1997). A művészek és a pszichiátriai betegek közös adottsága, hogy másként látják a világot. A művész az alkotásaiban érzelmeiket, gondolatokat, eseményeket és világfelfogását képes tükrözni úgy, hogy a szemlélők azt megértik és abban gyönyörködnek.

A mentális betegséggel élők az alkotó tevékenységen keresztül jobban ki tudják fejezni gondolataikat, érzelmeiket, mint a hagyományos kommunikációs módokon. Műveik által képesek megmutatni nemcsak pillanatnyi érzelmeiket, hanem belső világukat, gondolataikat és féltreírásokat is. Alkotásaik a betegség klinikai jeleit is gyakran magukon viselik, ezáltal rejtélyes érzelmviláguk és világfelfogásuk érthetőbbé válik, ami akár gyógyulásuk, gyógyításuk kulcsa is lehet (Hárdi, 2007).

A pszichiátriai betegek művei már korán széles körű érdeklődést keltettek. A képek eredetisége, stílusa, a szenvedő ember élményvilágának, hallucinációinak, látomásainak, kóros gondolatainak közlése, azoknak különös módjai megragadták a szemlélőket.

A XX. század elejéig több olyan tanulmány is megjelent, amelyek az alkotóképesség, a pszichiátriai betegségek és a művészet közötti összefüggéseket vizsgálták.

1857-ben jelent meg W. A. F. Browne skót orvos (1805–1885) *Art in Madness* (Művészet az örületben)

című könyve, melyben bemutatta betegeinek 1839-től kezdve gyűjtött művészi munkáit. Pácienseinek, terápiás célból megteremtette az alkotás lehetőségét, és biztatta őket, hogy vegyenek részt színházi, zenei előadásokon, írjanak verseket, színdarabokat, rajzoljanak és fessenek. 1880-ban publikálta *Mad Artists* (Örült művészek) című cikkét, amelyben bemutatta a mentális betegségekkel kapcsolatos nézeteit és azok hatását a művészekre.

Cesare Lombroso olasz elmeorvos (1835–1909) 1864-ben megjelent *Genio e follia* (Lángész és örület) című könyvében az eltérő lelkiállapotok és a művészi kifejezés összefüggéseit vizsgálta olasz pszichiátriai intézetek klienseinek vizuális anyagai alapján.

Amroise Tardieu (1818–1874) francia pszichiáter a XIX. század közepén igazságügyi szakértőként a pszichiátriai betegséggel élők alkotásait pszichiátriai szempontok szerint elemezte, és elsőként használta betegeinek – gondosan dokumentált – rajzait arra, hogy segítségükkel pácienseinél az elmebetegség diagnózisát alátámassza (Hárdi, 2004).

Auguste Marie francia pszichiáter (1865–1934) 1905-ben megnyitotta az első olyan galériát (*Musée de la Folie*) a párizsi Villejuif klinikán, amely a pszichiátriai betegek alkotásait mutatta be. A kiállítóhely egészen 1945-ig fogadta a látogatókat.

Marcel Réja (Paul Gaston Meunier francia pszichiáter írói álneve) (1873–1957) volt az első kutató, aki elsősorban nem diagnosztikus, hanem esztétikai szempontok szerint vizsgálta páciensei alkotásait. Betegeinek képeit három nagy csoportra osztotta: az elsőbe a művészi érték nélküli művek, főleg firákák, kivehetetlen ábrák tartoztak, a másodikba a dekoratív jellegű alkotások, különböző ornamentikával rendelkező rajzok, a harmadikba sorolta a valamilyen gondolatot, vagy érzelmet kifejező alkotásokat. A *L'Art chez les fous* (Az örültek művészete) című művében – a pszichés betegek tüneteit figyelmen kívül hagyva – az általuk készített alkotások művészeti értéké-

vel, minőségével foglalkozik. Véleménye szerint ezekben a művekben érzékelhető a kreativitás és az ihlet a legelementárisabb módon.

A XX. század elején, a korszakra nehezedő társadalmi problémák, feszültségek, egy békésnek tartott korszak végét jelezték, az addig lappangó ellentétek kiéleződtek, és egyre súlyosabb konfliktusokhoz vezettek. A kiábrándultság a művészekben is felkeltette az igényt az akadémikus művészettel szemben a „vizuális nyelv” felfrissítésére. Témaválasztásukra jellemző lett a mindennapi, átlagos élet ábrázolása, a megváltozott értékrendek és az embereket fenyegető veszélyek bemutatása, amelyet áthatott az elidegenedés érzése (Debicki, 2003). A művészek egy része megismerkedik a keleti és a primitív népek kultúrájával, hiszen őket még a civilizáció által meg nem rontott, tiszta népeknek tekintették. Felfedezik a gyermekrajzokban és a pszichiátriai betegek alkotásaiban rejlő ártatlanságot, őszinteséget.¹ Ezek a törekvések egybeesnek a pszichiátria tudományában bekövetkező változásokkal, Freud és Jung kutatásaival, a pszichoanalízis fejlődésével, az álom törvényszerűségeinek vizsgálatával, a pszichotikusok képi világának megjelenítésével (Pető, 2002).

1915-ben kiállítás nyílik a pszichiátriai betegek művészi alkotásaiból és írott anyagaiból a genfi *Bel Air klinika* területén, melyet Charles Ladame svájci pszichiáter (1871–1949) gyűjtött össze.

1920-ban Selig Árpád, a Budapest-lipótmezei Magyar Királyi Állami Elmegyógyintézet orvosa elkezd gyűjteni, majd rendszerezni a betegek alkotásait. Magyarországon ekkor még nem létezett egyéb, jelentősebb pszichiátriai betegek alkotásaival foglalkozó intézet. 1929-ben, Selig Árpád halálát követően Zsakó István és Joó János elmeorvosok folytatták Selig munkáját. 1931-ben hozták létre a Seligről elnevezett múzeumot, ahol állandó kiállítás keretében lehetett megnézni a műveket. Ennek a gyűjteménynek megmaradt darabjai adják ma a Magyar Tudományos Akadémia Pszichiátriai Művészeti Gyűjteményének alapjait.

Walter Morgenthaler svájci pszichiáter (1882–1965) 1921-ben kiadott *Ein Geisteskranker als Künstler* (Egy elmebeteg mint művész) című könyvében a Bern melletti Waldau klinikán ápolt betegének, Adolf Wölflinek alkotói munkásságát egyértelműen és nyíltan művészetként mutatja be, és az alkotóról már mint művészeiről ír.

Hans Prinzhorn német pszichiáter és művészettörténész (1886–1993) *Die Bildnerei der Geisteskranken* (Az elmebeteg művészete) című, 1922-ben megjelentetett művében a heidelbergi egyetemi pszichiátriai klinika mintegy félszáz betegének több ezer alkotását vizsgál-



Makrai Beáta:
Cím nélkül
2015



Hegyi Emőke:
Édesanyám ölében
2009

Földes Szilvia:
Anya gyermekével
2010



Árvai
Henrietta:
Transz-
szexuális
2012



ta, elemezte művészettörténeti szempontok alapján. Prinzhorn könyve nagy hatással volt a művészekre.²

Morgenthaler és Prinzhorn műveiken keresztül betekintést nyújtottak a pszichiátriai betegségben szenvedők lelkvilágába és személyiségébe.

Ernst Kretschmer (1888–1964) német pszichiáter szerint a szürrealista festők a pszichiátriai betegek és a primitív népek gondolkodásmódjához hasonló mechanizmusokat használtak alkotó kifejezésük során (Sheringer, 2005).³

A 20-as évektől kezdve egyre gyakrabban jelennek meg pszichiátriai betegek művészi alkotásai a jelentős galériák, múzeumok kiállításain, többek között Párizsban, Londonban és New Yorkban.⁴

1940-es évek közepén Jean Dubuffet (1901–1985) francia informel festő Svájcban megismerkedik a pszichiátriai betegek alkotásaival. Művészetére elsősorban Adolf Wölfl és Heinrich Anton Müller képi világa gyakorolt nagy hatást. 1945-ben Dubuffet egy barátjának írt levelében használta először az *art brut* (nyers művészet) kifejezést a pszichiátriai betegek alkotásaira, majd 1949-ben *Az art brut előnyei a kultúrművészetrel szemben* címmel publikálta kritikai írását a korszak akadémikus művészetéről.

Leo Navratil osztrák pszichiáter (1921–2006) 1946-tól 1986-ig dolgozott, illetve vezette a Bécs melletti Klosterneuburg Maria Gugging elmegyógyintézet pszichiátriai osztályát. Fiatal pszichiáterként nem csupán betegek klinikai tüneteivel, hanem vizuális és verbális megnyilvánulásaival, később pedig alkotásaival is foglalkozott. Az alkotásokat gyakran használta diagnosztikus célokra. Megfigyelte, hogy a mentális állapot változásai hogyan tükröződnek az emberábrázolásban, illetve az alkotások változásai hogyan tükrözik a betegek pszichikai állapotát. Terápiájának lényege az egyéniség kibontakoztatásából és vizuális kifejezésre történő ösztönzésből állt. Állandó aktivitásra készítette betegeit, és nem tartotta megváltoztathatatlanak állapotukat, annak ellenére, hogy betegségük miatt hosszú idő óta intézetben éltek. Navratil a művészi kifejezést a szkizofrénia egyik tünetének látta, egy reakciónak, mely segít stabilizálni a beteg állapotát. Nézete szerint a páciensben lévő művész volt maga a pszichózis, a művészi kifejezés pedig a betegnek egy kísérlete arra, hogy a betegségéből kifolyólag sérült, hibás személyiségrészeket kijavítsa. (Maizels, 1996). Morgenthaler és Prinzhorn művei megerősítették ezt a véleményét.

Navratil 1981-ben a kórház területén megalapította a *Das Haus der Künstler* (Művészetek Háza). A művé-

szetekkel foglalkozó páciensek itt a többiektől elkülönülten, egy közösségben élnek és alkotnak. Nincsenek kötött, szervezett foglalkozások, szabadon alkalmazhatják a kreatív kifejezés különböző formáit. Munkájukhoz megkapnak minden szükséges alapanyagot és technikai segítséget.

A guggingi művészek „szkizofrén mesterek” néven váltak ismertté, és 1990-ben Ausztria legjelentősebb művészeti díját, az Oscar Kokoschka-díjat is megkapták.

A XX. század utolsó évtizedeiben Magyarországon is több művészetterápiás műhely alakult országsszerte. Általánossá vált hazánkban is a művészetterápia alkalmazása a pszichiátriai osztályokon, és a pszichiátriai betegek és – a ma hivatalosan használt elnevezéssel – a pszichoszociális fogyatékossgal élők gondozásában és rehabilitációjában.

Vajon miért kapott ekkora jelentőséget a művészet a pszichiátria területén, és vált a művészetterápia elismert, általános és hatékony terápiás módszerre?

Már az ókorból is vannak feljegyzések azokról a megfigyelésekről, hogy a művészeti hajlam gyakran jár együtt pszichés betegségekkel (P. Szűcs Julianna, 2008)⁵.

A XX. század első felében több szkizofréniakutatás eredményeként úgy tűnt, hogy a szkizofrénia betegség és a magas színvonalú alkotói képesség között összefüggés létezik. Az utóbbi évtizedek kutatásai viszont azt erősítették meg, hogy az alkotóképesség – beleértve a művészi hajlamot is – a bipoláris (mániás-depressziós) betegséggel jár inkább együtt (Andreasen, 1987).

Lewis Terman, amerikai pszichológus igen magas IQ-jú férfiak körében végzett vizsgálata bebizonyította, hogy a legokosabb emberek lelki egészsége nemhogy betegbb, hanem éppen jobb volt az átlagnál, és körükben a szkizofrénia előfordulása alacsonyabb volt a szokásosnál (Czeizel, 1997).

Juda, Rüdín és Fischer Németországban végzett hasonló vizsgálatot, melynek keretében 294 kivételesen tehetséges művészt és tudóst vizsgáltak. Kontrollként egyetemre sikeresen és sikertelenül felvételizett hasonló korú személyeket választottak. A vizsgálat a Terman-vizsgálathoz hasonló eredményt mutatott, vagyis a kivételes teljesítményt nyújtó személyek között a szkizofrénia előfordulása alacsonyabb volt a várt népességbeli értéknél, illetve a kontrollcsoportnál. Vizsgálatuk kimutatta, hogy a nagyon tehetséges emberek között a szkizofrén betegek általában a művészek közül kerültek ki, aminek oka, hogy a tudományos karriert a fiatal korban jelentkező betegség lehetetlenné teszi, míg ez nem mondható

el a művészetek bizonyos ágairól, mint pl. a festészetről (Czeizel, 1997).

A cirkuláris betegségben szenvedő művészek a betegség hipomániás szakaszában képesek hosszabb ideig és intenzívebben dolgozni, így az alkotási folyamat felgyorsul. Alkotásaikat ebben az időszakban is az eredetiség jellemzi, hiszen kreativitásuk kitágul. Ez a nagyon pörgős, „lázás” állapot megváltoztatja gondolkodásuk és beszédük normális ritmusát, a szavak, fogalmak és képzetek teljesen új, szokatlan társításait eredményezve. Tehát a hipomán fázis az alkotás szempontjából igencsak hasznos, legalábbis egy darabig. A mániás állapot felé haladva a kevés alvás, a munka intenzitása, a nyugtalan, gátlástalan viselkedés, az asszociációk felgyorsulása, az érzelmek különben sohasem érzékelt mélységeinek megjelenése és kifejezése egyre nehezebbé teszi az alkotást, és az idegrendszer súlyos kimerüléséhez vezet. Egy-egy képzet, asszociáció, elképzelés rendkívül rövid ideig képes megtapadni, és nincs idő a kivitelezésükre, mert újabb és újabb gondolatok, ötletek törnek be a tudatba, kiszorítva onnan az előzőeket, így látványosan szétesik a gondolkodás, a magatartás, az alkotási folyamat, sőt a legegyszerűbb kommunikáció is. A depressziós fázisban a beteg teljes kiégettség érzéséről panaszkodik, ami az alkotói készség jelentős hanyatlásával jár együtt (Czeizel, 1997).

A kreativitás és a pszichés zavarok összefüggésének témájában az eddigi legátfogóbb kutatást Post végezte (Post, 1994), aki XIX–XX. században élt kiemelkedő személyiségeket tanulmányozott retrospektív módon. Vizsgálati alanyait hat külön csoportba sorolta (tudósok, zeneszerzők, politikusok, művészek, filozófusok, írók), mert feltételezése szerint a pszichés betegségek eltérő gyakorisággal fordulnak elő a hat kategóriában. A szerző legfontosabb eredményének azt tekinti, hogy az alkalmazott kutatási módszerrel kiderült, hogy a 291 világhírű alkotó 60 százalékának volt élete során jelentős, vagy súlyos pszichés zavara. Ezek a zavarok a legkisebb mértékben (44,5 százalék) a tudósok között (például: Darwin, Mendel, Bohr, Röntgen), míg legnagyobb arányban (88,8 százalék) az írók között (például: Gogol, Ibsen, Joyce, Hemingway, Tolsztoj) fordultak elő. A teljes mintában a szkizofrénia gyakorisága 2 százaléknál alacsonyabb volt, viszont a depresszió illetve mániás-depresszió a legnagyobb arányban előforduló pszichiátriai zavarnak bizonyult (43 százalék). Jelentős volt még a szorongásos zavar (15 százalék) és az alkoholizmus (12 százalék) aránya a vizsgált híres emberek között.

A legújabb tanulmányok szerint az affektív betegek esetében a kreativitás alapvetően nem a hipomán, mániás

vagy depressziós fázisokhoz kötődik, sőt a súlyos depressziós illetve mániás állapotokban az egyébként kreatív alkotók produktivitása is csökken, és a művek színvonala romlik. Akiskal és Nowakowska kutatási eredményei alapján az affektív betegeknél észlelt művészi hajlam a személyiséggel, a ciklotím és hipertím temperamentummal függ össze (Akiskal, 2005, Nowakowska, 2005)

A lelki betegségben szenvedő művészek gyakran viszályautasítják vagy elszabotálják az orvosi gyógykezelést, mivel úgy gondolják, hogy a kezelés nemcsak betegségüket, de alkotóképességüket is visszafogja. A valóság viszont az, hogy mind a szkizofréniában, mind a kedélybetegségben az aktív súlyos betegségi fázisban, illetve szkizofréniában a betegség hosszú, elhúzódó fennállása során jelentősen csökken a kreativitás és művészi alkotóképesség (Hárdi, 1984)

Kétségtelen, hogy a pszichiátriai betegség (elsősorban a mániás-depressziós betegség) elősegíti a kreatív életút megvalósulását, de önmagában csak maga a betegség (vagy az arra hajlamosító személyiség) soha nem vezethet el a kreativitás megvalósulásához, mert ehhez feltétlenül szükséges a kellő intellektus, szorgalom, kitartás és a megfelelő családi-társadalmi környezet.

Az utóbbi évtizedekben jelentősen megváltoztak a pszichiátriai betegségekben, zavarokban szenvedő embe-

rek művészi alkotótevékenységének a feltételei, körülményei, és nem utolsósorban a célja. A pszichofarmakonok (központi idegrendszerre ható nyugtató, hangulatjavító gyógyszerek) felfedezését megelőzően nem állt az orvosok rendelkezésére a betegséget gyógyító eljárás, így feladatuk leginkább a diagnózis felállítása és a betegek „megőrzése” volt. A páciensek el voltak zárva a külvilágtól, gyakran egész életüket a zárt falak mögött töltötték. Többen a ma már elismert művészként számon tartott alkotók közül maguktól, időnként titokban kezdtek el alkotni az intézetek falai mögött. A betegek egy része úgy érezte, hogy ha félelmetes látomásait lerajzolja, akkor jobb lesz, mert úrrá lehet a lerajzolt démon fölött (Jakab, 1997). Ebben a gondolatban fel lehet ismerni a hasonlóságot az ősemberek barlangrajzaival kapcsolatos egyik hipotézissel, mely szerint vadászat előtt azért rajzolták le az állatot, az állat elejtését a barlang falára, hogy képesek legyenek azt a valóságban is uralni.

A modern pszichiátriai eljárások hatására megváltozott a betegség lefolyása, mert az aktív tünetek időszaka jelentősen lerövidült. A beteg kórházba kerülését követően már akár néhány nap elteltével is elhalványulnak a tünetei. A modern bio-pszicho-szociális szemlélet eredményeként a betegek rehabilitációja és lehetőség szerint pszichoterápiája az aktív tünetek lecsökkenésével egy időben megkezdődhet. A művészetterápia során készült rajzok, festmények diagnosztikai jelentősége csökkent. Az alkotások leginkább a betegek mindenkori lelkiállapotát tükrözik és a környezettel való kapcsolatteremtést szolgálják, és több esetben találkozzunk esztétikailag is művészi értékű alkotásokkal.

A művészi tehetséget azonban nem a pszichózis okozza, hanem a gátlások megszűnése elősegíti a tehetség megnyilvánulását (Jakab, 1998). A szkizofrén betegek esetében a kórfolyamat jól követhető módon károsítja a tehetséget, kreatív készséget, ami a személyiség és alkotókészség elszegényedésével, illetve kiürülésével jár, és ezzel párhuzamosan csökkennek az ábrázolóimpulzusok. Általánosságban elmondható, hogy az aktuálisan jó állapot javítja, az aktuálisan rossz állapot lerontja a grafikus teljesítményt és a képek esztétikai értékét. A kóros állapotok csak igen ritkán, szűk határok között vezethetnek jobb teljesítményhez (Hárdi, 2004)⁶

A gyógyításban a művészeti tevékenység szerepe két irányba fejlődött, egyrészt a klasszikus művészetterápia keretei között, másrészt a művészeti, kreatív alkotási tevékenységnek a pszichoterápiás folyamatba történő integrálása területén. A művészetterápia olyan segítő módszer, amely a művészeti kifejezést, illetve a műalkotások

Sajó
Boglárka:
Cím nélkül
2013



befogadását megfelelő szakmaisággal és terápiás céllal alkalmazza.

A művészetterápia a személynek és a személyiségnek a művészet eszközeivel való támogatása, erősítése, kibontakoztatása, fejlesztése. Célja emellett a betegek traumáinak, belső konfliktusainak felszínre hozása és feloldása, valamint személyes én-élmények megélése a kreatív folyamat és a művészet segítségével (Kiss, 2014). Az alkotási folyamatnak már önmagában gyógyító hatása lehet.

A művészet különböző ágaiból fejlődtek ki a művészetterápiás módszerek, amelyekben a terápia szempontjából nem az alkotások esztétikai értéke a fontos, hanem az a folyamat, melynek során megvalósultak, és az, amit alkotójuk számára jelentenek. A terápia hatását nagymértékben erősíthetik, illetve gyengíthetik a környezet értő, támogató, vagy elutasító visszajelzései. A művészeti, kreatív alkotási tevékenységnek a pszichoterápiás folyamatba történő integrálása során a hangsúly az alkotásokban megjelenített tartalom értelmezésén, megbeszélésén van. Ez a folyamat történhet egyéni pszichoterápiás üléseken, vagy pszichoterápiás csoportokban, ahol a fókuszban a csoportdinamika és a verbális interakció áll. Az alkotások a ki nem mondott tartalmak, érzelmek, gondolatok megjelenítésére adnak lehetőséget, és így a csoportnak módja van ezeket a tartalmakat is beemlíteni a csoport szimbólumrendszerébe, és úgy reagálni a művekre, mint a verbális közlésekre és az azokat kísérő nonverbális megnyilvánulásokra, üzenetekre.

Az álom, fantázia, élmény közvetlenül képi formában tud megjelenni. Előnyös, hogy szemben a verbális kommunikációval a képi kommunikáció nehezen manipulálható, ezért gyakori a váratlan tartalmak felbukkanása. A képek tartalmának megbeszélése módot nyújt a pácienseknek a belső érzéseik felismerésére és az azoktól való elhatárolódásra, és új felismerések forrásává válhat. A rajzok, festmények nem esnek az emlékezhamisítás áldozatául; a pszichoterápia alatt változatlan formában újra felidézhetők. A kreatív, művészi alkotási folyamat, önmagában, aktivitásnövekedéshez vezet, és kreatív energia felszabadulásával jár. A pszichoterápiában alkalmazott művészeti alkotási folyamat a páciens sokkal közvetlenebb részvételét teszi lehetővé, mint a stílusista verbális terápiákban.

Egyes esetekben, az alkotás tárgya túllép a terápia keretein. Az alkotások eredetisége, dinamikája, ereje és esztétikuma az alkotók mélyen elkötelezett ösztönössége és bátorsága, a néha vad, nyers, megoldásaik újra felkelítették az érdeklődést a pszichiátriai betegséggel élők művészeti alkotásai iránt, s nemcsak a terapeuták, hanem a



Orsós Gábor:
Reménytelen
szerelem
2010

művészeti szakma és a laikusok körében is. Ennek egyik oka a művészetterápia egyre szélesebb körben való elterjedése, alkalmazása, fejlődése, a másik a pszichológiai kultúra erősödése a társadalomban.

Magyarországon a Budapest Art Brut Galéria 2014 óta működik, és az a célja, hogy minél több emberhez eljuttassa azokat az értékeket, amelyeket a művészeti közös-

Pruzsinszky
Dániel:
Kurt Cobain
emlékére
2015



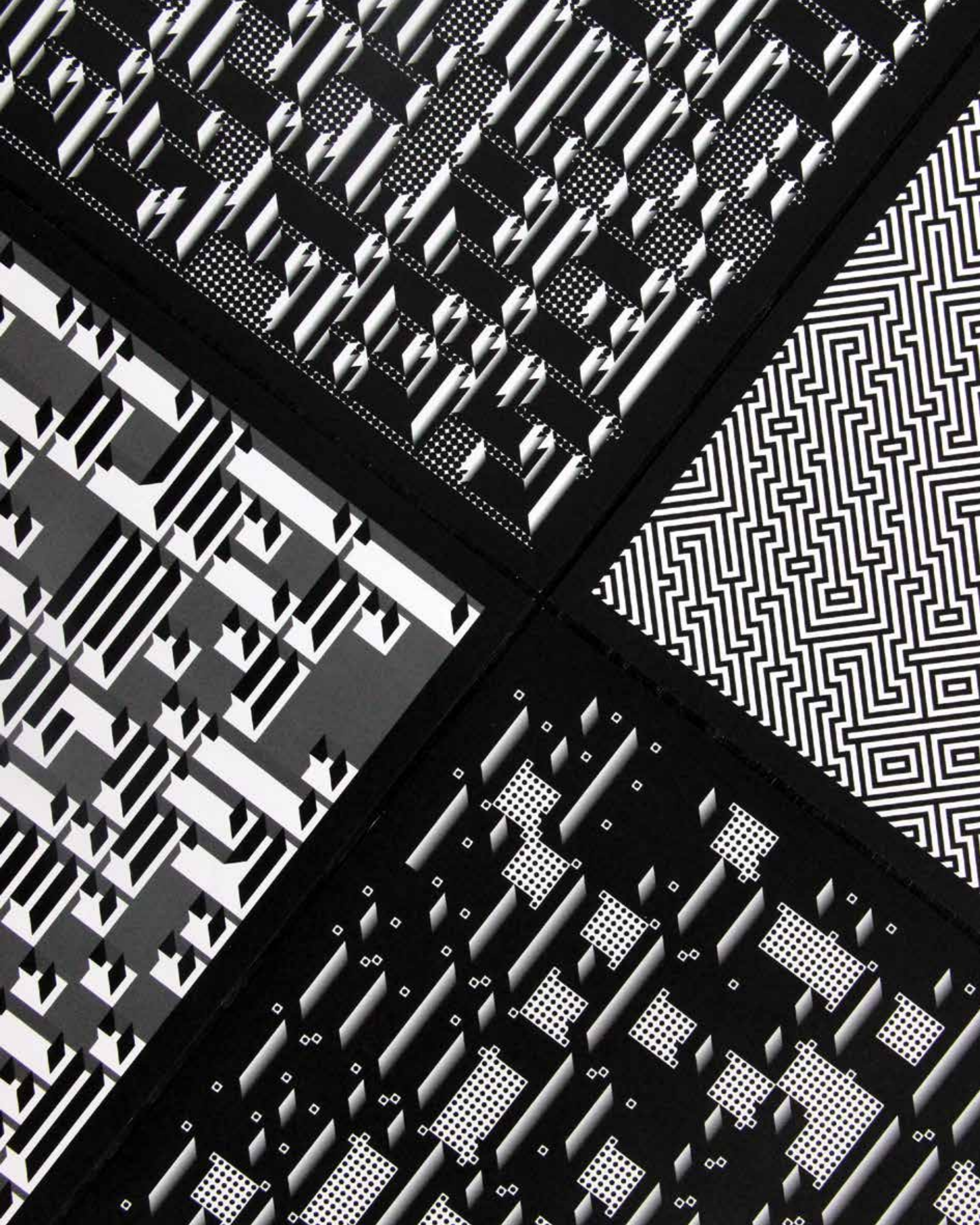
ség art brut alkotói létrehozna. A kiállítások segítenek a társadalomban a pszichiátriai betegséggel élőkkel szemben táplált előítéletek lebontásában. Fontos cél, hogy az art brut alkotók megjelenjenek a művészeti életben, de nem mint betegek, hanem, új identitásukkal, mint alkotóművészek.

JEGYZETEK

- 1 Jean Dubuffet: „Az elmebetegek művészete iránti érdeklődés benne volt a levegőben, amikor az 1920-as években egyetemista voltam. Teljesen tudatosan lázadtunk a kultúra ellen – nem én voltam az egyetlen.” (Moizel, 1997).
- 2 1924-ben Max Ernst erre a könyvre mint a szürrealisták bibliájára hivatkozott Párizsban, Paul Éluard pedig ekképp írt róla: „... a létező legszebb képeskönyv bizonyosan”.
- 3 André Breton *A szürrealizmus első kiáltványában* (1924) azt írja, hogy „a legnagyobb szellemi szabadság a képzelet, amely átlépheti a normákat, konvenciókat, tilalmakat”, és felteszi a kérdést, hogy hol van az a határ, ahol a képzelet már romboló lesz, hol van a szellemi biztonság határa. Szerinte ezekre a kérdésekre a válasz az örületben keresendő, az „örületben, amit zárt intézetbe csuknak” (Micheli, 1978).
- 4 *Nemzetközi Szürrealista Kiállítás* 1936, London. New York-i Museum of Modern Art *Fantasztikus művészet, dada, szürrealizmus* 1936, Galerie Drouin, Párizs 1947, 1949
- 5 Arisztotelész: „Mi lehet annak az oka, hogy minden olyan ember, aki kimagaslóan teljesít akár a filozófia vagy a költészet terén, melankóliára hajlamos természetű? Igaz ez Hé- raklészre, de éppúgy Szókratészre vagy akár Platónra is, és még sok más olyan személyre, aki kiválót alkotott.”
- 6 Hárdi István pszichiáter 1950 óta végzett kiterjedt kutatásokat páciensei rajzainak felhasználásával. Betegeitől a kezeléseket megelőzően kért gyermekkori, egészséges, vagy fiatalabb éveiből rajzokat, majd a terápia közben és után ismételtén készített ember, állat és szabadon választott témájú rajzokat. Páciensei kórképével és a betegség lefolyásával vetette össze a betegek által készített rajz- és festmény sorozatokat és végzett összehasonlító vizsgálatokat, melynek a *Dinamikus rajzvizsgálat* nevet adta.

IRODALOM

- AKISKAL, K. – SAVINO, M. – AKISKAL, H. S.: *Temperament profiles in physicians, lawyers, managers, industrialists, architects, journalists and artists: A study in psychiatric inpatients* = *J. Affect Disord.* 2005, 85., 201–206.
- ANDREASEN, N. C.: *Creativity and mental illness: Prevalence rates in writers and their first-degree relatives* = *Amer. J. Psychiat.* 1987, 144, 1288–1292
- CZEIZEL Endre, dr.: *Sors és tehetség*. Bp., Minerva, 1997
- DEBICKI, J. – FAVRE, J. – GRUÑNEWALD, D., PIMENTEL, A.: *A művészet története*. Bp., Képzőművészeti, 2003
- HÁRDI István: *Lelki élet, lelki bajok*. Bp., Medicina. 1982
- HÁRDI István: *A pszichiátria és a művészet határán* = *Magyar Tudomány*, 2007, 08., 1016–1019.
- HÁRDI István: *Pszichiátria, képi kifejezés és a dinamikus rajzvizsgálat* = *Magyar Tudomány*, 2004, 4., 433–439.
- JAKAB Irén: *Az ember és világa a művészet és a pszichiátria tükrében* = *Psychiatria Hungarica*. 1997, XII., 6., 689–698.
- JAKAB Irén: *Képi kifejezés a pszichiátriában*. Bp., Akadémiai, 1998
- KISS Virág: *A vizuális művészetpedagógia és művészetterápia összehasonlítása a tanári és terapeuta kompetencia tükrében*. Doktori értekezés, ELTE PPK Neveléstudományi Doktori Iskola, 2014
- LUDWIG, AM.: *Mental illness and creative activity in female writers* = *Amer. J. Psychiat.* 1994, 151., 1650–1656.
- MAIZELS, L.: *Raw Creation: Outsider Art & Beyond*. London, Phaidon Press, 1996
- MUNOZ, A. M.: *A művészet története. A huszadik század*. Bp., Magyar Könyvklub, 2001
- NOWAKOWSKA, C. – STRONG, C. M. – SANTOSA, C. M. – WANG, P.W. – KETTER, T. A.: *Temperamental commonalities and differences in euthymic mood disorder patients, creative controls and healthy controls* = *J. Affect. Disord.* 2005, 85, 207–215.
- Szárnyra kapva*. Gyógyítás, gyógyulás, népművészet. Szerk. PETŐ Zoltán dr., Integritás Pszichiátriai Rehabilitációs Közhasznú Egyesület, Szeged, 2002
- P. SZŰCS Julianna: *Kicsomagolás*. Bp., Jósöveg Műhely, 2008
- POST F.: *Creativity and psychopathology: A study of 291 world-famous men* = *Br. J. Psychiatry*, 1994, 165, 22–34.
- SHERINGER, W. dr. – VASS Zoltán dr.: *Lelki folyamatok dinamikája*. Bp., Flaccus, 2005



Pásztor Zsuzsa

A zenei munkaképesség-gondozás pedagógiája (ZMG) – Kovács-módszer

A tehetség aranyfedezete

■ Tehetség és szorgalom, így szól a szokásos vélemény, amikor a zeneművésszé válás feltételeiről van szó. Már a zeneiskolában is ezeket a tulajdonságokat osztályozzák. Ám a tehetség és a szorgalom nem elég, kell még valami, ami nélkül ezek nem sokat érnek. Ez a valami pedig a tehetség aranyfedezete: az erőteljes munkabírárs. A professzionális zenélés nem csak játék, mint ahogy a legtöbb nyelvben mondják, hanem valóságos vajúrmunka, kemény munkabírást kíván.

Nézzük, mit mond erről Kodály: „A zeneművészek – naponta több órán át – a legnehezebb testi és szellemi munkát végzik. [...] Munkájuk méterkilogrammban kifejezve is megüti egy nehéz testi munkás teljesítményének mértékét!”¹ Ezt magam is megerősíthetem. Kipróbáltam, hogy egyetlen erőteljes zongoraakkord tizenöt kilóra lendíti föl a rugós mérleg mutatóját. És ez még csak egy akkord. Egy délután a zongorista tonnákat mozgat meg. Nem kisebb a terhelés más hangszereknél sem. A vonósok, fúvósok, pengetősök, ütősök sok finom, apró mozgása összeadódva kitesz ugyanennyit. A fizikai terhelés mellett az idegrendszer igénybevétele is végletes. Frank Wilson azt írja, „... a virtuóz zenei produkcióban az idegrendszer eléri kapacitásának végső határát. A zenész teljesítménye valóságos operatív csoda.”²

Úrhajós fizikum, kötélidegzet, szoktam mondogatni tanítványaimnak, ez kell ahhoz, hogy a zenész ember helyt tudjon állni a hivatásában. Nem is vitatja ezt senki, csak sokan valahogy úgy gondolják, hogy a munkabírárs együtt jár a tehetséggel. Vagy van, vagy nincs, nem kell vele különösképpen foglalkozni. Az igazi tehetség minden akadályt legyőz, mondják. Ez azonban tévhit, a munkabírárs nem mindig jár együtt a tehetséggel, és meglehetősen törékeny, változékony tünemény. Ha kezdetben megvan is, menetközben könnyen elpárolog, ha nem vigyázunk rá. A zenei pálya göröngyös útján elbukhat, aki megsérül, kimerül, gyengének bizonyul, vagy megroppan az egészsé-

ge. A zenetörténet fényes lapjaira csak azoknak a nevét jegyezték föl, akik bírták erővel. A pedagógusok jól tudják, hogy a szorgalom is a munkabírástól függ. Hosszú távon csak az tud szorgalmas lenni, aki erős, és nem fáradékony.

Kodály keze nyomán

Kodály szélesvásznú szemlélete kellett ahhoz, hogy rendet tegyen a zavaros nézetek között. Ő tudta, hogy a zenei pálya extrém terhelését csak edzett szervezet bírja. Maga is következetesen erősítette magát, többféle sportot űzött, korcsolyázott, úszott, hegyet mászott, gyalogolt, naponta tornázott, és nagy figyelmet fordított az egészséges táplálkozásra is.³ Nem került el a figyelmét a zenei foglalkozási ártalmak sűrű előfordulása a zeneakadémiai hallgatók és tanáraik körében. Akkoriban napirenden voltak a kéz-bántalmak és egyéb mozgatórendszeri panaszok, valamint az idegrendszeri zavarok az enyhébb kimerüléstől az idegosztályi esetekig, sőt az öngyilkosságig. Kodály jól látta a bajok okát. Az ötvenes évek végén így nyilatkozik: „A zenészeknek is szükségük van sportolásra.” Majd arra is kitér, milyen legyen a zenészek sportolása. „Olyan, ami az izomfeszültségeket lazítja, oldja, ami felfrissülést, felüdülést is okoz.”⁴ Mindez ma már magától értetődő, de abban az időben újdonságként hatott. A Zeneakadémia tantárgyai között nem szerepelt a testedzés. A fitnesspiac nyüzsgő kínálata nem létezett még akkor, a mozgás divatja nem volt sehol. A zenészek többsége idegenkedett a mozgástól a sérülés, megerőltetés veszélye miatt. A zenélő emberek abban a régmúltat idéző hagyományos életformában éltek, melyből hiányzott a fizikum gondozása. (Még ma is sokan így élnek.) Nyilvánvaló, hogy a sok foglalkozási ártalom a fizikum elhanyagolásának következménye volt. Kodály sürgetésére a Zeneakadémia vezetősége alkalmas szakembert keresett, aki a tönkrement egészségű zenészeket segíteni tud. Hosszas keresés után rátaláltak a kompetens tudósra dr. Kovács Géza testnevelési tudományos kutató személyében, aki 1959-től kezdve

kerek negyven éven át szolgálta a zenész emberek ügyét, és egy új zenepedagógiai ágazat, a zenei munkaképesség-gondozás alapjait rakta le.

Mint ahogy több más nagyszerű produktum a magyar zene világában, így ez az új tudományterület is Kodály keze nyomán született, évtizedekkel megelőzve a Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban létrejött hasonló törekvéseket. A ZMG koncepciója abban is eltér a külföldi kutatásoktól, hogy nem orvosi, hanem pedagógiai oldalról közelít a zenészek egészséggondozásának témájához. Nem a gyógyítással foglalkozik, hanem a megelőzéssel, és a zenetanár kezébe adja az egészség megőrzésének eszközeit.

A kezdet

A Zeneakadémián 1959-ben új tantárgy létesült, fakultatív kondicionáló testnevelés névvel, dr. Kovács Géza vezetésével, akit tanítványai szerető tisztelettel egyszerűen csak Géza bácsinak neveztek. Ez a tantárgy kezdetben a hallgatók és tanárok részére tartott mozgásfoglalkozásokból állt, ahol rendbejöttek a panaszosok, és megerősödtek a gyengék. Magam is a gondozásra alaposan rászorulókhöz tartoztam, a legendás Géza bácsi nagy bajból segített ki engem is, amikor szépreményű fiatal tanár létemre súlyosan megbetegedtem. Ez a mentő akció sorsdöntő jelentőséget nyert az életemben, mert itt dönt el, hogy a ZMG műhelyéhez csatlakozom, a téma önálló kutatója leszek, majd évtizedek után én kapom azt a páratlan szellemi örökséget, melynek mind a mai napig jutalmazottja és hordozója vagyok.

A mozgásfoglalkozás hamarosan túlnőtt a kezdeti kereteken. Már az első napon látszott az alapvető eltérés a szokványos testneveléstől és minden más egészséggondozó tevékenységtől. A zenészeknél minden addig ismert sablon használhatatlannak bizonyult. Kovács tanár úr így szól a kezdetekről: „Amikor a felkérést elfogadtam, abban a téves hitben láttam munkához, hogy valami gyógytornafélére lesz szükség, vagy más egyéb, ami van már a világon, és azt nekem csak adaptálnom kellene. Ekkor végignéztem sorban az eddig kialakult mozgásrendszereket, és kiderült, hogy a zenével egyik sem foglalkozik, mindegyiknek más a célja. [...] Sehol semmi nem akadt, aminek a zenéhez köze lett volna. Ki kellett hát valami egészen újat találnom.”⁵

Réthelyi Miklós, az UNESCO Magyar Nemzeti Bizottság elnöke, akkoriban a Semmelweis Orvostudományi Egyetem rektora, a foglalkozások állandó résztvevőjeként ezt mondja: „Géza bácsi óráinak csodálatos ajándéka, hogy ő az embert mindenkor test, lélek és szel-

lem egységében kezeli. [...] Géza bácsi alkotó tanár a szó legteljesebb értelmében, akinek hatalmas tudása, élettapasztalata és személyiségének erőteljes, jótékony sugárzása gazdagon kamatozó tőke a tanítványok életében. [...] Ez több mint testnevelés, több mint pszichológia, ez varázslat”.⁶

A Kovács tanár úr által alkotott pedagógiai rendszert késői tanítványai mesterük tiszteletére Kovács-módszernek nevezték el. Az eltelt évtizedek alatt a felmerülő újabb és újabb szükségletek nyomán egyre bővült a ZMG tevékenységi köre és kutatási területe. Fokozatosan kibontakozott egy komplex, „zeneszerű” életmódmodell természettudományos elméleti háttérrel és az erre épülő didaktikával és metodikával. Különböző ele-



Mozgáspihenő
Kránitzné
Bálint
Krisztina
furulya-
óráján.



Hangszer-
játékot
előkészítő
léggömbös
gyakorlat.

meit ma már zenei és nem zenei egyetemeken, zeneművészeti szakközépiskolákban, zeneiskolákban tanítják, és a fejlesztőpedagógia gyakorlatában is felhasználják. Oktatását a közelmúltban megjelent kormányrendeletek támogatják.⁷

A foglalkozási ártalmak

„A zene életveszélyes foglalkozás”, írja Robert Schumann, majd így folytatja: „Sok szépen indult pálya tört ketté a testi kondíció elhanyagolása miatt.” A zeneszerző intő szavait Kodály Zoltán idézi *Ki a jó zenész?* című híres beszédében.⁸ A drámai megfogalmazásból kitűnik, hogy nem is a zene az, ami életveszélyes, hanem a testi kondí-

ció elhanyagolása. Vagyis az az egészséget próbára tevő zenész életforma, amelybe a hivatásszerűen muzsikáló emberek belekényszerülnek már kisgyermekkortól.

A foglalkozási ártalmak kialakulása többnyire már zeneiskolás korban elkezdődik. A zenei képzés ideje hosszú, a tanulást korán kell kezdeni. A zenei pályára készülő kisgyermek szabadideje megrövidül, kevesebbet játszik, kevesebbet mozog, mint a társai, ritkábban jut friss levegőre. Fizikailag gyengébben fejlődik, ugyanakkor nagyobb terhelést visel.⁹

A zenével foglalkozó fiatalok és felnőttek folyamatos túlterhelésben élnek. Túlterhelő a munka mennyisége, az erőltetett munkatempó, a hangszerjáték természetellenes tartásai és mozgásai, a testre ható rezgések, a koncentráció idegfeszültsége, a túlmotiválás, a vizsgahelyzetek stresszhatása.

A közismereti iskola maga is ártalmak forrása. Zenetanár tanítványaim szenvedélyes tiltakozásokat fogalmaznak meg vizsgadolgozataikban: „Embertelennek és rombolónak tartom egy nyolcéves számára a tizenkét órás munkaidőt.”

„Reggeltől késő délutánig a padban ülnek, kimerültek, szétszórtak, türelmetlenek.” „Nagy probléma az egyre nagyobb mértékű figyelemzavar, szellemi fáradtság, neurotikus betegségek, tanulási zavarok.”¹⁰

További egészségromboló az észszerőtlen munkamódszer, a pihenő nélküli maratoni gyakorlások, a bemelegítés elhagyása, a levezető, lazító mozgás elhanyagolása, az elfáradás jelzéseinek figyelmen kívül hagyása. Dr. Alice Brandfonbrener, neves amerikai zenész orvos elmarasztalóan állapítja meg, hogy az egészséggel való visszaélésben a zongoristák vezetnek, akik napi 6-8 órára bezárkoznak a gyakorlójukba, és aztán csodálkoznak, hogy panaszai vannak.¹¹

Az ember szervezete rendkívül tűrőképes, de megvan a korlátai. Ha a terhelés huzamosabb ideig megha-

ladja a teherbírást, akkor előbb-utóbb ártalom keletkezik valahol a szervezetben, nyilvánvalóan a legjobban igénybe vett területen.

A felmérések szerint a 15–25 év közötti korosztály 50–70 százaléka szenvedett valamilyen foglalkozási ártalomtól egyszer vagy többször élete során. Kézbántalmak, halláskárosodás, a hangszalagok megerőltetései, pszichés zavarok, idegrendszeri kimerülések; ezek a leggyakoribb panaszok.¹² Ritka, de vésszesen makacs betegség a zenei mozgások idegrendszeri vezérlésének zavara, a fokális disztónia.¹³ A csodaszép zenében gyönyörködő koncertközönség nem is sejtí, hogy sok művész fájdalommal küzdve játszik.

Mennyi gond és fenyegetés! Mi a megoldás? A terheket nem tudjuk csökkenteni, mert azok kívülről zúdulnak ránk, de van egy lehetőségünk: megszerezhetjük a terhelésre való alkalmasságot, kidolgozhatjuk a helytállás stratégiáját.¹⁴

A zeneszerű életforma

Ahogy a sportembernek sportszerűen kell élnie, ha eredményt akar elérni, úgy a zenélő embernek zeneszerű életformát kell megvalósítania, ha magas szinten, jó egészségben teljesíteni akarja hivatását. A zeneszerű életforma a szakmai felkészülés mellett a hozzá való alkalmasság megszerzését is magában foglalja.

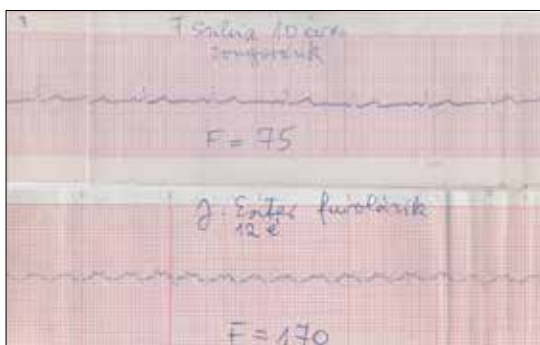
A zeneszerű életforma eszméje már a tizenkilencedik század elején megjelent. Clara Schumann apja és zongoratanára, a széles látókörű Wieck mester élen járt az egészséggondozásban. Előírta, hogy lánya mindennap annyi órát sétáljon a szabadban, ahány órát gyakorolt, hogy idegei erősödjének.¹⁵

Jackson az 1860-as években kéztornamódszert dolgozott ki zongorázó lányai részére. Abban az időben mindenki természetesnek tartotta, hogy a zongorázás nehéz és fárasztó tevékenység, és a tanulók olykor több hónapos szünetet kénytelenek tartani kézfájás miatt.¹⁶

Szentesy Béla óvodás kortól ajánlja a kéz tornáztatását a hangszerjáték előkészítésére.¹⁷

Liszt tanítványa, Lukács-Schuk Anna arról a kéztornáról ír, melyet nagyapja dolgozott ki neki, hogy őt a napi többórás etüdözéstől mentesítse. „... ez oly nehéz fizikai munka, mely nemritkán a kézizmok és inak részbeni bénulását is eredményezi”, állapítja meg Anna. „Ily naponkénti megerőltetés az egész szervezetet elcsigázza, és én hajlandó vagyok a hivatásos zeneművészek ismert nagyfokú idegességét főképpen e körülménynek tulajdonítani.” Liszt tetszését megnyerte ez a módszer, és szándékában állt a tanításban kipróbálni, de halála miatt erre már nem kerülhetett sor.¹⁸

A 4. és 5. ujj görcsös behajlása gyermekkorban a későbbi fokális disztónia előjele lehet.



EKG-felvételek pódiumi szereplés közben. Felső kép: szívfrekvencia 75/perc, nyugalom, zavartalan játék. Alsó kép: szívfrekvencia 170/perc, pánik, sűrű hibázás.

A XX. században számos szerző foglalkozik az egészséges zenészetelmélet témájával Dalcroze-től Yehudi Menuhinig, Kálmán Györgytől Havas Katóig. Amikor Kodály a foglalkozási ártalmak elleni védelemre figyelmeztette a zenésztársadalmat, már régóta a levegőben volt a megoldás igénye. A szórványos felismerések mozaikjából a zenei munkaképesség-gondozás teremtett szintézist.

A zeneszerző életmódja a természet átléphetetlen törvényeihez igazodik. Az emberi szervezet alapvető biológiai igényeit teljesíteni kell. Elhagyhatatlanul szükséges az elegendő alvás, nélkülözhetetlen a kiegyensúlyozott táplálás, semmivel sem pótolható a személyhez és a foglalkozáshoz igazított mozgásellátás, életszükséglet a friss levegő, a napfény és a víz, és nem utolsósorban fontos az észszerű munkamódszer. A sok évtizedes pedagógiai gyakorlatban ez az egyszerű program alkalmasnak bizonyult a stabil zenei munkaképesség fenntartására, és alkalmas a rehabilitációra is.

Az észszerű munkamódszer

Az előadóművész munkája szigorú aszkézist kíván. Liszt Ferenc erről így vélekedett: „... mindenkinek aki zongoraművész akar lenni, mindennap 10-12 órán át gyakorolnia kell, úgy, amint én is tettem.”¹⁹ Ám nem mindenkinek adatott olyan erős fizikum, mint amivel őt megáldotta az ég. A sok foglalkozási ártalom arra figyelmeztet, hogy nem mindegy, hogyan gyakorolunk. A legtöbb zenész nagy adagokban gyakorol, ez pedig elég kockázatos. Évtizedek rengeteg tapasztalata alapján a szakmai ártalmak egyik fő okát a szünet nélküli, hosszas gyakorlásban látom.

A szünet nélküli munkában az igénybe vett sejtek nem tudnak regenerálódni. Ugyanis a muzsikálás nyugalmi, ülő vagy álló testhelyzetében a légzés és a keringés pihenő üzemmódban dolgozik, és nem képes fedezni a nehéz fizikai és idegmunka fokozott gázcsereszükségletét. Ezért viszonylag hamar jelentkeznek az oxigénhiány, és vele a testet, lelket bénító elfáradás. Lehet ugyan fáradtan dolgozni, de a fáradtság megöli a zenét, és a fáradtan erőltetett munka árt az egészségnek. A foglalkozási ártalmak előhírnöke mindig a hosszasan halmozódó, mély fáradtság.

A XX. századi szerzők között többen hangsúlyozzák a szakaszos gyakorlás fontosságát. Földes Andor szerint 30-40 percnyi játék után pihenőt kell tartani.²⁰ Rosset és Odam pontosan megadja a pihenők időtartamát is.²¹ Ezek már nagy lépések, de még hiányzik egy fontos mozzanat. Ezekben a módszerekben passzív pihenésről van szó, amely a rendelkezésre álló rövid időben nem hatékony.

Olyan pihenésre van szükség, mely a nyugalmi légzést és keringést felkapcsolja élénk munkaüzemszintre, mint ahogy a gáztűzhelyen a takaréklángot felcsavarjuk teljes lángra. Ezt a jótékony serkentést csak mozgással érhetjük el.²²

A mozgáspihe-nőkkel tagolt gyakorlást tortamodellnek nevezzük, mert rétegezve tölti ki az időt, ahogy a tortában a tészta és a töltelék váltakozik. Ilyen módon hosszú ideig megmarad az a kedvező, felfűtött állapot, amelyben nagyon hatékonyan lehet gyakorolni.

2005-ben a zenészek egészségével foglalkozó barcelonai világkonferencián az egyik izlandi kolléga bemutatta, miképpen végeznek mozgáspihe-nőt a reykjavíki szimfonikus zenekar tagjai próba közben. A bemutató a konferencia résztvevői számára kuriózumként hatott, de még most is annak számít. A legtöbb zenekarban ma is úgy próbálnak, ahogy az hajdanában történt, amikor a munkaegészségtan még gyerekcipőben járt.

A mozgáspihe-nővel tagolt gyakorlás nemcsak a hivatásos zenészeknek fontos, hanem az amatőröknek is, különösen a zenét tanuló gyerekeknek. A mozgáspihe-nő valószínűleg áldás, amikor a növendék a napi 8-10 órai munkája után, mélyen elfáradva végre hozzájut a gyakorláshoz. Fontos, hogy ilyenkor felüdülve, jókedvvel és hasznosan dolgozzék, mert a zene által olyan kincset kap az életébe, ami semmi mással nem pótolható.

A szereplési alkalmasság

A zeneszerző, a képzőművész, az író a már elkészült művét bocsátja a közönség elé, kiérlelve, tökéletesre csiszolva. Ezzel szemben a zenét megszólaltató előadónak – legyen az amatőr tanuló, vagy képzett művész – egyetlen megismételhetetlen pillanatban kell a legszebben játszania. Óriási a felelősség, óriási a kockázat, ugrás az ismeretlenbe. A beláthatatlan végű kaland bekapcsolja a stresszmechanizmusokat, beindul az ősvilágból öröklött harci készség, pezseg az adrenalin, felgyorsul a véráramlás, dobog a szív, a szervezet felkészül a rendkívüli feladatra. Végeredményben ideális állapot ez, mely felfokozza a képességeket, és a szereplő jobban játszik, mint otthon.

Néha azonban túlzottan sikerül a készenléti reakció. A vegetatív idegrendszer felülírja az agykéreg akaratlagos parancsait. A felfokozott izgalom képes teljesen megváltoztatni az előadó eredeti szándékait. Irányíthatatlanná válik a tempó, a ritmus, a dinamika, a technika, és a zene érzelmi, gondolati tartalma eltorzul.

Egyik zeneiskolai kutatásom keretében a vegetatív állapot és a zenei teljesítmény korrelációját próbáltam

követni munkatársaimmal.²³ Megpróbáltam feltárni a szereplés közben lejátszódó élettani történéseket.²⁴ Műszer nem volt hozzá, csak egy EKG készülék, melyet az iskola pályázati támogatással vásárolt. A távregisztrálóval felszerelt EKG segítségével a szereplők szívfrekvenciáját mértük pódiumi szereplés közben. Drámai pillanatok voltak, amikor az EKG- jeleket figyelhettük a színpad mögött, miközben a szereplő a közönség előtt játszott. Az egyes szereplők adatai döbbenetes különbségeket mutattak aszerint, hogy milyen idegállapotban voltak. A gyakran feszült, nyugtalan gyerekek és felnőttek szívfrekvenciája a szereplés alatt extrém mértékben felgyorsult, és ezzel együtt magas fokú izgalmat éltek át, sokat hibáztak. A nyugodt személyek pulzusa csak mérsékelten emelkedett, ők enyhén izgultak, és stabil teljesítményt nyújtottak. Ahhoz, hogy a zenetanár reálisan ítélhesse meg a növendék teljesítményét, ismernie kell az élettani hátteret.

Érdekes volt megfigyelni, hogy a jól felkészült szereplő nagy izgalomban is képes helytállni a színpadon, és kifogástalanul eljátszani a műsorát. Azonban azt a kifejezési szabadságot, azt a boldog szárnyalást nem képes átélni, ami a nyugodt szereplőnek megadatik. Fontos, hogy a zenetanár tudomást szerezzen a növendék fizikai állapotáról és eszerint ítélje meg a teljesítményét.

Kisgyerekek vizsgateljesítményei közben készített EKG-felvételek kapcsán az idegállapot és az életmód összefüggéseire is következtethettem. Azok a gyerekek, akik szabadidejüket friss levegőn, mozgásos játékkal töltik, csekély izgalommal, normál szív működéssel szerepelnek vizsgahelyzetben. Akik viszont naphosszat a képernyő előtt üldögélnek, vészesen izgulva, magas szívfrekvenciával teljesítik a legegyszerűbb vizsgafeladatot is.

Mindez megerősítette azt a korábbi meggyőződésemet, hogy a szereplésre való felkészülés nem csak gyakorlást jelent. A fizikai, idegrendszeri alkalmasságot is meg kell teremteni. A jó szerepléshez nyugalom kell, derűs hangulat, önbizalom, lelkesedés, élénk figyelem, biztos memória, a hangszereseknél puha, meleg kéz, az énekeseknél jól működő hangszalagok, a fúvósoknál tökéletes ansatz. Ez az ideális funkciórend nem áll elő magától, tenni kell érte. Jó előre létre kell hozni egy olyan stabil idegállapotot, amelyben a szereplés izgalma nem okoz nagy kilengést a fizikális és pszichés funkciókban, csak éppen annyit, amennyi a rendkívüli teljesítményhez kell. Ehhez fizikálisan kell felkészülni, olyan edzőtábori fegyelemmel, mint ahogy a sportolót készítik föl a versenyekre. Nélkülözhetetlen a pihenés,

a mozgásedzés, a légzéstréning, a friss levegőzés, az étkezés és a vitaminpótlás szigorú kontrollja. Miért lenne a muzsikusk felkészítése kevésbé igényes, mint a sportolóé?

Közvetlenül a szereplés előtt pedig nem elég a szokásos hangszeres bejátszás, vagy beéneklés. Az egész testet be kell melegíteni lendületes, jóleső, lazító mozgásokkal, amelyek normalizálják a vegetatív funkciókat. Az eredmény többnyire minden várakozást felülmúl, a szereplő egyszerűen elfelejt izgulni, eltűnik a szorongás, és nem marad más, mint a muzsikálás öröme. Mindez nem álom, hanem a ZMG gyakorlatában nap mint nap tapasztalt eredmény.

A hangszeres mozgások előkészítése

Nagyszerű elődeink magas fokra fejlesztették a zeneiskolai előképző módszerét, mellyel a kisgyermeket bevezetik a zene világába. Aligha van még a világon ilyen komplett előkészítő módszer. Nemhiába jönnek ide tanulni messze földről a zenepedagógusok. Ez az előképzés azonban hiányos annyiban, hogy csak a zenei képességek előkészítésével foglalkozik, és nem tartalmazza a hangszerjátékhoz való manuális-fizikális előkészítést. Az előképzőbe járó kisgyerekek énekelnek, szolmizálnak, ismerkednek a ritmusokkal, hangjegyekkel, fejlődik a hallásuk, amikor azonban elkezdik a hangszeres tanulást, kiderül, hogy a finommozgásokban elmaradtak. Csak kevés kisgyermek áll a mozgásfejlettség olyan fokán, mely a bonyolult hangszerjáték zavartalan elkezéséhez szükséges. A legtöbben görcsös kézzel, nehezen mozgó ujjakkal nyúlnak a hangszerhez. A kezdetleges játszómechanizmus miatt a kezdők hangszeres tanítása elhúzódó és küzdelmes.

Kezdő tanár koromban szinte véletlenül találtam rá a hiánypótló megoldásra, amikor a Kovács tanár úrtól tanult hatalmas mozgásrepertoárból válogattam kis tanítványaim részére, hogy a kimerítő iskolai munka után enyhítsem a fáradtságukat. Eleinte nem gondoltam ennél többre, de hamarosan óriási meglepetésben volt részem. Rövid idő után a gyengébb gyerekeknél is látványos fejlődést láttam a hangszer technikában. A merevségek eltűntek, a nehézkes ujjak megmozdultak, a csukló hajlékonyra vált, és végre lehetett zenélni.

Hatalmas heuréka-élmény volt. Egy hiányzó láncszemet találtam. A legkülönösebb az volt, hogy ez a felfedezés afféle melléktermékként jött létre, mint ahogy gyakorta megesik a tudományban, amikor valamely téma kutatása közben felbukkan valami, egy aranyrög, amire senki sem számított, és ami sokkal izgalmasabb, mint az eredeti gondolat. Ettől fogva már tudatosan építettem a

hangszeres mozgás-előkészítés anyagát, és mindmáig tanítom pedagógus tanítványaimnak, akik nagy meglepetéssel fedezik föl újra és újra a csodát.²⁵

A játékos gyakorlatok segítségével az új szinapszisok keletkezése, az új ideghálózatok kiépülése, a finommozgásokat szabályozó kisagy kondicionálása felgyorsul. Bejáródnak az idegpályák, melyeken 400 kilométer/órás sebességgel száguldanak a zenei gondolatot hordozó mozgásparancsok az agytól a kézhez.²⁶ Nem a hangszert kínozzuk, nem a darabokat gyötörjük, hanem az idegrendszeri alapokat fejlesztjük ki. A végeredmény pedig szívderítő. A kezdő kisgyermek már az első óvodás dalocskát is szebben szólaltatja meg. Ezzel kíméljük a zenét, és rengeteg energiát szabadítunk fel.

A Kovács-módszer a fejlesztő pedagógiában

A Kodály vetette magból felnőtt ZMG terebélyes fája mostanra már a szomszéd telkére is átnyújtotta ágait. A ZMG bevonult a fejlesztőpedagógia területére.²⁷ Azok a pedagógiai eszközök, melyek a nagyon finom és kényes zenei foglalkozásban beváltak, jól működnek a tanulási nehézségekkel, beilleszkedési zavarokkal küzdő, hátrányos helyzetű gyermekek nevelésében is.

A ZMG-ből átvitt mozgásjátékok erőteljesen fejlesztik a tanulást meghatározó részképességeket.²⁸ Javítják a figyelmet, az emlékezetet, a finommozgásokat, és sok más alapképességet. Segítik a kreativitás és a képzelet fejlődését. Hozzájárulnak a szociális és érzelmi fejlődéshez, a pozitív énkép kialakulásához. Mindemellett rendkívül erős motiváló, felhangoló, lelkesítő hatásuk van a gyerekek kedélyére. „Mintha vérátömlesztést kaptak volna a tanulóim. Frissek, üdék, lelkesek, fáradhatatlanok voltak a mozgáspihező után. Nem győztem a feladataikat kijavítani, olyan gyorsan, hatékonyan dolgoztak” –, mondja Tóthné Rácz Judit fejlesztőpedagógus.^{29w}

Ebben a fejlesztő programban nem a gyenge funkciókat gyakoroltatjuk, hanem ezeknek a funkcióknak az élettani alapfeltételeit teremtik meg. Így például nincs értelme az írás gyakoroltatásának addig, amíg az érzékeny tapintást, a kéz finom, puha mozgásait ki nem fejlesztettük. Enélkül a görcsös ceruzafogás, az erős írásnyomaték nem javul, sőt akár középiskolás korig megmarad, vagy még azon is túl.

A hatás titka az, hogy a fejlesztőjátékok a szervezetben óriási háttérapparátust mozgósítanak. Az idegpályák és központok nagy tömegét foglalkoztatják, erőteljes légzést és keringést váltanak ki, mélyen hatnak az idegi-hormonális szabályozásra, és ezzel optimális belső környezetet biztosítanak a tanuláshoz.

A fejlesztőpedagógusok nemcsak iskolában alkalmazzák a Kovács-módszer elemeit, hanem más területeken is, és nagyszerű sikerekről számolnak be. Így például a kistelepülésen dolgozó óvónők olyan gyerekekkel nyernek országos rajzversenyt, akik addig még ceruzát sem fogtak a kezükbe.

A kórházpedagógus arról tudósít, hogy a súlyos szív-műtét után lábadozó gyerekeknél a léggömbös játék hatására megjavul a vér oxigéntelítettsége, normalizálódik a vérnyomás és a pulzusszám.

A sérült fiatalokkal dolgozó fejlesztőpedagógusok szívmengető élményeiket mesélik a sok sérelmet elszenvedő tanulók érzelmi felszabadulásáról, önbizalmuk növekedéséről.

Közelítőben az országok voltak felfigylen
- a franciákhoz köpítették a kezüket
győzelem - 1776. július 4. a
függetlenség nyilatkozat kiadása
szabadságharc és a függetlenség
1783 augusztus (Anglia) elismeri a
függetlenséget az (USA) alkotmány
- betérítést a hatalom és a nép

Műfaj: elegia. Petőfi a halálra készült
int a halálra készült volt. Az 1. versszakban
a természet a természet ellentétét mutatja
állítja, párhuzamba a halál és a természet
és az elmélés képeivel: a nyár az ifjúság
jelenti, a tél az elmélet.

13 éves fiú
írásképe
változása
10 alkalmi
léggömbös
játék után.

A büntetés-végrehajtási intézetben tanító pedagógus leírja, hogy a szellemi munkához nem szokott felnőtt tanulók éppúgy elfáradnak a tanórákon, mint a kis nebulók. A marcona, kigyúrt fickók maguk kérik a lazító, regeneráló mozgáspihezőt, és utána felüdülve ülnek vissza a padokba. „Kösz tanárnő, szuper volt” –, mondják nagy vidáman. Ennél lelkesítőbb visszajelzést alig kaphat egy tanár.

A ZMG pedagógiája kiállta a próbát, közel hatvan éve szolgálja a zenélő és nem zenélő nemzedékeket, segíti helytállásukat hivatásukban és magánéletükben. Alapelve és egyben sikerének kulcsa: bármilyen teljesítményt csak akkor várhatunk tanítványainktól és magunktól, ha a hozzá való alkalmasságról előzetesen gondoskodtunk.

JEGYZETEK

- 1 BÁRÁNY István: *Kodály Zoltán: A zeneművészeknek is szükségük van rendszeres sportolásra* = *Parlando*, 1960, 2 (3), 14.
- 2 WILSON, F. R.: *Acquisition an Loss of Skilled Movement in Musicians* = *Seminars in Neurology*. 1989, Volume 9, No. 2. 146–151. http://www.handoc.com/Documents/Acquisition_Loss_Skilled_Movement_dist.pdf (Letöltés ideje: 2018.01.17.)
- 3 PÁKOZDI Judit: *Aki a zenében a hagyományoknak, az életmódban a reformoknak hódolt: Kodály Zoltán* = *Magyar Konyha-Gasztronómiai Magazin*, 1997, 21 (2), 16–17.
- 4 BÁRÁNY: i. m. (1960)
- 5 GYÖNGYÖSSY Zoltán: *Meghívó egy ünnepi koncertre* = *Parlando*, 1994, 36 (1) 19–24.
- 6 PÁSZTOR Zsuzsa: *Emlékfilm dr. Kovács Géza születésének 100. évfordulójára*. Bp., Kovács-módszer Stúdió, 2016
- 7 2013-ban az Oktatási Hivatal három rendeletet adott ki a zenei munkaképesség-gondozás oktatásával kapcsolatban. Felsőoktatás: Az Emberi Erőforrások Minisztériumának rendelete (8/2013. I. 30. EMMI) előírja a zenei munkaképesség-gondozás ismeretét a zenetanári felkészítés képzési és kimeneti követelményei között. <http://www.magyarkozlony.hu/pdf/15906> (Letöltés ideje: 2018.01.17.) Szakközépiskola: Az OKJ képzés kerettantervében a zenei munkaképesség-gondozás kötelező tárgyként szerepel. [14/2013. (IV. 5.) NGM rendelet.] https://www.nive.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=440#table2 (Letöltés ideje: 2018.01.17.) Zeneiskola: A zenetanári minősítés kritériumai között szerepel a zenei munkaképesség-gondozás alkalmazása a zeneórákon. Előnyben van az a tanár, aki zenei munkaképesség-gondozásból legalább 30 óras továbbképzést elvégzett, és tanításában alkalmazza ennek elemeit. https://www.oktatas.hu/pub_bin/dload/pem/muveszeti.pdf (Letöltés ideje: 2018.01.17.)
- 8 KODÁLY Zoltán: *Ki a jó zenész? Beszéd a Zeneművészeti Főiskola 1953. évi tanévzáró ünnepélyén* = *Visszatekintés I. Közreadja Bónis Ferenc*, Bp., Argumentum, 2007, 271–284.
- 9 KOVÁCS Géza: *A foglalkozási ártalmak szemléleti háttere* = *Parlando*, 2009, 51., (4) 32–34.
- 10 *Zenei munkaképesség-gondozás a tanítási gyakorlatban*. Szerk. PÁSZTOR Zsuzsa, Bp., Kovács-módszer Stúdió, 2018
- 11 CRANE, Mark: *Alice Brandfonbrener, MD, Medical Pioneer, Dies at 83.* = *Medscape Medical News*. 2014, <https://www.medscape.com/viewarticle/826916> (Letöltés ideje: 2018.01.17.)
- 12 1.) PÁSZTOR Zsuzsa: *Felmérés a zenei foglalkozási ártalmakról* = *Parlando*, 2007, 49., (4), 21–30. <http://www.parlando.hu/Pasztor-Artalmak.pdf> (Letöltés ideje: 2018.01.17.) 2.) ORBÁN Judit: *A zenészek hangszerhasználat során jelentkező felső végtagi és gerincpanaszainak felmérése; megelőzésének és kezelésének lehetőségei a gyógytornász-fizioterapeuta szemszögéből* = *Fizioterápia*, 2009, 18., (3), 18–22. 3.) LACZÓ Zoltán: *Az egészség és a muzsikások* = *Zenekar*, 1997, 4., (3), 32–34.
- 13 PÁSZTOR Zsuzsa: *A zenészek fokális disztóniája*. 2015 <http://www.parlando.hu/2015/2015-5/PasztorZsuzsa.htm> (Letöltés ideje: 2018.01.16.)
- 14 PÁSZTOR Zsuzsa: *A zenei foglalkozási ártalmak megelőzése*. Bp., Kovács-módszer Stúdió, 2017
- 15 LITZMANN, B.: *Clara Schumann*. Leipzig, Breitkopf és Härtel. (é. n.)
- 16 JACKSON, E.: *Finger- und Handgelenkgymnastik*. Leipzig, Dresden, Wien, Berlin und Altona, A. H. Payne, 1866
- 17 SZENTESY Béla: *A zene, de leginkább a zongorázás bajai és azok orvoslása*. Bp., Heisler Nyomda, 1890
- 18 LUKÁCS-SCHUK Anna: *A zongoratanítás reformja*. Bp., (kiadó nélkül), 1897
- 19 <http://www.momus.hu/forum.php?act=thread&forumcat=149&follow=770> (Letöltés ideje: 2018.01.16.)
- 20 FÖLDES Andor: *Zongoristák kézikönyve*. Bp., Zeneműkiadó, 1967
- 21 ROSSET I LLOBET, J. – ODAM, G.: *The Musician's Body*. London, The Guildhall School of Music & Drama, Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2007
- 22 NÉGYESI Anna: *20 mozgáspihező*. Bp., Kovács-módszer Stúdió, 2015
- 23 PÁSZTOR Zsuzsa: *A zenei alkalmasság vizsgálata fúvósoknál*. Az Országos Tudományos Kutatási Alap által támogatott orvosi-pedagógiai kutatás beszámolója. Bp., Lajtha László Zeneiskola, 1995
- 24 PÁSZTOR Zsuzsa: *A lámpaláz leküzdése* = *Parlando*, 2000, 42 (2), 18–26.
- 25 PÁSZTOR Zsuzsa: *Zenei mozgások előkészítése hangszer nélkül*. Tanulmányi jegyzet és DVD-film. Bp., Kovács-módszer Stúdió, 2015
- 26 https://hu.wikipedia.org/wiki/Emberi_idegrendszer (Letöltés ideje: 2018.01.17.)
- 27 Az Eötvös Loránd Tudományegyetem 2007-ben vezette be a fejlesztőpedagógia szakirányú továbbképzésébe a Kovács-módszer című tárgyat.
- 28 PÁSZTOR Zsuzsa: *A Kovács-módszer a fejlesztő pedagógiában*. Bp., Kovács-módszer Stúdió, 2012
- 29 *A mozgáspihező tapasztalatai óvodában és iskolában*. Szerk. PÁSZTOR Zsuzsa, Bp., Kovács-módszer Stúdió, 2018

Lendvai Tamás

Művészet és Tudomány a Hangszerek tájékán

avagy háromszor is ugyanahhoz a Liszt-idézethez jutottam

■ Ha a művészetek és tudományok kapcsolata szóba kerül, akkor mindenképpen elkerülhetetlen az előzményeimről pár szót ejteni, hiszen önkéntelenül és természetesen azonnal Édesanyám és Édesapám jutnak eszembe: Tusa Erzsébet – Liszt-díjas, érdemes művész – zongoraművész; és Lendvai Ernő – Erkel- és Széchenyi-díjas Bartók-kutató – zenetudós. Aki ismerte Őket, tudhatja, milyen elementáris erővel és elhivatottsággal adták át tudásukat. Mindketten fantasztikus pedagógiai tevékenységet folytattak, miközben a szokványos értelemben soha nem neveltek. Mindketten *mintát* mutattak. Olyan természetes volt, hogy csak így lehet, így érdemes. Hogy az *Összefüggések*, a *Tudományok*, a *Művészetek* megismerése, a Világ egységes szemlélete *Rendet*, *Teremtett Rendet* mutat. Valami hihetetlenül természetes, ugyanakkor csodálatos volt látni, hallani Tőlük, hogy milyen *Csodálatos a Világ*. Ez a látásmód vezérel engem is a hangszerek tájékán, a művészetek és tudományok határmezsgyéjén.

Hangszereink jelentős része faanyagból készül, s itt szeretnék elnézést kérni azoktól a kollégáktól és zenészek-től, akik fémtestű hangszerekkel foglalkoznak (az ő hangszereik is szépek!). Tovább szűkítve a kört: zongorakészítő és -javító hangszerészként bocsássák meg nekem elfoglaltságomat, illetve kissé egyoldalú példáimat – de biztos vagyok abban, hogy mondandóm sok más hangszerfajtára is vonatkoztatható.

Ha belegondolunk, a fa hangszerré nemesítése a fa fel-támadása. Ily módon a kivágott fa tovább él. A racionális és poétikus oldal összhangja ez – egy csoda megvalósulása. E két oldal oly módon kapcsolható egymáshoz, mint a hangszerészet a zenéhez. Két művészet, a hangszerész kézműves művészet és a zeneművészet hívja életre a fát. S mert minden fa egyetlen és megismételhetetlen, ezért minden hangszer is egyedi.

„A hangszer az egyetlen olyan eszköz, mely egy művészi alkotás megmutatkozásakor, az alkotókkal egyen-

rangú és nélkülözhetetlen résztvevőként jelenik meg. Hogy a hangszer ezt a szerepet betölthesse, magának is szinte műalkotásnak kell lennie. A hangszer ezen főszerepe mindannyiszor ismétlődik, ahányszor a zenemű újra és újra megszólal.” E gondolatot, melyet Mezei János hangszerész mester és tanár kollégámtól idéztem, rövidebb és tömörebb változatban úgy mondanám: *A hangszer az egyetlen olyan művészeti alkotás, amellyel egy újabb művészeti alkotást hozhatunk létre.* (Kézműves művészet-tel a zenét.)

Ezekkel az indító gondolatokkal három olyan témakört veszek górcső alá, amelyek a hangszerek művészetével és tudománnyal határos területeit érintik. Az egyik alapvető kérdés a fejlődéssel kapcsolatban: *Tudjuk-e, hogy merre tartanak a hangszerek, merre tart a hangszerészet?* Egy másik aspektus: a művészetek a zene és hangszerek vonatkozásában több tudománnyal is kapcsolatba kerülnek. Ezek közül talán ritkábban találkozunk a *pszichológiai, pszichoakusztikai vetületekkel*. Harmadjára pedig, egyre gyakrabban kapok olyan kérdéseket, amelyek a *csúcskategóriás hangszerek különbségeit* boncolgatják...

Tudjuk-e, hogy merre tartanak a hangszerek, merre tart a hangszerészet?

Egyre gyorsabban változó világunkban sokat foglalkoztat a gondolat: merre tart a kultúránk? Van-e meghatározható irányuk a művészetekben, a zenében tapasztalható változásoknak? S ha van – hangszerészként kiegészítem a kérdést –, milyen szerepük van e változásokban a zeneeszközöknek? Észre kell vennünk, hogy miközben rendkívül érdekes új dolgok születnek – műalkotások, hangszínek vagy éppen ultramodern hangszerek –, erős nosztalgia tapasztalható a klasszikus zene és a hagyományos hangszerek iránt is.

E kettősség okozhatja talán, hogy szinte kifacsarodni látszik a világ: miközben új anyagokkal (ld. műanyagok, kompozitok), új eljárásokkal felvértezve (pl. elektroni-

zálódás, ill. digitalizálódás) újabb és újabb hangszereket gyártunk (pl. szintetizátorok, digitális hangszerek), a klasszikus művek, tárgyak, hangszerek iránti vonzalmunk jegyében megpróbáljuk e modern zeneeszközöket úgy kialakítani, hogy *úgy csináljanak mintha...* – például: mintha megszokott zongorák lennének.

Sok helyen hirdetik az új digitális zongorákat azzal a felkiáltással, hogy normál zongorabillentyűzetük van, vagy hogy kalapácsmechanizmussal működnek, illetve hogy billentésérzékenységük (kiváltásérzetük) van a billentyűknek stb. stb. Ne higgyünk a szemfényvesztő reklámoknak: billentyűzetük kizárólag műanyagból készül! Nincs kalapácsmechanizmus bennük – hiszen nincs is bennük húrozat, amit meg lehetne ütni: csupán különböző „repülő súlyok” keltik a kalapácsfej-érzetet; nem *kiváltás* történik tehát a mechanizmusban, csak olyan-szerű érzet. Vagyis *szimuláljuk* a zongorát. Kikíváncozik belőlem a felismerés: szimuláljuk az életet. Ne akarjunk mű-életet, mű-hangszereket, a szó szoros értelmében „mű-vészetet”!

Mielőtt felróná nekem valaki, hogy milyen elfogultan, konzervatív módon viszonyulok a kérdéshez, sietek leszögezni, hogy a modern hangszereknek, akár a digitális zongoráknak is megvan a maguk szerepe. Amiben esetleg többet tudnak, vagy mást tudnak, azt ki lehet, ki kell használni. Arra kell koncentrálni, amiben mások, nem pedig megpróbálni olyan flikflakokat beléjük építeni, hogy úgy csináljanak, mintha igaziak lennének. Ne akarjuk újra feltalálni a zongorát! Vagy éppen azért találjuk fel újra, mert a *kompatibilitás igénye* miatt mást nem fogadnak be igazán a zongoristák? Tehát a billentyűk mérete, a billentési súly és a billentésérzet megannyi apró sajátossága csak akkor jó, ha pontosan megegyezik a klasszikus, normál zongoráéval? Számos érvet és ellenérvet kell mérlegelnünk, hogy eldönthessük: melyik hangszer mire képes, és mire van szükségünk.

Kisgyermekkoromban, amikor anyukámmal kézen fogva mentünk az utcán, és egy kirakat előtt két hölgy arról tanakodott, hogy vajon valódi-e az a tárgy, amit a kirakatban látnak, nem értettem a kérdést. Hát nem minden *valódi*? Nem minden az, ami? Nos, valahogy így lennének ezekkel a hangszerekkel is: legyen mindegyik az, ami! Ne próbáljuk meg szimulálni, ami amúgy is jó!

Mint azt bizonyára sokan tudják, csak nagyon kevés zongoristának adatik meg, hogy mindenhová a saját, jól megszokott hangszerét vigye. Meg kell tanulnunk alkalmazkodni, elfogadni a helyi adottságokat, és abból a legjobbat kihozni. Így a legjobb érzéssel emlékezhetünk vissza játékunkra. Aki mindig a hangszeret szeretné

a keze alá, a zeneműhöz alakítani, alakíttatni, nem lesz igazán sikeres. Külön kell választani a hangszer gondokat a játéktechnikai hiányosságoktól. Egy átlagos hangszínnű és dinamikájú hangszerből a művész ki tudja hozni a legszebb pianissimót és legerőteljesebb fortissimót is, de ugyanígy a lágy, simogató vagy erőteljes, érces hangzást. Szvjatoszlav Richter vidéki koncertjeivel kapcsolatban tudjuk, hogy egy-egy igénytelen, már-már „roncs hangszer” egyenesen kihívásnak tekintett. Gyakran használatatlannak látszó hangszereken felelt meg a legmagasabb művészi igényeknek.

Hangszerésként úgy gondolom, egy-egy átvizsgálás vagy nagyjavítás során bizony sok mindent mesélnek a hangszerek. Hogy milyen szeretettel, megbecsüléssel, netán alázattal, vagy csodálattal nyúlunk hozzájuk. Vagy csak eszközök, amikre olykor dühünkben még oda is csapunk? Nem csupán szépen kell játszanunk a hangszereken, hanem gondoskodnunk is kell róluk. Ápolni, karbantartani, megfelelő körülményeket teremtve nem ritkán emberöltőnyi életük folyamán. A Zeneakadémia hangszerésként gyakran kell hangoztatnom: a mi felelőségünk, hogy milliárdos értékű hangszerparkunk megfelelő figyelmet és ráfordítást kapjon, hiszen hangszerek nélkül zeneoktatás sem lehet! És ha nem hallatszik el a segélykiáltás, nem is lesz...

A hangszerekhez való viszonyunkban meghatározó jelentősége van a saját hangszerhez fűződő érzéseinknek, kötődésünknek is. Vagyis akinek személyes, „intim”, egymásra utaltsági viszonya tud kialakulni saját hangszereivel, az sajátos pszichológiai kapcsolatot tud átélni vele. Erre példa Liszt Ferenc vallomása, amelyben gyönyörű hasonlatok utalnak a legbensőségesebb zenész–hangszer viszony fontosságára:

„Mert lásd az én zongorám az nekem, ami a tengerésznek a fregattja, ami az arabnak a paripája, sőt még több talán, mert a zongorám ez idáig én voltam, az én szavam, az én életem... benne élt minden vágyam, minden álmom, minden örömem és minden bánatom.”

Pszichológiai, pszichoakusztikai vetületek

A zongorakészítéssel, -javítással, s természetesen a zongorajátékkal kapcsolatban egy olyan tudományágra szeretném felhívni a figyelmet, amellyel a zenészek talán nem foglalkoznak eléggé tudatosan. A pszichológiára gondolok. A zeneoktatás során – elsősorban a zongoristáknál – számos olyan kérdés vetődik fel, amelynek megoldásához szükségünk van erre a – mi esetünkben – *segéd* tudományra. Az az ok-okozati kapcsolat például, amely a hangszer mechanikája és hangja közötti viszonyt

jellemzi, a hangszerész számára nem is értelmezhető a *billentésérzet* és a *hallásérzet* összefüggésének pszichológiai megközelítése nélkül.

Általános alapfogalmak

A legfontosabb kérdések: az érzékelés, észlelés, a szenzoros ingerek, a perceptuális rendszerek (jelen esetben: tapintás, mozgásérzékelés, hallás), a szinesztézia (*együtt-érzés*), az illúzió és a konstancia fogalmaival kapcsolatosak, de nem feledkezhetünk meg a zene pszichoakusztikai aspektusairól sem. Jóllehet a rezgés- és hullámtani jelenségek beható elemzése ezúttal nem feladatunk, a *torzítási* és idegi eredetű effektusok jelenségére, az idő érzékelése és a ritmus közti összefüggésekre, valamint a harmónia, a konszonancia-disszonancia – hangrendszerekhez kapcsolódó – problematikájára mindenképpen utalnunk kell. (Aki jobban szeretne ebben elmélyedni, annak figyelmébe ajánlom dr. Pap János *A zenei akusztika*, *Hangszerakusztika*, valamint *Hang – ember – hang* című könyveit.)

„Érzékelés és észlelés egymásra épülő történések, ahol az előbbi az alacsonyabb rendű, szenzoros folyamatokat jelenti, majd az észlelő további aktivitásai (szelektív figyelmi szűrés, korábbi tapasztalatok nyomán kialakuló elvárások, kategorizálás) eredményeként alakul ki a világ reprezentációja, jelentése.”¹ „A biológiai evolúció során újabb perceptuális rendszerek jelentek meg, amelyek a környezet energiáinak egy-egy speciális fajtáját képesek regisztrálni. Így megkülönböztetünk haptikus (tapintási), ízlelő, szagló, halló, látó perceptuális rendszereket, valamint a test belső állapotáról tájékoztató homeosztikus és komfort észlelési rendszereket.”²

A pszichológiai élmény szempontjából fülünk a hallás folyamán hangmagasságot, hangerőt és hangszínt különböztet meg, hogy csak néhányat említsünk a sok más paraméter mellett (pl. idő- és térérzet). A zongora hangját észlelve ezek az ingerek határozzák meg a hangról alkotott képzetünket, amelyeket azután a hangtartomány, a hangosság és élesség, illetve a tompaság fogalmaival írunk le. Hogyan veszünk részt ezeknek a hangminőségeknek a létrehozásában?

„Az aktív tapintás más élményt kelt, mint a passzív megfelelője, és a nyomásérzékelés mellett a mozgás érzékelését is igényli.”³ Tudnunk kell, hogy maga a tapintás is többféle minőségfajtát értékel (felületi szerkezet, nyomás, hőmérséklet, vibráció), s ezeket még a vizuális tapasztalat is kiegészítheti.

Zongorázáskor tehát, amikor karunk, kezünk és ujjaink mozgásával és tapintásunk által a klaviatúrán ke-

resztül tartjuk a kapcsolatot a mechanikával, olyan hangokat produkálunk, amelyeknek hatásában szerepe van a billentésről és hangélményekről az agyunkban tárolt emlékeinknek is. A hallás bizonyos paramétereivel párhuzamba állíthatók a tapintás és mozgásérzékelés bizonyos paraméterei. A legkézenfekvőbb ilyen hasonlóság pl. a hang keménysége és a billentésnél érzett kopogó, kemény „billentyű-becsapódáskor” létrejövő tapintásérzet. Ezek összekeveredéséből, szenzoros integrációjából alakulhatnak ki olyan zavarok, amelyek téves következtetést eredményezhetnek: a mechanikai problémákat hanggi problémaként értelmezhetjük, és fordítva. Ez a *szinesztézia* (*együtt-érzés, össze-érzés*) jelensége, vagyis az a fajta pszichológiai tapasztalat, amelyben egy valós érzékeléshez korábbi élményeink emléke kapcsolódik. (Ez azt is jelenti, hogy a hangszeres játék megélése, átélése – az érzékszervi összekapcsolódások folytán – lényegesen több élményt nyújt a zenészeknek, mint a *csak* hallgatóknak.)

Ilyen érzettársításnak lehetünk tanúi, amikor egy rosszul beszabályozott mechanikájú és hamis hangszer meghangolása után jobb, kellemesebb mechanika-érzet illúziója jelentkezik (miközben a mechanikán semmiféle változtatás nem történt!), tehát „az érzékelt ingerek vi-

Calderarpa, billentyűs hárf
Torino, 1886 k.
(Mandel Róbert könyvéből, fotó: Hász András)



szonyainak olyan félreértelmezése történik, amely nem felel meg a fizikai valóságnak”.⁴

A hangolás (hangmagasság beállítása) és az intonálás (hangszín és dinamika beállítása és kiegyenlítése) szintén könnyen összemosódó fogalmak. Egy hamis, lebegő hang kellemetlen, vijjogó hatása sokszor olyankor is intonálási problémákat sejtet, amikor azt egyszerűen hangolási hiányosságok okozzák. Elgondolkodtató az a tény is, hogy a testérzékelés és helyzet-, vagy mozgásérzékelés, valamint a hangérzékelés receptorai is a fülünkben találhatók, ugyanakkor a különböző rezgéseket nemcsak a fülünkkel, hanem más testrészeinkkel is érzékeljük. A kezünkkel és karunkkal „halljuk” a billentyűk mozgását (olykor koppanását), lábunkkal „halljuk” a pedálok működését, s akár egész testünk (mellkasunk) belere-meg egy „döngő” basszushang megszólaltatásába.

Azt is mondhatjuk, hogy nem halljuk, hanem „tapintjuk ezeket a hangokat”, hiszen a billentyű működtetésekor nyomást érzékelünk ujjunkban, és a különböző rezgések szintén nyomásként, mégpedig a hanghullámok légnyomásváltozásaként hatnak fülünkre, sőt, testünk különböző részei is átérzik a rezgéseket. Ennek egy igen speciális „esetét” élük át a gyakorlott zongorahangolók, amikor a hangon kívül a hangolókulcs és hangszer minden rezdülése információkkal szolgál a hangolás minőségéről, pontosságáról, stabilitásáról.

Természetesen nemcsak ezek az anatómiai és fizikai komponensek vesznek részt a zenei élmény létrejöttében. Éppoly fontos szerepük van abban a földrajzi, történelmi, társadalmi, kulturális háttér által meghatározott és megszokott hangzásideálnak, vagy éppen az attól eltérő hangzások hatásának, nem is szólva a különböző korok zeneszerzői instrukcióiról és játéktechnikai beidegződéseiről. Ezek pedig egyrészt a perceptuális tanulással, a tapasztalatok felhasználásával, a kiegészítő képzettársítással, bizonyos, már a memóriában tárolt sémákkal, másrészt a konstancia (állandóság) fogalmával hozhatók kapcsolatba. „A konstanciák minden szenzoros modalításban az inger vonásai közötti viszonyokon múlnak, [...] s az észlelőrendszer valahogy úgy integrálja ezeket a vonásokat, hogy állandó módon válaszoljon, annak ellenére, hogy az egyedi vonások változnak.”⁵ (Pl. ha egy információegyüttes három különböző részletből áll össze, előfordulhat, hogy két információ megjelenésekor a harmadikat is odaképzeltjük.)

Mint minden előadó-művészeti tevékenység, a technikai kivitelezés szempontjából – bizonyos szinten – a zongorázás is begyakorolt automatizmussá válik, s ennek is fontos pszichológiai következménye van. A kezdetben

kontrollált figyelem is automatizálódik, azaz – bizonyos mértékig – erőfeszítés nélküli figyelemmé alakul, s ez a különböző érzékelések összekeveredésének is nagyobb teret engedhet. Az „összeolvadt érzékelések” észlelése, jelentéssé szerveződése, leképzése gyakran egyetlen élménybe zsúfolódik (gondoljunk akár egy hangulatra), amelynek tartalmi többnyire csak aktív figyelemmel reprodukálhatók. S ha már a figyelemről esik szó, meg kell említenünk a *szelektív figyelem* szerepét is. Hiszen a beérkező információhalmaz minden részletére többnyire képtelenek vagyunk egyszerre odafigyelni, s ilyenkor bizonyos dolgokra aktívabban, másokra passzívabban figyelünk. „A szelektív figyelem az a folyamat, amellyel egyes ingereket további feldolgozásra választunk ki, másokat viszont figyelmen kívül hagyunk. [...] Szelektív funkciója mellett a figyelem a tárgyak vonásainak egyesítésében is szerepet játszik.”⁶ Ez utóbbi kijelentés pedig ismét arra utal, hogy bizonyos tulajdonságokat – esetünkben a zongora különböző tulajdonságait – adott esetben figyelmünk egyesít, amit később már nem tudunk szétbontani, így a különböző tulajdonságokról beérkező információk összekeveredhetnek.

Melyek is lehetnek azok az információk, amelyek – összegeződve, összekeveredve – alakíthatják egy hangszerről kialakult véleményünket? Természetesen a külső megjelenéstől (forma, méret, fényezési állapot, rendezettség, komfortérzet stb.) a mechanikai tulajdonságokon át (kiváltásérzet, billentésmélység, billentési súly, kiegyenlítettség, tapintási érzet stb.) egészen a hangzás különböző – már említett – paramétereig minden ide tartozik. Csak kiragadva utalnék egy másodlagosnak ítélt problémára: külsődleges jegyek hiányosságaira és a rendezetlen háttér zavaró hatására. A klaviatúra és környékének „romos” látványa megcsúfolhatja az előadóművész hangszerhez fűzött reményeit, de a hallgatóságnak, illetőleg a nézőközönségnek a hangszer iránti bizalma is nagymértékben függ a hangszer külső megjelenésétől, s az elhelyezés környezetétől is. Nem elhanyagolhatók a hangszer minőségére vonatkozó másoktól kapott igaz vagy hamis információk mint befolyásoló tényezők. Ha olyan tekintélytől kapunk jellemzést egy hangszerről, aki szakmailag, érzelmileg erősen tud hatni ránk, akkor nagy valószínűséggel kisebb súllyal esnek latba személyes tapasztalataink. (Gondoljuk csak meg, micsoda felelősség egy új koncerthangszer vásárlásakor annak kiválasztása és hogy ki vagy kik azok, akik kiválasztják. Vajon mindenkinek tetszeni fog?)

A hangszerismereti hiányosságok ködös „magyarázatokkal” történő helyettesítése szintén komoly félreérté-

sekre adhat okot. Ezért nagyon fontos tudnunk átfogóan és részleteiben is, mi minden történik ténylegesen egy billentés tizedmásodpercei alatt, fontos ismernünk a billentés kb. tíz milliméteres útjának különböző fázisait. A hangszerészeknek gyakran meg kell fejteniük a muzsikuskok olyanfajta „definícióit” is, amelyek többnyire mechanikabeszabályozási, súlyozási, anyagkopási, gyorsulási, tehetetlenségi, intonálási, kiegyenlítetlenségi problémákra vezethetők vissza. (Pl. „mártogatós billentés”, „mackós játék”, „kiszalad az ujjam alól a billentyű”, „ingoványos játékérzet”, „rossz közérzet” stb.)

És persze azt is tudniuk kell, hogy a zenei élményt erősen befolyásoló tényezők a játéktechnikai adottságok és képességek (pl. repetíció, trilla, egyenletes skála, pianissimo, staccato stb.), továbbá a társas (kamara) vagy szóló zenélés, illetve a műfajok (pl. klasszikus, dzsessz stb.) eltérő lehetőségei is.

Az egész információhalmaz keveredésének problémakörét talán ahhoz lehetne hasonlítani, mint amikor az elektronikában két áramkör között „szikráthúzás”, rövidzárlat jön létre. Annál is inkább mondhatjuk ezt, mivel az idegpályák mint az ingerek vezetékai, áramkörei egységes rendszerként működnek testünkben és agyunkban. A zongorázást egyfajta rendszerirányításként vezeti az agyunk. „A rendszer olyan, szerkezettel rendelkező, működő egész, amelyben az egyes, aktivitásra képes részek (tényezők) egy közös feladat megvalósítására egymással célszerűen szervezett kölcsönhatásban vannak.”⁷

Ha érzékszerveink állandó visszajelzései alapján – mondhatjuk önkontrollal – zongorázáskor megpróbálunk a külső adottságokhoz (jelen esetben a zongora állapotához) alkalmazkodni, akkor egyre bonyolultabbá válik a kérdés. A külső adottságok hiányosságait megpróbálhatjuk belső irányítással kompenzálni, aminek következtében érzeteink és észleléseink kiegyenlítettbbek lehetnek. „A legtökéletesebb alkalmazkodásra a multistabil rendszerek képesek. Ezen olyan több, illetve sok (multi) ultrastabil alrendszerből álló rendszert értünk, amelyben az alrendszerek (pl. az ember esetében az érzékszervek, az idegrendszer mozgató központjai, a hormonális rendszer stb.) időlegesen egymástól függetlenek, illetve bizonyos részműködések segítségével egymással kapcsolatban vannak.”⁸

Az objektív feltételekhez és a szubjektív adottságainkhoz egyaránt alkalmazkodnunk kell, hiszen ahogyan nincs két egyforma faanyag, két egyforma hangszer, két egyforma helyszín, éppúgy nincs két egyforma ember és két egyforma helyzet. Itt kell megemlíteni azt a tényt is,

hogy a felfokozott lelkiállapotok (oldottság, sugárzó jókedv vagy deprimáltság) nagymértékben befolyásolják mind a hangzás értékelését, mind pedig a játéktechnikát, előadásmódot. Arról már nem is beszélve, hogy milyen mértékben „gerjesztheti” érzelmeinket maga a zenemű és annak interpretálása. Tehát a különféle hangzások más-más lelkiállapotot idéznek elő, és a különféle lelkiállapotok más-más játékmódot, más-más hangzásérzetet indukálnak. Ez azonban már igen összetett, bonyolult ok-okozati összefüggéseket rejthet magában, amelyek pontos megfogalmazása, egyértelmű magyarázata nem egyszerű feladat. „A különböző lelki folyamatokat az agy meghatározott területének működéséhez köthetjük. Nagyjában-egészében már ismerjük őket, de azért akadnak még fehér foltok, így pontos leírásuk egyelőre várat magára.”⁹

Nem tárgya ennek az írásnak, mégis meg kell említenünk, hogy a különböző pszichikai betegségek kezelésére vállalkozó zeneterápia térhódítása a terápiás célú hangszerkészítést is megköveteli!

Végezetül, a hangszerhez fűződő saját belső kötődésünket is figyelembe kell vennünk. Igen gyakori, hogy a hangszer tulajdonos már-már elfogultan értékeli hangszere jellemzőit sok-sok évi együttlét megszépítő hatására. Ugyanakkor a legbensőségesebb zenész–hangszer viszony fontosságára utal a már említett Liszt-idézet.

Szubjektív objektivitás, vagy objektív szubjektivitás

A csúscategóriás hangszerek különbségei több oldalról is megközelíthetőek, hiszen a fontos szempontok egy része szubjektív, másik része objektív vonatkozású. A zongoristák sokszor tévesen ítélik meg hangszereik tulajdonságait, amikor össze nem illő szempontok alapján hasonlítják azokat össze. Ezek elsősorban az életkor- és méretbeli különbségekből adódnak, de jelentősek lehetnek a konstrukciós, és akár az adott állapotbeli különbségek is. Figyelembe vehetők ezeken túlmenően a terem akusztikai körülményeinek eltérései, a nagy idő- vagy térbeli távlatok megtévesztő emlékei, az időjárásnak a hangszerre és az előadóművészre gyakorolt hatása, s még egy-egy konkrét hangszernek a márka hírnevét nem igazoló minősége is. Ezek külön-külön rendkívül fontos összehasonlítási szempontok, de ha összehavazjuk őket, fölösleges is beszélni róluk.

A hangszer minőségének alapvető összetevői: az anyagminőség, a konstrukció, a befektetett munka, a karbantartás minősége és a tradíció. (Ez utóbbihoz tartozik a hangszergyár „kiforrottsága” és a zongora elfogadottsága, marketingháttérre, PR-ja. Nem könnyű

ugyanis csatába szállni például egy világviszonylatban is kilencvenszázalékos egyeduralommal...) Az autókkal ellentétben, amelyek többnyire homogén anyagszerkezetű alkatrészekből épülnek fel, a zongorában sokkal több az egyedi, megismételhetetlen anyag (pl. fa), így soha nem találkozhatunk két egyforma hangszerrel. Ezért válik fontossá a hangszerválasztás. Természetesen vannak általános tendenciák, mégis az egyedi sajátosságok rangsorolják a hangszereket, még inkább a márkákat. A karbantartás minőségének kérdéskörén belül egy fontos alapelvnek kellene érvényesülnie: a koncertek előtt nem „csak” hangolni kellene a hangszer, hanem be is kellene szabályozni a mechanikát, esetleg intonálni; mindez sokat számít a megítélés szempontjából. Ami viszont sokszor a helyi pénzügyi lehetőségek függvénye...

Mindenképpen tisztáznunk kell, hogy mit tartunk ideális hangzásnak és jó billentésnek. A hangzásban – sok egyéb más mellett – két alapvető szempontot szoktunk szem előtt tartani: széles legyen a hangszer dinamikai spektruma, vagyis hangerő-lehetősége (a pianissimótól a fortissimóig), valamint minél hosszabb legyen a hang kicsengése. Nehezen egyeztethető követelmények ezek, hiszen az energiamegmaradás törvényét figyelembe véve vagy nagy hang szól rövid ideig, vagy halkabb, de hosszabb lecsengéssel. A kettő együtt nem működik.

A hangszerésznek meg kell találnia az optimális arányt, ahol jut is, marad is mindkettőből. Az igényelt sokféle hangzás sok egyedi vonással „áldja meg” a hangszereket. Jó példa erre a hangszín jellege, vagyis hogy a kalapácsfejek nem lineáris keménységi jellemzőinek köszönhetően más-más billentésnél, illetve dinamikánál más-más hangszínt kapunk. A jó billentésérzet szempontjából szintén két alapvető tényezőt érdemes megemlíteni: az egyik a kompatibilitás (minden zongorista azt szeretné, ha minden zongora billentése egyforma – egyformán jó – lenne), hogy könnyebb legyen az alkalmazkodás, a másik a billentésérzékenység, ami különböző visszajelzések és reakciók sokasága, hiszen a mechanizmus egész rendszere mind a hangzáson keresztül (a fülünknek), mind a billentyűn keresztül (az ujjainkhoz) rengeteg visszajelzést küld.

Fontos kitérnünk a gépi és kézi munka arányaira is. A sorozatgyártás az egyenletességet célozza meg, ami jó esetben is csak a legnagyobb közös többszöröséig képes emelni a minőséget, míg a kézi munka az egyedi sajátosságok alapján próbálja meg a maximumot elérni. Ezek az egyedi tulajdonságok sokszor fölébe emelkedhetnek a sorozatgyártás átlagtulajdonságainak.

Nem mindegy, hogy egy hangszer egy-egy zenei stílus követelményei szerint, vagy éppen sokirányú alkal-

**Asztalzongora,
ismeretlen
mestertől,
Németország
1850 k.
(Mandel Róbert
könyvéből,
fotó: Hász András)**



mazhatósága alapján ítélünk-e meg. Sokszor találkozunk ugyanis azzal a kérdéssel, hogy a művész keze alá formáljuk-e a hangszert. Ez bizonyos szintig természetes és elvárható, de nem mindenáron, és főleg nem a hangszer „megbénítása” árán. Tehát a hangszerész feladata nem az, hogy leszűkítse pl. a zongora adottságait valamely konkrét előadóművészi produkció érdekében, hanem az, hogy a legtöbb lehetőséget „hozza ki” a zeneszerszámból.

A megítélés szubjektív élmények és azok érzékszervi keveredése (szinesztézia) alapján történik. Ilyen például a kemény hangzás és a kemény billentés érzékelésének a keveredése. A hangszerész sokszor csak a mechanikához nyúl, ám a billentésérzet megváltozása a hangzásélményt is befolyásolja. De megtörténhet fordítva is: egy keményebb hangzás keményebb billentésérzetet kelthet. Előfordul, hogy *csak* hangolás után a művész azt mondja: „de jó, mester, hogy a mechanikát is beállította, mert most sokkal kiegyenlítettebb”! – Pedig a mester hozzá sem nyúlt a mechanikához. Ezek az érzékszervi összeolvadások, csalódások nagymértékben befolyásolhatják a megítélést. Az ilyen és ehhez hasonló példákban látszik, hogy a szubjektív vonatkozásoknak sokszor van objektív alapjuk, amit egy szakember másként, talán pontosabban lát, mint egy művész. Nem véletlen, hogy rendkívül fontosnak tartom a zenei oktatásban (alsó-, közép- és felsőfokon egyaránt) a kötelező *hangszerismeret tantárgy* bevezetését – nem zenetanárok, hanem hangszerészek által oktatva, ugyanis ez más látásmódot közvetít, s a zenei tanulmány így lehet csak teljes *Egész*.

Hogy mennyire sok mindentől függ a hangszer és minőségének megítélése, látható abból is, hogy ugyanaz a hangszer másként viselkedik két művész keze alatt. Tehát a zenéstől is sok függ! A tudásától és alkalmazkodóképességétől, úgy is mondhatnánk, „szelídítőképességétől”.

De visszatérve a kézzelfogható valósághoz, fontos tudnunk, hogy a fizika nem hazudik. Egyikünk sem hall másként, csak nem mindig tudjuk, mit kell hallanunk. Már a hangolás is érdekes kérdés, hiszen játék közben a hangok összessége ápol és eltakar, míg hangolás közben kifejezetten analitikus módon figyelünk minden „rezdülésre”. Bízni kell abban a fizikai törvényszerűségben, hogy ha valamit rossznak, furcsának, valamilyennek hallunk, azt mindannyian ugyanúgy halljuk. Tehát nincs olyan, hogy én más lebegésszámot hallok, mint valaki más, csak az a kérdés, hogy *ugyanazt hallgatjuk-e!*

Fizikai kérdés a méretpontosság is, ami az *egyformaság* vagy éppen az *egyediség* alapja lehet. Ebben a témakörben fontos szerepe van a már említett kompatibilitásnak –

mind a billentés, mind a hangzás területén. Ez viszont a megszokottság (általános stílusigények) és a különlegesség „harcmezejére” sodorhat bennünket...

Fizikai, illetve akusztikai vonzata van a zongoráknál a fonott basszus húrok és sima acél húrok átmenetének. Ez a legkritikusabb, legérzékenyebb pontja a zongorának. Itt a húrok anyagminősége, vastagsága és feszítettsége változik, és a hozzájuk tartozó stégek (húrlábak) sem ugyanott helyezkednek el, ami által jelentős hangszínbeli és elhangolódásbeli, sőt felhang-eltolódásbeli (inharmonicitásbeli) különbségek adódhatnak. Ezeknek az „összemosása”, kiegyenlítése kritikus feladat, amely nagymértékben függ mind a zongora, mind pedig a hangszerész adottságaitól.

A basszus és diszkant (felső szólam) külön-külön való eltérései sokszor márkafüggően megmagyarázhatók. A Bösendorfer basszusa például miért jobb általában a többi márkához képest? Köztudomású róluk, hogy számos zongorájukat az alsó regiszterben plusz hangokkal bővítették, egészen a szubkontra F-ig, vagy az Imperiál esetében szubkontra C-ig. Így hangszereik 7,5 vagy akár 8 oktáv terjedelműek lehetnek. Ezekre a plusz hangokra nincs feltétlenül szükségünk, hacsak nem a reklámértékükre. Szerepük inkább abban rejlik, hogy a „standard”, szubkontra A-tól felfelé lévő (használatosabb) basszushangok a rezonáns közepe felé kerültek, hiszen szélesebb lett a rezonáns. Középen a rezonánsnak sokkal nagyobb a kilengése, jobb rezonálóképességekkel bír, és ettől válik jobbbá a basszus. Anyagminőségi problémákkal is találkozhatunk a Bösendorfer esetében, hiszen – főként a régebbi hangszereknek – vékonyabb, gyengébb konstrukciójú a rezonánslapja és korpusza, ami hangszerészeti szempontból sok fejfájást okoz (repedések stb.), de a hangzásképp számára mindenképpen előnyös, mivel nincs annyira lemerevítve mindene. Ez azonban nem erősíti az időtállóságot. Mindezt tovább színezik azok az ellentmondások, amelyek az osztrák „állami kincsként” védett Bösendorfer gyár manufaktúráis jellegéből, minőségorientáltságából, másfelől a cég piaci versenyképességének követelményéből adódnak.

A diszkant hangzásjavító rendszere a Steinway által szabadalmaztatott Duplex Skála, amely a felhangösszetétel dúsítására, erősítésére szolgál, és bár kétségtelenül ezzel kapcsolatban is merülnek fel problémák, összességében kifejezetten előnyös, pozitív hatásúnak mondható. A Steinway Duplex szabadalmi jogának lejártá után szinte az összes zongoragyár átvette ezt a megoldást. Ugyanakkor találunk olyan zengőhúr-rendszert is – pl. a Blüthner Aliquot második világháború utáni, de rend-

szerváltás előtti változata –, amely abszolút használhatatlan, kifejezetten károsan hat a hangzásra. Ennek az újabb, a rendszerváltás utáni verziója már lényegesen jobb és hangolhatóbb.

A Steinway két gyártmánya (New York-i és hamburgi) között konkrét különbségeket találhatunk az anyagminőségben, munkaminőségben és kisebb konstrukciós megoldásokban, nem beszélve arról, hogy más a hangzásigény és -megszokottság a tengerentúlon, mint az európai felfogásban. Ebben a kérdéskörben nagymértékben szerepet játszik a zongorák évjárata, gyártási időszaka. A New York-iak például a második világháborúig lényegesen jobbak voltak, a háború után viszont a hamburgiak kerültek az élre. Nem hinném, hogy alaptalan az egyharmados árkülönbség a két hangszer között. Ha ők ezt tudják és látják, akkor annak biztosan valós alapjai vannak. Hogy a két gyár észrevehetően rivalizál is egymással, azt Magyarországon is tapasztalhattuk, amikor a Zeneakadémia öt új New York-i Steinwayéről kiderült, hogy használhatatlanok, s ezért azokat egy az egyben átcserélték hamburgiakra.

A Faziolival kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy egy rendkívül fiatal, kb. harmincöt éves zongoragyárról van szó, így csak azért hivatkozhat a tradícióra, mert egy sok évtizedes bútóipari céget tudhat maga mögött. Így jóval nagyobb tapasztalatuk van – legalábbis a famunkákat illetően –, mint csak ez a harmincöt év. Emellett Fazioli úr zenei és műszaki (mérnöki) végzettsége is óriási előnyt jelenthet a felzárkózásban. Harmadrészt, a cég más gyárak összes létező jó szabadalmát felhasználta. Ennek ellenére az elfogadottsága, a manufaktúráis gyártási jellege, valamint nagyon egyedi tulajdonságai miatt nehezen halad előre.

A Yamahánál két dolgot lehet megemlíteni: a stabilitást és az instabilitást. A stabilitást a mechanika precízségében és a gyártástechnológia minőségi színvonalában találjuk meg. Az instabilitást elsősorban az időbeliségben és a gyors öregedésben tapasztalhatjuk. A faanyagok gyors felhasználhatósága érdekében, a többi gyárhoz viszonyítva kimagaslóan nagy gyártási mennyiség eléréséhez művi, szárítókemencés kezelést alkalmaznak. Ezzel tulajdonképpen „megerőszakolják” a fát, a természetes rugalmassági tulajdonságait sokkal gyorsabban elveszti. Ennek eredménye lehet a relatíve gyors anyagfáradás.

A különböző márkák, de az azonos modellek összehasonlítása kapcsán sem lehet eléggé hangsúlyozni a kipróbálás egzaktságának fontosságát. Tehát nem szabad véleményt mondani, ha nem ugyanolyan környezetben, ugyanolyan paraméterekkel, ugyanazokat a darabokat

vagy hangokat próbáljuk ki. Vagyis nem vezethet igazán jó eredményre, ha öt-hat ugyanolyan modellű, vagy vélt adottságú zongora kipróbálásakor (pl. gyári kiválasztásakor) az egyiken Chopin-, a másikon Liszt-, a harmadikon Bach-darabot játszunk – mondván, milyen jól illik ahhoz a hangszerhez az a mű... Természetesen egy művész sosem fog műszaki szempontok szerint választani, míg egy hangszerész sem fog kizárólag művészi szempontokat figyelembe venni. Ezért csak ketten együtt juthatnak közelebb a legjobbhoz.

Jellegzetes zongorista magatartás az egy hangot ütögető próbálgatás, amely felveti egyrészt a „mihez képest?” kérdést – hiszen nincs viszonyítási alap, s ezért az egyre többszöri ütögetés csak magához képest lehet egyre fülbemászóbb, majd kibíráhatatlanabb, egyre kritizálhatóbb. Ez viszont gyakran tévútra vezet, s így egy bizonyos idő elteltével már magunk sem gondoljuk komolyan.

Sokszor hozzuk példának, hogy X. Y- nagy művész ilyen vagy olyan márkájú hangszerre is milyen jó. Már-már szeretnénk általánosítani, nem szabad azonban elfelejteni, hogy ezek a zongorák nagyon-nagyon egyedi, kézre és fülre szabott „jóságok”. A cég reklámérdekből is a legtöbbet próbál meg kihozni és beletenni egy ilyen hangszerbe, miközben természetesen a művész is az átlagnál többet tud kihozni és beletenni...

Végezetül, ritkán esik szó az ember és a hangszer kapcsolatáról. Éppen ezért harmadszor is utalnék a már említett Liszt-idézetre, a hangszerek iránti szeretet és elkötelezettség megerősítésében.

JEGYZETEK

- 1 BERNÁTH László – RÉVÉSZ György: *A pszichológia alapjai*. Bp., Tertia, 1997, 95.
- 2 Uo.
- 3 ATKINSON, Rita L. – ATKINSON, Richard C. – SMITH, Edward E. – BEM, Daryl J.: *Pszichológia*. Ford. BODOR Péter, CSIBRA Gergely, CSONTOS Anikó, Bp., Osiris, 1994, 128.
- 4 Uo.
- 5 Uo., 153.
- 6 Uo., 159.
- 7 RÓKUSFALVY Pál dr.: *A vezetés lélektana* 4. Bp., BME, 1998
- 8 Uo.
- 9 BERNÁTH – RÉVÉSZ: *i. m.* (1997)



Düll Andrea

Az otthonosság környezetpszichológiai szempontból

„Ha azt mondom: otthon...?” – és ami az asszociációkból kiderül

■ Az embernek, ha az otthon szót hallja, sokféle asszociáció juthat eszébe,¹ például melegség, kedvesség, szeretet, biztonság, meghittség, nyugalom (pozitív érzelmek); gyermek, anya, család, gyerekkor, szülők (fontos emberek); védettség, intim, „jól ismerem” (énközelség); „macikáim”, szobám, saját zug, „íróasztalom” (személyes tárgyak, helyek); szoba, konyha, fürdőszoba, ágy (helyiségek leltára); hajlék, fészek, menedék (védelem); élni, élet (életközeg); egyedüllét, visszavonulás (elkülönülés); közös kajálás, süteményszag, meleg habos kakaó, pogácsa, vacsora (étel, étkezés); csend, nyugalom, béke, pihenés, alvás, vetett ágy, reggeli ébredés (feltöltődés); zene, gitárom, kazettáim (kikapcsolódás); utazás; „melyik?” (ha több otthon is van: itthon vs. otthon); macska, „kutyám”, „papagájom” (kisállatok); „Mit csinálsz még mindig a fürdőszobában, kifolyatod az összes meleg vizet!” (mindennapi konfliktusok); és végül: „Két t-vel írjuk”; „Fontos kutatási téma” (távolságtartás a témától).

Az asszociációk elemzése nyomán képet kaphatunk arról, hogy milyen kép él az emberek fejében az otthon jelentéséről. Három aspektus rajzolódik ki: ezek a szavak leírják az otthon élményét (biztonság, védelem, spontaneitás, menedék), az otthon társas aspektusát (kedves személyek, társállatok), és a mindennek közegéül szolgáló fizikai környezetet (fontos helyek, tárgyak). Számos környezetpszichológiai tanulmány igazolja, hogy az otthon, az otthonosság lélektani jelentése bizonyos értelemben (pl. az otthon fogalmának érzelmi töltete: az „otthon, édes otthon” élmény) lefedi a mindennapi intuíciónál, más értelemben azonban gazdagabb, sokfélebb annál, például összetevőkre bontható, leírható elemi és magasabb szintjei, érzelmi polaritása (utóbbi esetben a pozitív otthonélmény mellett a negatív érzetek is feltárhatók) és így tovább. Az otthon jelentése például a legtöbb nyelvben a ház vagy lakás, lakhely szavakhoz képest többletjelen-

téssel, erős pozitív színezettel, „anyaszerű” tartalommal bír. Fenomenológiai értelemben szent, „áldott mennyország”, a nyugalom szigete, elsődleges vonatkoztatási pont. Környezetpszichológiai értelemben – annak ellenére, hogy a fogalom fontosságát tekintve konszenzus van a környezetpszichológiában – nincs teljes egyetértés a jelentését tekintve. A jelen tanulmányban elfogadjuk az otthonnak azt a meghatározását,² miszerint „az otthon térben lokalizált, időben meghatározott, fontos, autonóm fizikai keret és fogalmi rendszer, az otthoni mindennapi élet fizikai és absztrakt aspektusainak rendezésére, átalakítására, értelmezésére különböző egyidejű téri-idői skálák mentén, amelyet általában egy személynek egy másik személyhez vagy egy közösséghez (pl. nukleáris család) való kapcsolódása aktivál, azaz hív életre”.

Ez a nagyon részletes és alapos definíció is szemlélteti, hogy az olyan élménygazdag fogalmak esetében, mint az otthon (egy másik példa lehetne a szerelem), a tudományos vizsgálódás gyakran a fogalomhoz kapcsolódó élmény (látszólagos) elszegényedésével jár: az „otthon fogalmának megértése olyan, mint egy hagyma leírása: kívülről egyszerűnek tűnik, ám sokrétegű. Lehántva a rétegeket nem marad más, mint a hagymalevelek, és az eredeti forma eltűnt”.³ Az otthonosság témájában a tudományos pszichológiai vizsgálódás szükségszerűségére nemcsak a pszichológusok hívják fel a figyelmet, hanem az építészek és más tértudományok képviselői (pl. a geográfusok⁴) is. Például Granasztói Pál Ybl-díjas építész és író, egy 1974-ben, a *Magyar Pszichológiai Szemlébe* írt, *A városi környezet lélektani hatásai* című tanulmányában hangsúlyozta, hogy az „építész, az urbanista [...] feladata [...] felhasználni [a pszichológiai] tudományok ismereteit, és ahol szükséges, arra készíteni más tudományokat, hogy számos, még kellőképpen ki nem vizsgált kérdésben további vizsgálódásokat végezzenek. Ez a szerepe nemcsak onnan adódik, hogy egyedül ilyen szempontoknak a kellő ismeretében oldhatja meg teljes értékűen feladatait,

hanem onnan is, hogy a már felépült épületeket, városokat, városrészeket szükségképpen figyelemmel kíséri: miféle élet folyik bennük, hogyan használják őket, hogyan válnak be, [...] milyen lélektani hatások tapasztalhatók használatuk során. Ez annál inkább fontos, mert visszahat a további tervezésekre, így módon kölcsönhatás keletkezhet építés és használat [...] és annak lélektani hatásai között.”⁵ Granasztói – az építészet szempontjából kiemelten fontos, tanulmányozandó pszichológiai területek (pl. környezetészlelés, érzelmi hatások, biztonságérzet igénye és közösségi összetartozás, eligazodás, környezetvédelem stb.) között – erősen hangsúlyozza, hogy a pusztán funkcionális építés kevés: „Otthonosnak lenni, jó közérzettel bírni pl. ugyanolyan »funkció«, mint étkezni, főzni, aludni, közlekedni.”⁶

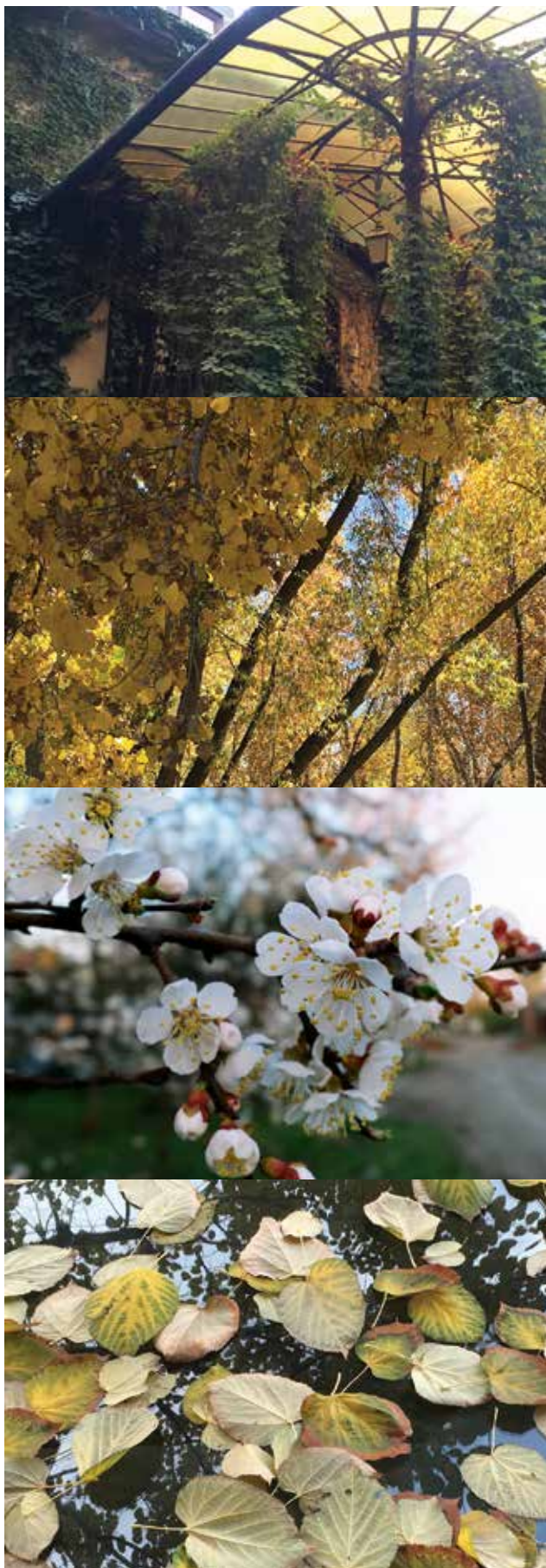
A környezetpszichológia–szociofizikai kontextus és ember–környezet tranzakció

Az otthon a környezetpszichológia⁷ klasszikus kutatási témája. A fenti, otthonnal kapcsolatos asszociatív aspektusok (élmény, társas, fizikai környezet) az időbeli tényezőkkel (pl. ott lakás ideje, hétköznapi-ünnepek ritmusa, a napi tevékenységek ciklikus jellege stb.) kiegészülve pontosan azt a keretet jelölik ki, amiben a környezetpszichológia gondolkodik: a környezetpszichológusok álláspontja szerint minden élethelyzet annak szociofizikai (társas, környezeti és időbeli) teljességében írható le. A szociofizikai kontextus⁸ azt jelenti, hogy minden pszichológiai megnyilvánulás (a mentális, érzelmi, személyiséghez kapcsolódó stb. folyamatoktól a rövid, illetve hosszú távú társas kapcsolatokig) csakis azzal a fizikai környezeti helyzettel együtt értelmezhető, amelyben zajlik, és fordítva: a fizikai környezetek is csak azokkal a lélektani (gondolkodási, érzelmi és viselkedési) folyamatokkal együtt érthetők meg, amelyek bennük zajlanak. Eszerint környezetpszichológiai szempontból bármely környezet (hely, tárgy) csak a használójával való egymásra értelmezettségben, tranzakcióban⁹ tanulmányozható: a „lakó” csak otthonával együtt érthető meg, az otthon, a lakás pedig csak a lakók pszichológiai működését ismerve.

Környezetpszichológia¹⁰

A környezetpszichológia az 1970-es évekre alakult ki az USA-ban.¹¹ Kezdetben a kórházi szociofizikai helyzeteket tanulmányozták, és megállapították, hogy a fizikai környezet nemcsak viselkedési ingerként vagy a megnyilvánulások valamiféle medreként játszik szerepet az emberi működésekben, hanem aktív partnerként, egyenrangú félként vesz részt az ember–környezet kap-





csolatban (tranzakcióban). Színre lépése után a környezetpszichológia nagyon hamar kutatni kezdte a többi szociofizikai színteret is: iskolákat, munkahelyeket és természetesen az ember lakótereit, az otthonokat.

Az otthon a környezetpszichológiában

Az otthon-témát tehát mintegy négy évtizede kutatják a környezetpszichológiában. A vizsgálatok előzményeként szolgált a területiális viselkedés, a szent helyek és a humán kötődés kutatása.

A humán territorialitás¹² az emberi élet nagyon erős szociofizikai szervezőereje. A területiális viselkedés azt jelenti, hogy az ember – más területiális lényekhez hasonlóan – kontrollt gyakorol bizonyos, számára fontos terek felett, amelyek lehetnek elsődleges, másodlagos és nyilvános emberi territóriumok.¹³ Az elsődleges territóriumok (ilyen az otthon tere) lélektanilag kitüntetett jelentőségűek, erős pszichológiai tulajdonlásélmény kapcsolódik hozzájuk, és minden tér között ezek szabhatók leginkább személyre, vagyis ezek maximálisan perszonalizálhatók. A másodlagos territóriumok, mint például a lakás előtti folyosó, az elsődlegesekhez képest kevésbé énközeliek, de ezekhez is erős tulajdonlásérzet társul. Az, hogy az embereknek (pl. egy társasházban) osztozniuk kell ezeken a másodlagos territóriumokon, gyakran vezet konfliktushoz. A nagy létszámú lakóstruktúrákban (pl. lakótelepeken) ezeknek a másodlagos territóriumoknak a konfliktusos jellege gyakran eredményezi, hogy az otthonosságélmény a lakások belső terére¹⁴ korlátozódik. A nyilvános territóriumok „mindenkihez” tartoznak (pl. közterek), azonban érdekes pszichológiai folyamat, hogy 20-25 perces¹⁵ – akár passzív – térhasználat (pl. nézelődés) után kiváltódik az ún. helytulajdonlásélmény („Ez az én helyem!”), és a nyilvános territóriumok másodlagosakká (vagy akár elsődlegesekké) lépnek elő. A territorialitás az otthonosságélmény evolúciós gyökere. A hosszú idejű, ismétlődő térhasználat azzal jár, hogy az ember egyre inkább involválódik a térbe. Ennek a folyamatnak egyenes következménye az alább tárgyalt helykötődés kifejlődése.

Az otthon és az otthonosságélmény kialakulása feltehetően már a barlangban lakó ősembernél megkezdődött. A barlangi lakótér egyszerre volt természetes és mesterséges; lehatárolt volt és védelmet adott. Az otthonosságélmény közvetlen alapját képezte, hogy a barlangban az észlelés számára a tér átlátható, „eligazodható” volt, és ezzel együtt a mozgás optimalizálhatóvá vált: itt nem kellett fák, bokrok és egyéb tereptárgyak mögé bújni a ragadozók elől való menekülés közben, hanem át lehetett menni

a nyílt belső téren egyszerűen, bármilyen irányban. A célszerű, gazdaságos, tudatos mozgás a „cselekvések higgadt szelektálásának”¹⁶ képességéhez vezetett. A tér az emberi használat során tagolódni kezdett a funkcionalitás, a célszerűség szerint: a bejáratot őrizni kell, aludni a hátsó részen célszerű, a tűz körül van az étkezés tere, és a falra kerülnek a barlangrajzok. Ez számos más folyamat mellett a tér érzelmi tagolásával is együtt járt: benn biztonságos, kinn veszélyes; ez az én területem, az a másé, és így tovább. Ezek, a barlangi lakótérben elindult szociofizikai folyamatok később a mesterséges, teremtetett lélettérben, az épített otthonban teljesedtek ki igazán. „A ház, a lakás elsődleges funkciója a tér tagolása: a privát tér kijelölése a publikusban, és a kettő viszonyának állandósítása, amit a modern ember a téri folyamatokon kívül társadalmi, gazdasági és jogi folyamatok útján is igyekszik fenntartani. Azonban az, hogy a jogi értelemben nem saját, pl. bérelt lakótér ugyanúgy otthonként élhető meg, azt mutatja, hogy a (környezet)pszichológiai folyamatoknak nagyon nagy jelentősége van. Az emberi otthon tehát – szemben a házzal vagy a lakással – nem csupán rendezőelv a térben. Pedig az épített lakótér legelemibb funkciója ugyanaz, mint a barlangé: egy teret jelöl ki az antropológiai-evolúciós értelemben elsődleges szükségletnek tekinthető »lakásigény« kielégítésére. Ebben az értelemben profán, mivel ugyanazt szolgálja, mint a territóriumok az állatok életében: a test védelmét, a szükségletkielégítést, a felhalmozást és a felhalmozott tartalékokat, javak védelmét, az agresszió elkerülését, az egészség megtartását és a betegségek elkerülését, az utódok biztonságos nemzését és felnevelését – vagyis a forrásgazdálkodást. Az otthon funkciója ebben az értelemben erősen és közvetlenül a túléléshez kapcsolódik.”¹⁷

Az otthon másik funkciója spirituális. A spiritualitás az emberi természet velejárója,¹⁸ egyfajta „alapszükséglet”, legalábbis abban az értelemben, hogy vágyakozást, igényt jelent az élet „végső kérdéseinek, problémáinak megértésére, megoldására [...] így önmagunk legbenső voltának, lényegének, működésének, értelmének, a rajtunk kívüli világ működése lényegének, valamint az előzőek alapvető kapcsolatának megismerésére hajt bennünket”.¹⁹ A territorialitás és annak egyik speciális folyamata, az otthonteremtés, a ház belakása, amely egyaránt áll profán (pl. költözködés, térfelosztás, házimunka) és szakrális (házszentelés stb.) mozzanatokból – az otthonosságélmény egyik elsődleges forrása. Ez az „építészeti mitológikus dimenziója”:²⁰ „A háznak egyaránt oltalmaznia kellett a hideg és a hőség, az eső és a hó, a ragadozó állatok, a martalócok és hódítók ellen. De védenie kel-

lett az embert a gonosz szellemek, a démonok, a gonosz befolyása ellenében is; védenie kellett azzal a rémülettel szemben, hogy egy ismeretlen és veszélyes világban él. [...] Otthonát a mágia, a rituálé, a mítoszok, vallások – szimbólumok és szimbólumrendszerek – segítségével is oltalmaznia kellett egy veszélyekkel teli, idegen világban. Tudjuk, hogy a civilizációk többségében az új házakat beszentelték, és sok helyen még ma is beszentelik. Ami más szóval azt jelenti, hogy kiemelték a profán világból, és áthelyezték a szentség világába. [...] Mágikus tárgyak, ikonok, szentképek, relikviák, házi oltárok és istenek még tovább erősítették ezt az oltalmazó hatalmat.”²¹

Az otthonélmény tehát abból is fakad, hogy az otthon „nem csak egy hely, hanem pszichológiai rezonanciája és társas jelentése van. A lakozás²² élményének megtapasztalásáért sokat teszünk, és az élet ebben a folyamatban szövődik a különböző földrajzi helyeken”.²³ A ház a „mi világunk, mert mi építettük. Emberi mértékkel mérve a ház építése az, ami legközelebb esik a világ isteni teremtetéséhez. Az én otthonomban én vagyok a teremtő és az úr. Én mondom azt: legyen világosság, és valóban a következő pillanatban kigyúlnak a fények. Én határozom meg a napot és az éjszakát, én tűzöm ki a csillár csillagjait ebben a mikrovilágban. Nem hiába van a háznak és a szobának »mennyezete«. Az én házam az én univerzumom. Az, hogy én a házamból látom a világot, és a világ nem lát engem, már-már isteni helyzet és hatalom.”²⁴ Az otthon és az otthonosságélmény tehát „elegye” a profánnak (pl. rutinok, házimunka) és a szentnek²⁵ (magasztos érzelmek). Ezek összefonódása kapcsán keletkezik és marad fenn az otthonlét-élmény (’at-homeness’²⁶), a biztonságos menedék érzése.

A humán territoriális viselkedés egyik következménye, hogy az ember érzelmi szálakat fejleszt ki, tart fenn és fejez ki az általa használt tárgyakhoz, helyekhez. A körülvevő tér észlelése és az abban való tájékozódás gyakorlatilag soha nem független az adott helyen átélt vagy nem tudatosuló érzelmi folyamatoktól²⁷ és fordítva, a mentális térreprezentációk, a kognitív/mentális térképek személyesek, tükrözik az adott helyről (és a teljes körülvevő világról) a személyben létrejött tudást, tapasztalatot, élményeket. A környezet- és építészeti pszichológiai helyelmélet²⁸ szerint bármely fizikai tér hosszú távú és/vagy rendszeres használatának folyamatában kialakul az ember involválódása a térbe, és létrejön a helyélmény (’experience of place’). Az otthon használatának folyamatában automatikusan és természetes, spontán módon alakul ki az otthonosság élménye, az alább tárgyalt személy-környezet összeállítás egyik legfontosabb formája, amely a személy azonosságtudatával, identitásélményével

is összefügg. „Otthon az embernek nem kell folyton arra gondolnia, hogy mit csinál; csak teszi a dolgokat és önmagát adja.”²⁹

A humán kötődés³⁰ az emberek közötti speciális viszonyt (kötődés, 'attachment'), kapcsolatot írja le. Az elmélet szerint egy veleszületett pszichológiai rendszer szabályozza a közelséget a „kötődésszeméllyel” (elsősorban az anyával), aki a külvilág fenyegetéseivel szemben biztonságot és komfortot ad az egyén számára, és serkenti a fejlődését. Ennek analógiájára dolgozták ki a helykötődés³¹ fogalmát. A helykötődés attachment-természetű viszonyulás egy adott környezeti elrendezéshez vagy környezethez,³² vagyis a humán kötődéshez hasonlóan működik: ha egy ember (gyerek/felnőtt egyaránt) kötődik egy helyhez (humán kötődés esetén egy személyhez, pl. az anyához), akkor boldogságot él át, és ezt ki is fejezi, amikor ott van (ember esetében: vele van), és szomorúságot mutat, amikor elhagyja azt (nincs a kötődésszemély közelében)³³. A helykötődés (többször) pozitív érzelmi kötelék egy ember és egy hely között: erős tendencia, szándék, vágy arra, hogy egy ember egy helyen vagy ahhoz közel tartózkodjon.³⁴ Azokra a helyekre, tárgyakra, ahol és amikkel hosszabb időt tölt a használó, és ez alatt az időtartam alatt jelentős, szükségleteit kielégítő élményeket él át, hely-, illetve tárgykötődés³⁵ alakul ki. A helyszükségleteken elsősorban a következő elemi szükségleteket³⁶ értjük: aktivitásszükséglet (minden szociofizikai térben szükséglet ébredhet mozgásra vagy mozgásküliségre), tájékozódásszükséglet (eligazodás igénye), értékelésszükséglet (kellemes–kellemetlen a hely) és az elővételezés szükséglete (kielégítő valószínűségi becsléseket tudunk tenni megnyilvánulásaink következményeiről a környezetben). A helykötődés nem valamiféle elérhető állapot, nyugvópont, hanem többdimenziós, egész életen át változik, fejlődik, szervesen kapcsolódik az identitás³⁷ kialakításához és fenntartásához a változó szociofizikai környezetben, és erős kulturális kontextusa is van. Ugyanakkor – mivel szoros kapcsolatban van a humán területiális viselkedéssel – biológiai–evolúciós gyökerű, és részben ilyen természetű is.

A fontos, helykötődést kiváltó helyszínek stabilitást és biztonságot nyújtanak mind az egyénnek, mind a csoportnak: (környezet)pszichológiai horgonypontként működnek a világban.

Az otthonhoz kötődés az otthonélmény legmélyebb formája. Mély érzelmi jelentése van, olyannyira, hogy alapjában véve ellenáll a hely módosításainak (honnágy³⁸ formájában jelentkezik, ha a személynek el kell hagynia az adott helyet, és akkor sem szűnik meg, ha a

hely megsemmisül). Ugyanakkor a fontos helyek kényszer hatására történő elhagyása vagy elvesztése esetén szakadás lép fel a személy énfolytonosság- és csoport-hovatartozás-érzésében.³⁹ Izgalmas, és időnként megrázó, hogy az otthonosságélmény nem csak pozitív otthonokkal kapcsolatban alakul ki, és nem csak ezekben marad fenn. „Bizonyos helyzetekben [...] az otthon nem képes kielégíteni lakója érzelmi szükségleteit, és nem szolgálja a pozitív helykötődés kialakulását. Ez történik egyes normatív vagy paranormatív, családi krízisek (pl. családtag halála, válás, családon belüli erőszak) esetén, illetve, ha a lakóépület fizikai állapota nem megfelelő. Ilyenkor az emberek motiváltabbak lesznek más helyek felkeresésére, hogy érzelmi állapotukat szabályozzák (pl. biztonságot leljenek), vagy elköltöznek,”⁴⁰ de az emberek – épp a helykötődés és az otthonosságélmény alapján – visszavágyanak azokra a helyekre, amelyeket (akár jószántukból, akár valamilyen kényszer hatására) elhagytak. És ismét a honvágy problematikájánál vagyunk. Ugyanakkor még a kényszerű helyváltztatás sem jelent egyértelműen és kizárólag negatív életeseményt. Az időben előrehaladva a fentebb említett összefonódó profán és szakrális folyamatok során a stressz (gyász) lassan, de folyamatosan oldódik és csökken, majd az új helyhez is kiépül az otthonkötődés és az otthonosságélmény.

Személy–környezet összeillés

Az ember és szociofizikai környezete folyamatos szociofizikai kölcsönhatásban (tranzakciójában) alakul ki a személy–környezet összeillés ('person–environment fit', PEF⁴¹), amely a környezet jellemzőinek (kényszerek, lehetőségek) összhangba kerülése, kongruenciája a személyes szükségletekkel és választásokkal. Az „összhangba kerülés” igazi tranzakcionális folyamat. A szociofizikai környezetek és az ember pszichológiai folyamatai közötti megfelelés tudatos és/vagy nem tudatos optimalizációja kulcsfontosságú. Ennek egyik legalapvetőbb és legfontosabb pszichológiai terméke és egyúttal kötőanyaga az otthonosságélmény, amely a személy–környezet összeillés élményösszetevője. Így nyer környezetpszichológiai értelemben is alátámasztást Tamási Áron szállóigévé lett mondata: „Azért vagyunk a világon, hogy valahol otthon legyünk benne.”⁴²



JEGYZETEK

- 1 DÜLL Andrea: *Az otthon kifejezéshez kapcsolódó asszociációk vizsgálata*. Kézirat, 1997
- 2 BENJAMIN, Daniel N.: *Identity, Intimacy, and Domicile: A Phenomenology of home = The Home: Words, Interpretations, Meanings and Environment*. Eds. BENJAMIN, Daniel N., London, Avery, 1995, 33–40.
- 3 RYBCZYNSKI, Witold: *Home: A Short History of an Idea*. New York, Penguin Books, 1987
- 4 DÜLL Andrea: *Tér-rétegek kívül-belül: az ember és a földrajzi tér kapcsolata = Tér-rétegek. Tanulmányok a XXI. század térfordulatairól*. Szerk. DÜLL Andrea – IZSÁK Éva, Bp., L'Harmattan, 2014, 7–12.
- 5 GRANASZTÓI Pál: *A városi környezet lélektani hatásai = Magyar Pszichológiai Szemle*, 1974, (31. évf.) 1. sz., 36–48. (beszúrás DA)
- 6 GRANASZTÓI: i. m. (1974), 39.
- 7 DÜLL Andrea: *A környezetpszichológia alapkérdései – Helyek, tárgyak, viselkedés*. Bp., L'Harmattan, 2009
- 8 DÜLL: i. m. (2009)
- 9 ALTMAN, Irwin – ROGOFF, Barbara: *World Views in Psychology: Trait, Interactional, Organismic, and Transactional Perspectives = Handbook of Environmental Psychology 1*. Eds. STOKOLS, Daniel – ALTMAN, Irwin, New York, Wiley & Sons, 1987, 7–40.
- 10 Lásd részletesen DÜLL: i. m. (2009)
- 11 *Environmental Psychology Man and his Physical Setting*. Eds. PROSHANSKY, Harold M. – ITTELSON, William, H. – RIVLIN, Leanne G., New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1970
- 12 TAYLOR, Robert B.: *Human Territorial Functioning. An Empirical, Evolutionary Perspective on Individual and Small Group Territorial Cognitions, Behaviors, and Consequences*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988
- 13 ALTMAN, Irwin: *The Environment and Social Behavior. Privacy, Personal Space, Territory and Crowding*. Monterey, Brooks/Cole, 1975
- 14 BRUNSON, Liesette – KUO, Frances. E. – SULLIVAN, William C.: *Resident Appropriation of Defensible Space in Public Housing: Implications for Safety and Community = Environment and Behavior*, 2001, 33. sz., 626–652.
- 15 PASTALAN, Leon A.: *Privacy as an Expression of Human Territoriality = Spatial Behavior of Older People*. Eds. PASTALAN, Leon A. – PARSON, Daniel H., Ann Arbor, University of Michigan, 1970, 88–101.
- 16 MEZEI Árpád: *Építészetelméleti könyvecske*. Bp., N & n., 1996
- 17 DÜLL Andrea: *Az otthon dialektikája: a hétköznapi rutinok kreativitásától az otthon szakralitásáig = Tudatállapotok*,

- hipnózis, egymásra hangolódás. Szerk. VARGA Katalin – GÖSINÉ GREGUSS Anna Csilla, Bp., L'Harmattan, 2012, 525–561.
- 18 ROEHLKEPARTAIN, Eugene C. – BENSON, Pamela L. – EBSTYNE KING, Peter – WAGENER, Linda M.: *Spiritual Development in Childhood and Adolescence = The Handbook of Spiritual Development in Childhood and Adolescence*. Eds. ROEHLKEPARTAIN, Eugene C. – KING EBSTYNE, Peter – WAGENER, Linda M. – BENSON, Pamela L., London, Sage, 2005, 1–17.
- 19 SÜLE Ferenc: *Valláspatológia*. Szokolya, GyuRó Art-Press, 1997
- 20 HANKISS Elemér: *Félelmek és szimbólumok. Egy civilizációelmélet vázlata*. Bp., Osiris, 2006, 149.
- 21 Uo., HANKISS: i. m. (2006), 150.
- 22 Vö. HEIDEGGER, Martin: *Építés, lak(oz)ás, gondolkodás = Az építészeti tér minőségi dimenziói*. Szerk. SCHNELLER István, Kecskemét, Librarius, 2002
- 23 SAEGERT, Susan: *The Role of Housing in the Experience of Dwelling = Home Environments*. Eds. ALTMAN, Irwin – WERNER, Carol, New York, Plenum Press, 1985, 287–311., 287.
- 24 HANKISS: i. m. (2006), 153. – kiemelés a szerzőtől
- 25 ELIADE, Mircea: *A szent és a profán*. Bp., Európa, 1996
- 26 SEAMON, David: *A Geography of the Lifeworld. Movement, Rest and Encounter*. New York, St. Martin's Press, 1979
- 27 HOLAHAN, Charles J.: *A környezet megismerése: környezeti kogníció = Környezetpszichológiai szöveggyűjtemény*. Szerk. DÜLL Andrea – KOVÁCS Zoltán, Debrecen, Kosuth Egyetemi Kiadó, 1998, 47–81.
- 28 CANTER, David: *The Psychology of Place*. London, Architectural Press, 1977
- 29 SEAMON: i. m. (1979), 23.
- 30 AINSWORTH, Mary D. Salter – BLEHAR, Mary – WATERS, Everett – WALL, Sally: *Patterns of Attachment: A Psychological Study of The Strange Situation*. Hillsdale, Erlbaum, 1978
- BOWLBY, John: *Attachment and Loss*. New York, Basic Books, 1969
- 31 DÜLL Andrea: *Ember és környezet affektív kapcsolata: a helykötődés = Alkalmazott Pszichológia*, 2002, (4. évf.) 1. sz., 49–65.
- 32 LOW, Setha M. – ALTMAN, Irwin: *Place Attachment: A Conceptual Inquiry = Place Attachment*. Eds. ALTMAN, Irwin – LOW, Setha M., New York, Plenum Press, 1992, 1–12.
- 33 CHAWLA, Louise: *Childhood Place Attachment = Place Attachment*. Eds. ALTMAN, Irwin – LOW, Setha M., New York, Plenum Press, 1992, 63–87.
- 34 DÜLL: i. m. (2002)
- 35 BELK, Russell W.: *Attachment to Possessions = Place Attachment*. Eds. ALTMAN, Irwin – LOW, Setha M., New York, Plenum Press, 1992, 37–61.
- 36 KAPLAN, Stephen: *Cognitive Maps, Human Needs and the Designed Environment = Environmental Design Research*. Eds. PREISER, Wolfgang F. E., Stroudsburg, Dowden, Hutchinson and Ross, 1973, 275–283.
- 37 DÜLL Andrea: *A helyidentitásról = Magyar Pszichológiai Szemle*, 1996, (36. évf.) 4–6. sz., 363–391.
- 38 HORVÁT M. Tünde – DÜLL Andrea – LÁSZLÓ János: *Helyvesztés-élmény és honvágy – egy „keserédes” jelenség környezetpszichológiája = Alkalmazott Pszichológia*, 2011, 2. sz., 21–32.
- 39 DÜLL Andrea: *Amikor messze van az „odakinn” az „idebenn”-től: a helyváltoztatás és az identitás összefüggései = Hely, identitás, emlékezet*. Szerk. KESZEI András, Bp., L'Harmattan, 2015, 19–33.
- 40 SALLAY Viola: *Az önmagunkra találás helyei: környezeti önszabályozás elmélet és kutatás tükrében = Alkalmazott Pszichológia*, 2008, (X. évf.) 2. sz., 145–161.
- 41 ALEXANDER, Christopher: *The Goodness of Fit and its Source = Environmental Psychology: Man and his Physical Setting*. Eds. PROSHANSKY, Harold M. – ITTELSON, William H. – RIVLIN, Leanne G., New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1970, 42–56.
- 42 TAMÁSI Áron: *Ábel Amerikában*, 1934, 128. <http://mek.oszk.hu/01000/01084/01084.pdf> (utolsó letöltés: 2018. 01. 22.)

Andrásfalvy Bertalan

Kóka Rozália: *Bukovina, Bukovina.*

Utam végén visszánézek című könyvéről

Budapest, Fekete Sas Kiadó, 2017

■ A magyarországi népek, népcsoportok történelmét, különösen az utolsó három évszázad sorsát igazán, a maga valóságában, hatását az ország történelmére, alig ismerjük. Történelmünk eseményeit csak a hatalmat gyakorló, a nyugati, európai kultúrát német közvetítéssel mintának tekintő értelmiség, nemesség és polgárság szemüvegén keresztül értékeljük, és ezt a szemléletet közvetítette közoktatásunk is, általánosnak tekinthető történelmi tudatunkat alakítva. Csak a legutolsó évszázad folyamán jelent meg benne az a törekvés, hogy országosnak nevezhető események mögött a lakosságnak az első világháború idejéig többségét adó parasztság sorsának változását mint az eseményeket kiváltó, magyarázó okát keressük. Igaz, nagy műveltségű, osztályhelyzetükből következő elfogultságukon, önzésükön felülemelkedő, nemzetünk sorsáért aggódó nagyjaink, költőink, tudósaink már a reformkorban felismerték történelmi tudatunk egyoldalúságát és ebből is következő tragikus megosztottságunknak az egész nemzet létét fenyegető veszedelmét, a múltban elszenvedett vereségeink végső okát. Ehhez most itt csak Arany János és Petőfi Sándor közös megnyilatkozását idézem fel, azt, amiben kifejezték reményüket az életükben kibontakozó, magyar népköltési gyűjtésekkel kapcsolatban: ha a magyar nép csodálatos költészetét kezdjük megbecsülni, remény van arra, hogy ezután polgárilag is elismerjük népünk jogait, értékét. Elég itt csak felidézni, hogy a Verbóczt istenítő, az ország sorsát irányító rendi nemzet kitagadta a magyar jobbágyságot a nemzetből, kétségbe vonta magyarságát is, és éppen ez volt az oka minden veszedelmünknek, Muhinak, Mohácsnak, Nagymajténynak, Világosnak, Trianonnak és mai megosztottságunknak is. Mikor az országot irányító vezetők közt akadt valaki, aki ezt a múltban felismerte, és sajnos, csak kis időre is „felfüggesztette”, mint például Hunyadi János 1456-ban, egész Európa történelmét érintő, alakító diadalmat arathatott felfegyverzett parasztjaival az

akkori világ legnagyobb és legkorszerűbb hadserege fellett Nándorfehérvárnál.

Trianonban az egykori, a Kárpát-medencét kitöltő magyar és saját nyelvükkel élő kisebbségi népcsoportok öt ország állampolgáraivá lettek. A Kárpát-medencei magyar nyelvű népcsoportok közt is, eltérő földrajzi és jogállású helyzetükből kifolyólag, nagy műveltségbeli és életviteli, magatartásbeli különbségek alakultak ki történelmük során. Így például a Dél-Dunántúlon kialakult ormányságinak elnevezett népcsoport, a XVI-tól a XVIII. század közepéig a leggazdagabb és legműveltebb, egyben legtermékenyebben gyarapodó tája volt az egykori országnak, annak ellenére is, hogy török megszállás alá került, több mint száz évig, a XVI. század közepétől a XVII. század végéig. Az ugyan korlátozott függetlenségét visszanyerő „rendi nemzet” Magyarországon, a legnagyobb földesurak érdekeit kiszolgáló hatalom „törvényesen” megfosztotta ezt a népcsoportot lakóhelye, természeti környezetének sokoldalú kihasználásától, azal együttműködő gazdálkodásának lehetőségétől, mire ennek a népcsoportnak hagyományos műveltsége, és ezzel erkölcsé is megváltozott, és öngyilkos magatartásával valóságosan kiirtotta magát. Ennek a népcsoportnak köszönhető a XVII–XVIII. században még az Alföldön lévő mezővárosok népességszámának fenntartása is, de a durva születéskorlátozásával, az „egykezéssel”, mára egykori szűkebb hazájában is, csak a lakosság töredékét, néhány százalékát teszi ki. Hasonló sorsa lett még több régen nagy műveltségű magyar népcsoportnak, például a Sárköznek Tolna megyében, a Garam mentének a Felvidéken, vagy a Küküllő mentének Erdélyben. Ugyanezen idő alatt más, sanyarúbb sorsú népcsoportjaink megsokszorozták lélekszámukat. Ebben a könyvben bemutatott bukovinai székely népcsoport is csodálatra méltó termékenységével tűnt ki.

1764. január 7-ére virradó hajnalon a császári csapatok ágyú- és puskatűzzel meglepték a Csík megyei Madéfal-

va lakóit és az ott összegyűlt fegyvertelen székeleyeket, akik régi, a királyoktól kapott kiváltságaikra hivatkozva népgyűlést hívtak össze ebben a faluban, hogy tárgyalást folytassanak a császári tisztekkel. A mérszárlás halálos áldozatainak száma máig ismeretlen, 200 és 600 körül lehetett, köztük sok asszonnyal és gyermekkel. Az életben maradtak nagy része a havasokon keresztül Moldvába menekült, ahol az oda korábban kivándorolt magyaroknál húzták meg magukat. A Moldvai Fejedelemség akkor még a Török Birodalom része volt, és hozzá tartozott Bukovina tartomány is, amit 1774-ben szerzett meg a Habsburg Császárság a töröktől. Időközben Hadik András lett Erdély főkormányzója, aki kivizsgáltatta a császári hadsereg madéfalvi vérengzését, megállapította ennek jogtalanságát, és kijárta Mária Teréziánál a lázadóknak bélyegzett székeleyek számára a kegyelmet és később annak engedélyét is, hogy az elnéptelenedett Bukovina tartományba telepíthesse le a Moldvában szétszóródott madéfalvi menekülteket. Hadik András saját katonáit küldte ki Moldvába, hogy azok felkutassák a szétszóródott bujdosókat, hirdessék ki a királynő kegyelmét, és vezessék őket Bukovinába, ahol telephelyeket és családonként megélhetést biztosító, mintegy harminchat holdas jobbágybirtokot kapnak bizonyos ideig tartó adómentességgel. 1776–1777 telén már több mint száz családot sikerült Bukovinába letelepítenie két faluba, melyeknek Istensegíts és Fogadjisten nevet adtak. A tíz évvel később megint nagy lendületet vett telepítés során létrejött falvak kapták Hadik- és Andrásfalva, valamint Józseffalva nevet. 1776 és 1786 között összesen 2684 főt telepítettek le Bukovinában, ezzel formálódott meg a bukovinai székeley népcsoport, melynek lélekszáma – az onnan több hullámban szétrajzókkkal együtt – alig két évszázad alatt megtízszereződött. A bukovinai magyar néprajzi csoport nemcsak ezzel a példátlan számszerű gyarapodásával tűnik ki a magyar néprajzi csoportok közül, hanem azzal is, hogy – csekély iskolázottságuk ellenére – soraikból aránylag a legtöbben próbálják felkutatni és megfogalmazni saját népcsoportjuk történetét és hagyományait. E bukovinai székeley népcsoportból származik Kóka Rozália, e könyv szerzője, aki a könyv címében is jelzi, hogy Bukovináról, a bukovinai magyarok sorsáról, rendkívül értékes hagyományairól és e hagyományt kutató és felhasználó életútjáról akar beszámolni. Mert a Madéfalváról 1764-ben elűzött székeley ősei két évszázad alatt, nem számolva számos, a világba szétszóródott kirajzásukat, még ötször kényszerültek továbbmenekülni, áttelepülni. A csodálatosan gyarapodó, a Magyarországtól legtávolabb került népcsoportból már a XIX. század

végén és XX. elején összesen több száz család keresett új hazát Magyarország különböző részein, például Hunyad, Arad, Szolnok-Doboka, Beszterce-Naszód és Temes vármegyében, az Al-Duna mentében, Amerikában és Kanadában. 1932-ben Józseffalvára jött plébánosnak Kolozsvárról Németh Kálmán ferencrendi szerzetes, aki sokoldalú szervezőmunkával mindent megtett paptársai segítségével a falubeliek művelődéséért és magyarságuk megerősödéséért. 1939-ben a falu teljesen leégett. Németh Kálmán mindent elkövetett, hogy magyarországi segítséggel újraépítse a falut, de amikor a bukovinai németeket e messzi szórványukból Németországba kezdték hazatelepíteni, elhatározta, hogy ő pedig megkísérli a bukovinai magyarokat Magyarországra hozatni. Sok fáradozás után ez a terve csak akkor kezdett megvalósulni, amikor 1941-ben a háború alatt a Bácskát megszerezte a magyarság, és onnan a trianoni béke után betelepített szerb dobrovoljácok elmenekültek. A magyar kormány Bácskát jelölte meg a bukovinaiak új hazájául, és állami segítséggel áttelepítették azokat, szinte teljes létszámukban, a hozzájuk csatlakozott mintegy ezer moldvai csángó-magyarral együtt. Itt, Bácskában harmincegy magyar falu jött létre az öt bukovinaiból. Amikor a háború végén, 1944-ben Románia átállt a másik oldalra, délről a szovjet és szövetségeseinek csapatai olyan gyorsan nyomultak fel északra a Bácskában is, hogy e falvak népe fejvesztetten menekült, szinte mindenét hátrahagyva észak felé. A legdélibb falvak népét utolérte az ellenség, és az ott elfogott férfiak nagy részét kivégezték. A menekülőket egészen az osztrák határig vezették, de többségük nem volt hajlandó elhagyni az országot, s főként zalaiaknál húzták meg magukat. Csak a háború után telepítette le az állam a menekülteket Tolna és Baranya megyében, eleinte az onnan elmenekült németek házaiba, utána pedig a kitelepítettekébe a Beneš-dekrétum értelmében Felvidékről elűzött magyarokkal együtt. Innen az erőszakos téesszervezések idején költözött több család Felsőnánáról Érdre, a főváros közelébe, köztük az 1943-ban még Bácskában született Kóka Rozália családja is. A könyvben a nyelvjárási sajátosságok szépségét gyakran felhasználó, olvasmányos, szép stílusban írja meg életútját, övéinek sorsára is sűrűn kitekintve. Gyermekkori emlékeit szívszorító őszinteséggel tárja fel, például hogy mint alázták meg, büntették és verték elemi iskolai éveiben őt és társait „piszkos csángó” mivoltuk miatt. Ebben az időben fogalmazódott meg benne az az elhatározás, hogy ő is tanító néni lesz, de nem fogja bántani a gyerekeket, nem úgy, amint őt is bántotta tanítója, igazságos lesz, de letagadja és minél előbb el akarja felejtetni szé-

gyellni való csángószékely mivoltát. Gondolkozásában csak az hozott változást, hogy szekszárdi gimnazistaként egyszerre felfedezte, hogy az általa szeretett népdalok legszebb példáit Kodály Zoltán 1914-ben a bukovinai székelyeknél találta meg, és azokat fel is használta a *Székelyfonóban*. A gimnáziumban lelkes népi táncossá válik, érettségije után mint tanítóképzős már tudatos néprajzi gyűjtő, aki néprajzi gyűjtőpályázatokat nyer meg bukovinai székely szokások, mesék és igaz történetek lejegyzésével, nemegyszer szakemberek által is kiválónak ítélt tanulmányok írásával. Például máig publikálatlan az a munkája, amit a „rábőjtölés” szokásáról írt, melyet Diószegi Vilmos – a magyar néphitkutatás egyik legnagyobb művelője – egyenesen egyedülállónak nevezett. Nagy értékű az a munkája is, mellyel közösségeket szervezett a népdalművelésre, és mesemondó előadásaival a népmesék megbecsülésére, nevelésben való felhasználása felé fordította sok tanár és tanító figyelmét. Meséit és igaz történeteit közlő írásai, könyvei igen népszerűek lettek, számos magyar kitüntetést, majd nemzetközi elismerést és díjat is hoztak számára. Könyvéből nemcsak tartalmas életútját ismerhetjük meg szinte regényes, szépirodalmi fokon, hanem képet kapunk a bukovinai néptörténet és néphagyomány egészéről is. Ugyanis részleteket olvashatunk e néprajzi csoporttal foglalkozó tudósok, írók műveiből, és elolvashatjuk a bukovinaiak történetét érintő tudósítások, rendelkezések, hivatalos írárok legfontosabbjait. Igen értékes az a gyűjtemény is, mely húsz bukovinai székely hosszabb-rövidebb emlékeztetését tartalmazza, szó szerinti lejegyzésben.

Kóka Rozália munkája számos megoldandó kérdést vet fel. Például éppen személyes emlékei – melyeket mások tapasztalatai is megerősítenek – azt tanúsítják, máig mennyire nem ismeri a magyar társadalom többsége a magyar nép történetét, mennyire szükség lenne olyan iskolai történelemtanításra, amely kitekint a magyar köznép, a parasztság országreszenként is nagyon eltérő sorsára. (Annak idején a Duna TV kifejezetten arra jött létre, hogy a szétszakított magyar nép folyamatosan megismerhesse elszakított, elfelejtett vagy hamisan megvádolt nemzetrészeit, és „hogyan legyen híd, kapocs a Kárpát-medence magyarjai és más népei között is”. A fiatalokat itthon megtartó nemzeti érzés alapja az így kapott élményszerű ismeret lehet csak. A paraszt szó ma is sértő jelző, megítélése nem változott sokat az elmúlt évtizedekben sem. Többségünk ma sem tekint úgy erre a parasztságra, mely nemzetközi összehasonlításban is kimagaslóan gazdag hagyományt őrzött meg a népművészetben, népköltészetben és a népszokások területén.

Nem része az iskolai tanításnak a magyar népismeret, és a népművészetnek nemcsak ismeretére van szükség, hanem arra is, hogy a társadalom és az egyén életében, életfontosságú gyakorlatát, funkcióját is megismerjék és felhasználják. Gondolok itt az emberi kapcsolatok, a „társadalmi tőke” megteremtésének, felélesztésének hagyományos módjára, melyben nem a versengésben való győzelem, hanem a szép teremtésében való együttműködés az előbbinél sokkal nagyobb öröme kell megtanítanunk a fiatalokat. Erről írta Kopp Mária *Magyar lelkiállapot* című könyvét. Kóka Rozália ilyen művészi szépet teremtő és megtartó közösségek egész sorát hozta létre a népdalkörökben, hagyományörző egyesületekben. Nem az ezért kapott elismerések, díjak a fontosak, hanem az ezekben szerepet, közösséget találó gyermekek és felnőttek kifejezett öröme. Ez is felhívja a figyelmünket, hogy a művészeti nevelés máig nem kapta meg méltó elismerését, megbecsülését az iskolai oktatásban.

Kóka Rozália életútja és munkája arra biztatja olvasóit, hogy hozzá hasonló módon ők is részt vehetnek egész nemzetünk sorsának javításában, boldogságának szolgálatában.

Cs. Jónás Erzsébet

Szigethi András: *A szellem anyajegyei – Lermontovtól Ulickájáig. Родинки духи – от Лермонтова до Улицкой* című könyvéről

Budapest, Protea Kulturális Egyesület, 2017

■ Szigethi András jól ismert esztéta, az orosz irodalom szakértője, a Pécsi Tudományegyetem Szlavisztika Tanszékének vezető oktatója. Jelen kötetében az 1995 és 2015 között publikált válogatott tanulmányainak csokrárt nyújtja át az olvasónak részben magyar, részben orosz nyelven.

Gondolati vezérfonalát – amelyben az egzisztencializmus filozófiája, azon belül a keresztény dogmatika részeként a krisztológia, a pneumatológia a domináns elem – kitüntetett helyen Bergyajev szellemi antropológiájából veszi. A befogadáesztétika alapelveként már az előszóban Bergyajevet idézve leszögezi: „... a szép(ség) sohasem csak passzív befogadást feltételező, önmagába zárt objektivitás. A szép(ség) a szemlélő szubjektum részéről is alkotói aktivitást feltételez. Sohasem csak tárgyiasult objektivitás, de mindig transzformáció, és csak a kreatív transzformáció nyerhet realitást.” (12.) Összezseng ez a megállapítás Umberto Ecónak a „nyitott mű”-ről kifejtett tézisével, amely szerint egy esztétikai alkotás a befogadó tudatában teljesedik ki, s válik egyedileg érvényesen értelmezhető, tartalommal megtöltött esztétikai jellé. A tágabb értelemben vett beszédről, a szövegről való gondolkodás másik megközelítési lehetőségét alapul véve a nyelvész-stiliszta recenszens ugyanezt mondhatja: a Bergyajev és Szigethi által leírt befogadói magatartás a kognitív jelentésképzés interdiszkurzivitásának örök folyamatként jelölhető meg. Szigethi kötetének első felében magyarul, második felében oroszul olvashatunk tanulmányokat. Olyanok ezek az elemzések, mint egy-egy mélyfúrás a művek szellemtörténeti, kulturális antropológiai s hermeneutikai alapjaiba. A felkészült elemzőhöz felkészült olvasó is kell, hogy a tanulmányok eszmei élménye kibontakozzon.

A dolgozatok sorát egy napjainkban a magyar olvasóközönség által is kedvelt és elismert szerző, Ljudmila Ulickaja *Médea és gyermekei* című regényének elemzése nyitja. A regény fontos filozófiai jelentésrétegét villantja fel a *Fiziológiai és esztétikai katarzis* című dolgozat (15–19.). Az író az idő gyógyító perspektívájából veszi

szemügyre a Krímben és Moszkvában játszódó család-történet jelenét. Ulickaja számára a krími tatár, a hellászi görög és ótestamentumi zsidó kultúra kellékeinek felvontatása mellett a megbékélés, az évezredek szolid kultúrája jelenti a krónikában megidézett Taurisz partjainál az etnokulturális szellemi ellensúlyt, amelyet a XX. század szovjet korszakának a krími tatárokkal szemben tanúsított „új barbárságával” alternatívaként állít szembe.

Nem kevésbé filozofikus alapokon nyugszik Vlagyimir Nabokov kisregényének, a *Luzsin-védelemnek* (magyar címe *Végzetes végjáték*) szentelt tanulmány (20–31.). A regény „nabokovi mintaregény”, „többszörösen kódolt motívumrendszerből építkező modellmű” (20.). Az értelmezés bármiféle módon és bevallottan az elitkultúrába ágyazottságból indulhat ki. Erre tesz kísérletet Szigethi András, amikor a szuverén szubjektum autonómiája megőrzéséért vívott küzdelmét kibontva Nabokov szövegelemeinek asszociációs hátterére fókuszál. A bibliai, teológiai, filozófiai áthallások, allúziók mellett felfedezi többek között az orosz klasszikusokkal, Puskinnal, Csehovval, a neoszimbolistákkal, Blokkal, Belijjelle való párhuzamokat, a zenei szerkezeteket, a passió lineáris, a rondó körkörös motívumait. A sakkmeister Luzsin tragédiájának története „sajátos műfaji expanzió, kisregényből modellregénnyé alakul egy belső poétikai önmozgás következtében” (30.). Az elemzés záró szakasza a fordítási veszteségekre is kitér, amelyek áthidalásaként a kollektív filológiai igényességre hívja fel a figyelmet.

A századforduló felé visszalépve a szerző az idő filozófiai kérdésével foglalkozik Csehov *Ványa bácsi* című darabjában. Az *egzisztenciális idő* Csehov *drámapoétikájában* (32–40.) Bergyajev filozófiáját követve három időképzetet vet össze. A körrel szimbolizálható kozmikus, kalendáriumi idő, a lineáris vonallal ábrázolható, múlta és jövőre nyitott történeti idő, végül a pontszerű egzisztenciális, szubjektív idő. Az egzisztenciális idő egy pillanata jelentheti az öröklétet. Ványa bácsi, azaz Vojnyickij

átéli a kizökkent idő, a kalendáriumi idő megváltozásának szubjektív élményét, amikor a professzor megjelenésével felborul élete korábban megszokott napi rutinja. Az idő kalendáriumi-kozmikus léptékének, kozmikus teljességének poétikai kifejezőiként számos szövegelem egymáshoz rendelését fedezhetjük fel Csehov szövegében. A mikro- és makroszféra, a jelen idő és a történelmi idő évezredek átfogó kozmikus egysége valósul meg a hősök ábrázolásában.

Tolsztoj *Hadzsi-Murat* regényének a keresztény dogmatikán belüli „pneumatológiai ómega-pontjára” mutat rá a következő tanulmány (41–47.). A keresztény egzisztencializmus keretében Tolsztoj az egyetemesség felé tett lépéseként a muzulmán szellemiség letéteményeseként jeleníti meg Hadzsi-Murat alakját. Tolsztoj eszmei végrendeleteként, „hattyúdala”-ként megfogalmazható üzenete korunk globális válságjelenségeivel szemben az életszimbólum, amely Hadzsi-Murat történetileg hiteles alakjában a kis népek és kultúrák individuális és kollektív értékeiben mutat fel. Karaktere személyiséglvűségét hangsúlyozza a civilizációs expanzió totális személytelenségével szemben. A tolsztoji Hadzsi-Murat axiológiai, értékelméleti kifejezője a természeti élet szépségének és az emberi lét igazságának. Kétségtelenül egyet kell értenünk Szigethi Andrásal abban, hogy napjainkban „Tolsztoj pneumatológiai megalapozottságú »multikulturalizmusa«, teológiai és kulturális ökumenizmusa provokatív aktualitással bír” (46.).

Rendkívül érdekes *A hallgatás igéje, az ige hallgatása* kapcsán a Dosztojevszkijről kifejtett gondolat kíséret, amely *A Karamazov testvérek* szövegszövegében a fecsegő Inkvizítor és a szótlán Krisztus szellemi párját teszi elemzés tárgyává (48–52.). Szolovjov és Bergyajev egybehangzó koncepciója szerint a Nagy Inkvizítor legendájában az embert szabadságától megfosztó antikrisztusi princípium és az embernek szabadságot jelentő krisztusi erő harcát érhetjük tetten. Bergyajev szerint a szabad személyiségek társadalma nem autoritárius, nem liberális, nem szocialista vagy kapitalista társadalom, hanem a tiszta egzisztencialitás birodalma. „A dosztojevszkiji Krisztus hallgatása – nem kevésbé, mint a csókja – a szellemi ember szabadságának záloga” – hangsúlyozza az elemző (50.).

Szigethi András a líra poétikájába tesz kitérőt, amikor Lermontov verselésében *A ritmus antropodiceáját* taglalja (53–61.). A ritmusba kódolt mélyebb jelentéstartalom *A sellő* (Ruszalka) Nemes Nagy Ágnes-féle fordítása a ritmusképlet vizuális „rajzolatában” nem tudja követni a lermontovi kompozíció szigorú zárttságát, szemantikai koherenciáját. A *ruszalka* szó jelenléte Lermontov versében

nem csupán stílus-, illetve formaképző mozzanat, hanem direkt szemantikai üzenet. A folyó és a sellő mozgását kifejező metrikai lánc, s annak lexikális-képi ábrázolása, az élő és a holt, a víz alatti és fölötti, mesebeli és valóságos, nappali és éjszakai, földi és égi, immanens és transzcendens világ antitéziseinek szimmetriáit, kiazmatikus összetartozását, vagyis keresztező ismétlését jeleníti meg (vö. 59.). A szerző szerint Nemes Nagy Ágnes intuitív filológiai virtuozitása Lermontov eredeti világerzését nem tudta teljességgel megjeleníteni. Jóllehet a magyar szövegváltozat a fordításhermeneutikai igénnyel közelítő, és az eredeti orosz szöveg szemantikájának intellektuális elemeinek visszaadására vágyakozó olvasó igényeinek kielégítésével kissé adós maradt, de helyette megadta a költői tolmácsolás varázslatos élményét.

Újabb filozófiai kérdéskört tár elénk *A kálvinizmus és protestantizmus orosz kulturális recepciója* című tanulmány (62–72.). A szubjektív szabadságérzet, a predesztináció, vagyis az eleve elrendelés, a fátum, vagyis a végzetes sorsszerűség hasonlóságát és különbözőségét nemcsak az orosz egzisztencialisták, hanem olyan irodalmi alkotások is boncolgatják, mint Gogol *Az arckép* című kisregénye, vagy Tyutcsjev egyházi tematikájú versei. Pecsorin, Lermontov *Korunk hőse*inek főalakja maga is bevallja, hogy a szabadságérzet csak illúzió. Szigethi András megállapítja, hogy a XX. század elején, a Dosztojevszkij nyomdokain járó orosz egzisztencialisták, Nyikolaj Bergyajev, Lev Szesztov, Szergij Bulgakov „szabadság-bölcséletük immanens kérdéseként vizsgálták a nyugati keresztény teológia és vallásfilozófia alapvető problémáját, az eleve elrendelést, illetve a predesztinációt” (67.). Ezek a gondolkodók, bár megmaradtak a maguk hitbeli meggyőződésénél, a szubjektív idegenkedésük, ellenérzéseik mellett is elismerték és műveikbe ágyazottan igazolták a kálvini protestantizmus tanainak produktivitását.

A kötet magyar nyelvű záró tanulmánya *Irodalmi hermeneutika – fordításhermeneutika – szaknyelv* címmel a befogadásesztétika, a fordítástudomány és a terminológia kérdéskörébe nyújt betekintést (73–80.). A már korábban tárgyalt Ulickaja-regény, a *Médea és gyermekei* kapcsán arra hívja fel a figyelmet, hogy a Csehovnál jellemző „víz alatti áramlás”, vagyis a szubtextus a hasonlóan pszichologizáló Ulickaja-szövegekben is fontos szerepet kap. A tárgyalt regényében a szaknyelv, mindenekelőtt az orvosi szaknyelv a terminológián túl további jelentésképzés eszköze, s szemantikai hidat képez a jelrendszerek között. Teret ad az irodalom-hermeneutikai, a fordítás-hermeneutikai és a névpoétikai értelmezésnek. A fordítás, ha csak egyik vagy másik szintet ragadja meg a célnyelvi szöveginterpretá-

cióban, az olvasó számára az eredetihez képest szemantikai veszteséget hordoz. „Ulickaja regénye – medicinális regény, melynek névpoétikája kirajzolja a mű adekvát recepciójának hermeneutikai erővonalait, rávezetheti a szöveghez fordításhermeneutikai igénnyel közelítő fordítót a textusba rejtett subtextus elemeit kiemelő kódra” (75.). E téren Szigethi hiányosságokat érez a magyar fordításban. Ulickaja posztszimbolista ihletettséggű képi világa és szimbólumképzése antropológikus prózaként értelmezhető. A görög és zsidó nevek dominanciája mellett a tatár kultúra motívumait „tisztító” gyógymódként alkalmazza a szovjet barbárság ellen. A regény névpoétikája azt a folytonosságot mutatja, amely a mitikus korszak emberét összekapcsolja a mai kor technológiai forradalmának emberével.

Szigethi András könyvének második része (81–160.) olyan orosz nyelvű dolgozatokkal folytatódik, amelyek tematikusan követik az első szakasz nyolc magyar nyelvű dolgozatát. Érdekes összevetni a témakifejtések magyar és orosz nyelvű változatait. Az orosz nyelvű fejezetek új témaköröket is beemelnek. Ivan Bunyin *Tiszta hétfő* és párhuzamosan a *Könnyed lélegzet* című elbeszéléseinek hősnőit állítja a középpontba, amikor az emberi világlátás lelki emelkedettségének és földhözragadtságának a kontrapunktjait járja körül (109–114.). A lélektani antropológia, ahogy a tanulmányíró feltételeken nevezi Bunyin alkotói metodológiáját, a figurák nem annyira narratív életeményeire, mint értékközpontú-egzisztenciális körülményeire fókuszál. Szolovjov filozófiai szeretet-elméletét tükrözi a két történet, az erőszak, a testi szépség erejének s az aszketizmusnak a harca is kibontakozik a történetmesélésben.

A szerző, aki kiváló ismerője az orosz egzisztencializmusnak, különösen sokszor tér vissza Szolovjov filozófiájához, s ezen belül a XX. század elején sok gondolkodó költőt, író megihlető szofiológiához vagy másképpen Szófia-tanhoz (137–148.). Loszev Szolovjov-értelmezését alapul véve a görög Szófia alakja, bár teljesen emberi, mégis a földi szenvedélyektől mentes. A tiszta lelki tökéletességnek a megtestesítője. Bergyajevet idézve Szófia a szűziesség, a bibliai Éva testiségével szemben. Ez a felmagasztosult nőideál jelenik meg az orosz irodalomban Turgenyevtől Tolsztojon át a Szolovjov-követő írók és költők soráig, amikor a démoni szenvedélyt és a tiszta, önfeláldozó éteri szeretetet jeleníti meg az irodalmi ábrázolás eszközeivel. Ide sorolja a szerző Bunyint, Paszternakot, Bulgakovot, Nabokovot, s a mai írók közül Ljudmila Ulickaját, Julia Voznyeszenskaját és másokat. Az orosz irodalmi szofiológiában Szolovjov szeretetelmélete megkerülhetetlen, s fontos orientációs pont a XX. századi kutatók számára.

Az orosz nyelvű elemzéseket egy fordításelméleti eszmefuttatás zárja *Hermeneutikai ív és fordítási gyakorlat* címmel (149–154.). Jeszenyin ismert versét *Bokraink közt* címmel Rab Zsuzsa ültette át magyarra. Ez a fordítás adja az apropóját Szigethi András filozofikus mélységű gondolatvezetésének a fordításban a nyelvi korrektség mellett nélkülözhetetlen hermeneutikai megalapozottságról. A fordítás hermeneutikai reflexió, hiszen maga a hermeneutika is egyfajta interpretáció, a rejtett jelentések, gondolatok világossá tétele. A fordításban a „hermeneutikai ívnek” kell lerövidítenie, a lehetségesig minimalizálnia azt a távolságot, amely az eredeti mű kulturális-egzisztenciális szituációja és az interpretáció szituációja között fellelhető. A fordítás olvasói befogadása maga is az interpretáció interpretációja, azaz további másodlagos interpretációs cselekvés (vö. 150–152.). A kortárs kritikusok megjegyzései ellenére Rab Zsuzsa fordítása nem hagy kívánnivalót maga után, a szimbolista Jeszenyin világlátásának átadásában méltó módon valósul meg a kívánatos „hermeneutikai ív” az eredeti szöveg és magyar tolmácsolása között.

Szigethi András filozófus-esztéta. Minden elemzésében a mély eszmerendszeri gyökerekre irányuló gondolatíság párosul az orosz irodalom poétikai, hermeneutikai feltárásának igényével. Az orosz egzisztencializmus nagyjainak ismerete, s azok beágyazottsága az egyetemes filozófiai tudományosságban, az orosz irodalombeli jártassága a szerző kivételes felkészültségéről tesz tanúbizonyságot. Ám talán nem tévedünk, ha azt feltételezzük, hogy a „hermeneutikai ív” egy átlagolvasó és Szigethi András gondolati mélységű, esszenciálisan tömör elemzései között nem mindig jön létre. S ez nem a kiváló szerző hibájával, hanem az irodalmat szerető, ám filozófiai ismereteiben nem eléggé felkészült olvasó befogadói horizontjával magyarázható. Szigethi András, a tapasztalt egyetemi oktató kiváló megoldása a kötet kétnyelvűsége, amely az orosz szakos bölcsészek szövegértési kompetenciáját eredményesen fejlesztheti. Az egyetemi orosz szakos oktatás és tanártovábbképzés érdekében nagy örömmel vennénk kézbe Szigethi András további elemző munkáit, amelyek – kissé fellazítva a jelen kötetben tapasztalt, lényegre törő esszencialitást – olvasmányosabb nyelvezettel, részletezőbb kifejtéssel vezetnék át a még kezdő, fiatal ruszistákat vagy csupán a nem szakmabeli, érdeklődő, oroszul is értő olvasókat a filozófiai mélységek felett az orosz irodalom összetettségének jobb megértése felé.



Rezümék / Abstracts

Csányi Vilmos

Tudomány és művészet

■ A humánetológia a művészi és a tudományos tevékenységet az emberi viselkedés sajátos formájaként vizsgálja. A szerző bemutatja az állati elme és a külvilág kapcsolatát, majd az emberi viselkedésevolúciónak azt a szakaszát ismerteti, ahol megjelennek a tudatban szerkesztett összetett gondolatok és a nyelvi kommunikáció lehetősége. A közösségekben a hiedelmek új szociális valóságot hoztak létre. Az egyének ehhez való viszonya indította el a közösség funkcióinak maradéktalan ellátásához szükséges művészetek fejlődését, a fejlettebb társadalmakban pedig gyakorlati szempontok vezettek a tudományok kialakulásához. A művészet esetében a művész személyes kapcsolatrendszere és a szociális valóságról szóló értelmezése a meghatározó, míg a tudomány racionális modelleket épít, amelyekben a megismételhetőség, a gyakorlat és a felhasználhatóság az irányadó.

Orosz István

Könyv a tükörben

avagy a megevert tengerészek

■ René Magritte, belga születésű szürrealista festő elhíresült alkotása *A tiltott másolás* (*La reproduction interdite*), amely Edward Jamest, angol költőt és mecénást ábrázolja, aki nemcsak modellje, hanem megrendelője is volt a képnek. A portré különlegessége, hogy James hátulról látható, és paradox módon a tükörképe is hátulról mutatja a költőt. Az olajkép falitükrre alatti kandallópárkányon Edgar Allan Poe *Arthur Gordon Pym* című regényének francia változata látható. A tanulmány főként annak kiderítésére vállalkozik, hogy – apró, de fontos részletként – miért került Magritte festményére a Baudelaire fordította amerikai tengerésztörténet. Végül arra keres választ, hogy a másolásnak, a kisértetiesnek, az idézésnek és a többszörözésnek – mint a kortárs művészet új paradigmáinak – előzményét, jelképét lehet-e látni René Magritte képében, vagy az 1937-ben készült alkotás már az új művészeti irányzatok és céljaik felett ironizál.

Buji Ferenc

Ars sine scientia nihil

■ A szerző a tudomány és a művészet kapcsolatának történeti áttekintését az egység korával kezdi. Az érett középkorban a tudomány és a művészet szoros viszonya abból fakadt, hogy a tudomány tárgya az igazság volt, a művészeté a szépség, és az

igazságot és a szépséget a gótika embere elválaszthatatlannak tekintette. A reneszánszsal kezdődő kettősség korában fokozatosan eltávolodik egymástól az igazság és a szépség. A tudomány és a művészet újkori formái nemcsak eredeti mivoltuktól szakadnak el, hanem egymástól is, mert elveszítették közös princípiumukat. A tudomány és a művészet elidegenedése az objektum és a szubjektum szétesésének, tehát az emberi kultúra tudathasadásának a jele. A technikai civilizáció fejlődése elkápráztatja a modern és a posztmodern kor emberét, ezzel szemben művészete kijózanító hatású.

Balázs Géza

A nyelvalkítás antropológiai gyökerei

■ A szerző amellet érvel, hogy korunk nyelvalkításnak – nyelvi cselekvésnek, nyelvfejlesztésnek, nyelvi tervezésnek, nyelv-művelésnek – nevezett tevékenysége mélyen kódolt, tehát általános emberi, kulturális antropológiai alapjai vannak. Egyrészt a nyelvalkító, a nyelvszabályozó módszerek a primitív vagy természeti népeknél is felfedezhetők. Másrészt a nyelvhasználat kapcsolatos észrevételek, tiltások, szabályok kiemelkedő jelentőségűek a világvallások alapvető irataiban, gondolkodási mintázataiban. Végül: a nyelvhasználatot befolyásoló gondolkodási-logikai műveletek és retorikus alakzatok alapvető kulturális különbségeket jelölnek ki, vagyis kultúraalkító jellegűek.

Cseke Ákos

Síron túli iratok. Barthes és Foucault a halálról

■ A szerző halálát hirdető elmélet kidolgozásával Roland Barthes és Michel Foucault a művet a szerzői intencióból – mint jelentésadó forrásból – értelmező gyakorlat ellen emelte fel a szavát. Barthes édesanyja halála után írt feljegyzései *Gyásznapló* címmel jelent meg. A tanulmány rámutat, hogy Barthes-nak az anyja halála és a szerző halála kapcsán kifejtett gondolatai ugyanazt hangsúlyozták: a jelentés hiányát. Foucault utolsó előadás-sorozata, *Az igazság bátorsága* az eltitkolás gyümölcse: elhallgatja hallgatósága elől, hogy a halálra készül. Ahogy az anyja halála Barthes-nál átírta a korábbi, „teológiaellenes” teóriákat, úgy Foucault-nál is kitapintható ez az irányváltás. A szerző halálának tézise tárgyilagos reakciónak tűnt az élet kérdésére, de a másik halála vagy önmaga halálának az elkerülhetetlensége új válaszokat vont maga után a kései Barthes és a kései Foucault számára.

Kiss Zoltán Károly

Jog, tudomány és művészet a szerzői jogi szabályozás útvesztőjében

■ A szerző a művészet, a tudomány és a jog keresztezési pontjait mutatja be, elsősorban a tudományos művek szerzői jogi védelme, valamint a védelem alatt álló művek tudományos kutatási célú szabad felhasználása szemszögéből. A tanulmány elsőként azt tisztázza, hogy jogi értelemben mi a különbség a tudomány területén létrehozott műszaki megoldások, találmányok szabadalmi oltalma, valamint a művészeti és tudományos alkotások szerzői jogi védelme között. A tisztázás azért összetett feladat, mert a szabadalmi jog és a szerzői jog a szellemi alkotások jogának különálló ágát alkotja, továbbá a vonatkozó törvények nem adnak pontos meghatározást a szabadalmaztatható találmány és a szerzői mű fogalmára. A tanulmányíró végül kitér a szerzőt, valamint más jogosultakat megillető díjazás mértékére és megállapításának nehézségeire.

Máté Zsuzsanna

A művész és a tudós kreativitása Csíkszentmihályi Mihály és Arthur Koestler szerint

■ A szerző először a kreativitás fogalmának történetét tekinti át az európai kulturális hagyományban, majd két magyar származású kreativitáskutató tézisrendszerét ismerteti. Csíkszentmihályi Mihály szerint a kreativitás nem pusztán pszichológiai folyamat, hanem számos befolyásoló tényező hatására, a szociokulturális környezet interakciójában jön létre. A kreatív személyiséget olyan összetettség jellemzi, amelyben az ellentétes tulajdonságok egységet képeznek. Arthur Koestler kreativitásméleteének középpontjában a bizsocioáció aktusa áll. Ez ellentétes a céltudatos és stabilnak tűnő logikai rutinműveletekkel, mert a kreatív tevékenység során a gondolkodás egy síkkal magasabbra mozdul, csak hogy ez az alkotás összetett és instabil állapotát is jelzi. Ugyanakkor a tapasztalatok korábban nem összefüggő síkjai közötti kapcsolatteremtés az eredetiség győzelmét jelenti a szokások fölött.

Biernaczky Szilárd

Afrika néphagyományai a bartóki úton

■ Afrikában ma is felfedezhető egy olyan kulturális értéktömeg, amely az egykoron Európában másodlagosan keletkezett hagyománykincshez – a szegényparaszti osztály által létrehozott tradícióhoz – képest is régebbinek, archaikusabbnak számít. A szerző áttekinti az afrikai irodalmi folklór legfontosabb műfajait és poétikai sajátosságait, valamint a korai afrikai írott irodalom legfontosabb alkotóit és alkotásait. Majd arra keres választ, hogy létezik-e az afrikai irodalmi szájhagyománynak ahhoz hasonló világirodalmi hatása, mint amit az afrikai zenei folklór gyakorolt az egyetemes modern zene világára.

Hidvégi Máté

Haris László panorámaképeiről

■ A Balogh Rudolf-díjjal kitüntetett fotóművész, Haris László munkásságában a kísérleti fotó neoavantgárd műfajai egymást erősítik. A művész 2008-tól készít panorámaképeket, amelyek a process art filozófiai értelmében vett drámák, sajátos „sorsfotók”. A körpanorámák a teljességet idézik, több idősíkot tartalmaznak, és egyedi koreográfiájukkal egy történetet mesélhetnek el. Az alkotások elkészítésük idejével azonosak, így tagadják a tételt, hogy a fotográfia a pillanat megragadásának az eszköze. A tanulmányt Haris Lászlónak a digitális panorámaképek történetéről és technikájáról írt jegyzete követi.

Kissné dr. Kovács Adrienne

Gondolatok az Őrség néprajzáról – Kárpát-medencei archaikus értékek

■ Az Őrség Magyarország egyik legarchaikusabb tájegysége, lakói a magyarság egyik legrégebbi néprajzi csoportját alkotják. Az Őrség a kezdetektől népünk őrzője, az ősi közösségi tudás letéteményese és kultúránk gazdagítója volt. A szerző áttekinti, hogy mit adott az Őrség az egyetemes magyarságnak, majd kiemeli a gyűjtött archaizmusok közül a legfontosabbakat, végül azt vizsgálja meg, ezek közül melyek hatása érezhető ma is.

Dr. Simon Lajos – Kovács Emese

A művészet, az esztétikai élmény hatása a pszichoterápiában

■ Kutatásokkal bizonyított, hogy a művészek között a lelki betegségben szenvedők aránya magasabb az átlagpopulációhoz képest, és a pszichiátriai betegséggel élők gyakran használják az alkotó tevékenységet érzéseik, belső világuk kifejezésére. A tanulmány áttekinti a művészi kreativitás és a pszichés zavarok összefüggéseit vizsgáló szakirodalom, valamint a pszichiátriai betegek művészi alkotásaiból válogató tárlatok korai történetét. Végül arra keres választ: miért kapott kiemelkedő jelentőséget a művészet a pszichiátria területén, és miért vált a művészetterápia elismert, általánosan alkalmazott és hatékony módszerre?

Pásztor Zsuzsa

A zenei munkaképesség-gondozás pedagógiája (ZMG) – Kovács-módszer

■ A professzionális, művészi szintű zenélés egyik feltétele a kemény munkabírás, ami nem mindig jár együtt a zenei tehetséggel. Kodály Zoltán és dr. Kovács Géza egy új zenepedagógiai ágazat, a zenei munkaképesség-gondozás alapjait rakta le. A ZMG magyar koncepciója főként abban tér el a külföldi kutatásoktól, hogy nem orvosi, hanem pedagógiai oldalról közelít a zenészek egészséggondozásához: a zenetanár kezébe adja az egészség megőrzésének eszközeit. A Kovács-módszer nagy

előnye, hogy nemcsak az iskolában, hanem más területeken is alkalmazhatják a fejlesztőpedagógusok.

Lendvai Tamás

Művészet és Tudomány a Hangszerek tájkán

avagy háromszor is ugyanahhoz a Liszt-idézethez jutottam

■ A hangszerek világa egyformán határos a művészettel és a tudománnyal. A tanulmány három témakört vizsgál. Az első a fejlődéssel kapcsolatos: a XXI. században milyen irányba tart a hangszerészet, milyen szerepük van a változásokban a zeneeszközöknek? A második rész a zenéhez és a hangszerekhez a pszichológia és a pszichoakusztika oldaláról közelít, ismertetve a legfontosabb vonatkozó alapfogalmakat. A szerző végül a csúcscategóriás zongoramárkák megítélésének objektív és szubjektív szempontjait ismerteti.

Dúll Andrea

Az otthonosság környezetpszichológiai szempontból

■ Az otthon a környezetpszichológia klasszikus kutatási témája. Az otthon, az otthonosság fogalmának lélektani megközelítése bizonyos értelemben fedi a hétköznapi értelmezést, ugyanakkor gazdagabb annál: a fogalmat összetevőkre bontja, majd leírja elemeit, magasabb szintjeit és érzelmi polaritását. A környezetpszichológia minden élethelyzetet annak szociális – társas, környezeti és időbeli – teljességében elemez. A tanulmány bemutatja az otthon környezetpszichológiai vizsgálatának előzményeit is: a területi viselkedés, a spiritualitás és a humán kötődés kutatását.

Andrásfalvy Bertalan

Kóka Rozália: *Bukovina, Bukovina. Utam végén visszánézek című könyvéről*

■ A kötet szépirodalmi igényességgel mutatja be a Bácskában született Kóka Rozália népdal- és népmesegyűjtő, néprajzkutató küzdelmekben és eredményekben gazdag életútját. Ugyanakkor a visszaemlékezés képet ad a bukovinai néptörténet és néphagyomány egészéről: bepillantást nyújt e néprajzi csoporttal foglalkozó tudósok, írók műveibe, és a bukovinaiak történetét érintő beszámolók, rendelkezések, hivatalos iratok legfontosabbjaival is megismertet.

Cs. Jónás Erzsébet

Szigethi András: *A szellem anyajegyei – Lermontovtól*

Ulickájig. Родинки духи – от Лермонтова до Улицкой című könyvéről

■ A magyar és részben orosz nyelvű kötet Szigethi András esztéta, ruszista 1995 és 2015 között publikált tanulmányaiból válogat. Gondolati vezérfonalát elsősorban Bergyajev keresztény egzisztencializmusából és szellemi antropológiájából veszi.

A műelemzések két tudományterület elmélyült ismeretéről tanúskodnak: a filozófiai, esztétörténeti gyökerek feltárásának igénye összekapcsolódik az orosz irodalom poétikai, hermeneutikai megközelítésével.

Csányi, Vilmos

Science and Art

■ Human etology examines artistic and scientific activity as a specific form of human behaviour. The author presents the relationship between the animal mind and the outside world, then goes on to describe the stage in the evolution of human behaviour where complex thoughts constructed in consciousness and the possibility of linguistic communication appear. In communities, beliefs create new social realities. The relation of individuals to this triggered the development of the arts necessary for the full performance of the functions of the community and, in more advanced societies, practical considerations led to the emergence of sciences. In art, the artist's personal relations and interpretation of social reality are crucial, while science constructs rational models in which repeatability, practice, and usability are relevant.

Orosz, István

Book in a Mirror, or, Sailors Consumed

■ *Not to be Reproduced (La reproduction interdite)* is a famous painting by the Belgian surrealist René Magritte. This painting was commissioned by British poet and patron of the arts Edward James and is considered a portrait of James. The special feature of this portrait is that James is depicted from behind, and paradoxically, his reflection in the mirror also shows him from behind. The book on the mantel is a copy of Baudelaire's French translation of Edgar Allan Poe's *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. In his paper the author sets out to establish – as a small but important detail – the reason why Magritte included in his painting an American novel of maritime adventures. Finally, the author endeavours to find out whether René Magritte's 1937 painting should be considered as an antecedent to, or a symbol of, reproduction, plagiarism, citation, and multiplication as new paradigms of contemporary art, or whether it was already a satire on new artistic trends and their ambitions.

Buji, Ferenc

Ars sine scientia nihil

■ The author begins with a historical review of the relationship between science and art in the age of unity. In the High Middle Ages, the close relationship between science and art stemmed from the fact that truth was the subject of science and beauty was the subject of art, and truth and beauty were considered inseparable.

able. In the age of duality beginning with the renaissance, truth and beauty came to be separated gradually. Modern forms of science and art lost connection not only with their original essence, but they also lost their common principle and have thus become disconnected from one another. The alienation of science and art is a sign of the disintegration of the object and of the subject – in other words, it is a symptom of a schizophrenic culture. Modern and post-modern man is dazzled by the development of technical civilization; his art, however, has a sobering effect.

Balázs, Géza

Anthropological Roots of Language Formation

■ The author argues that contemporary language formation, language development, linguistic design, language regulation, or language cultivation is a deeply coded activity: it is rooted in general human and cultural anthropological foundations. On the one hand, methods of language formation or language regulation can also be found among primitive or natural peoples. On the other hand, comments on, prohibitions of, and rules regarding linguistic usage are of great importance in the basic documents and thought patterns of world religions. Finally, logical operations and rhetorical figures mark out fundamental cultural differences, that is, they shape culture by nature.

Cseke, Ákos

Memoirs from Beyond the Grave: Barthes and Foucault on Death

■ By elaborating the theory of The Death of the Author, Roland Barthes and Michel Foucault spoke out against the practice in literary interpretation of relying on authorial intent as the primary source of meaning. Barthes's notes written after his mother's death were published entitled *Journal of Mourning*. The study points out that Barthes's thoughts on the death of his mother and the death of the author point out one and the same thing: an absence of meaning. Foucault's last set of lectures, *The Courage of Truth*, is the fruit of concealment: he conceals from his audience that he is about to die. As his mother's death overwrote Barthes's earlier 'anti-theological' theories, a change of direction can be perceived with Foucault as well. The thesis of the author's death seemed an objective reaction to the question of life, but the inevitability of the death of the other or oneself brought new insights for the late Barthes and the late Foucault.

Kiss, Zoltán Károly

Law, Science and Art in the Maze of Copyright Law

■ The author presents the points of contact between art, science and law, primarily from the point of view of the copyright protection of scientific works and the free use of protected works for scientific research purposes. As a first step, he explains the differ-

ence in legal terms between patent protection for technical solutions and inventions in the field of science on the one hand and the copyright protection of artistic and scientific works on the other hand. This clarification is a complex task because patent law and copyright law constitute separate branches of intellectual property law, and also because the relevant legislation fails to provide precise definitions of the concepts of patentable invention and authorship. Finally, the study discusses the extent of remuneration due to the author and other copyright holders, and the difficulties of determining the appropriate amount.

Máté, Zsuzsanna

The Creativity of the Artist and the Researcher by Mihály Csíkszentmihályi and Arthur Koestler

■ The author starts by reviewing the history of the notion of creativity in the European cultural tradition, and then presents the theses of two Hungarian-born researchers of creativity. According to Mihály Csíkszentmihályi, creativity is not merely a psychological process, but is influenced by many factors in the interaction of the socio-cultural environment. The creative personality is characterized by a complexity where opposite properties form a unity. Arthur Koestler's theory of creativity focuses on the act of bisociation. This is contrary to deliberate and seemingly stable logical routines because, in creative activity, thinking takes place on a higher plane; this however also indicates the complex and unstable state of creation. At the same time, establishing a relationship between previously unconnected planes of experience constitutes a victory of originality over habits.

Biernaczky, Szilárd

Africa's Popular Traditions on a Path Laid out by Bartók

■ In Africa, there is still a mass of cultural values even more ancient and archaic than the secondary traditions once created by the poor peasant classes of Europe. The author reviews the most important genres and poetical features of African literary folklore and the most important writers and works of early African literature. Then he sets out to explore whether or not African literary oral tradition can boast of being an influence on world literature similar to the way African folk music has influenced modern music worldwide.

Hidvégi, Máté

The Panoramic Images of László Haris

■ Neo-avantgarde genres of experimental photography reinforce one another in the oeuvre of photographer László Haris, winner of the Balogh Rudolf Prize. He has been making panoramic photos since 2008. Taken in the philosophical sense of process art, these images are dramas, particular images of destiny'. His spherical panoramas recall completeness. They in-

clude several time planes; through its specific choreography, each image provides a narrative. As the identity of these works is defined by the time it took to create them, they refute the proposition that photography is a means to capture the moment. Added as an appendix to the study is László Haris's note on the history and technique of digital panoramas.

Kissné Dr. Kovács, Adrienne

Thoughts on the Ethnography of Őrség: Archaic Treasures of the Carpathian Basin

■ Őrség is one of Hungary's most archaic regions. Its inhabitants belong to one of the oldest ethnographic groups of Hungarians. From the beginning, Őrség has been a guard to our people, a depository of ancient community lore, and an enricher of our culture. The author reviews the values Hungarians received from Őrség, highlights the most important collected archaisms, and finally examines which of them continue to exert perceptible influence even today.

Dr. Simon, Lajos – Kovács, Emese

Art and Aesthetic Experience in Psychotherapy

■ Research has shown that the proportion of people suffering from mental illness is higher among artists than in the average population, and that people with psychiatric conditions often resort to creative activity to express their feelings. The study reviews the early history of the literature on the relationship between artistic creativity and psychological disorders, as well as that of the art exhibitions of psychiatric patients. Finally, the study explores why art has gained great importance in psychiatry and why art therapy has become a recognized, universally applied, and effective method.

Pásztor, Zsuzsa

Pedagogy of the Maintenance of Musical Work Capacity: The Kovács Method

■ One of the prerequisites for playing music at a professional level is hard work, which does not always coincide with musical talent. The foundations for this new branch of music education called the Maintenance of Musical Work Capacity were laid by Zoltán Kodály and Dr Géza Kovács. The main difference of the Kovács Method from research abroad consists in the fact that the Hungarian method approaches the healthcare of musicians from a pedagogical, rather than medical, point of view: it is the music teacher who is provided with the means to preserve the health of musicians. A great advantage of the Kovács method is that it can be used not only in school but in other areas as well.

Lendvai, Tamás

Art and Science in the Area of Musical Instruments

■ The world of instruments equally borders on art and science. The study explores three topics. The first topic relates to development. In the 21st century, what trends are perceptible in the manufacturing of instruments? How do musical instruments influence the changes? The second part of the study approaches music and musical instruments from the viewpoint of psychology and psychoacoustics, describing the most important related concepts. Finally, the author describes the objective and subjective aspects of the perception of high-end piano brands.

Düll, Andrea

Cosiness from the Perspective of Environmental Psychology

■ The home is a classic research topic of environmental psychology. The psychological approach to home and cosiness overlaps, in a certain sense, with the everyday interpretation of these terms. At the same time, it is more sophisticated. It breaks down the concept to its constituent parts; then it goes on to describe its components, its higher levels and emotional polarity. Environmental psychology analyses each life situation in its socio-physical – social, environmental and temporal – completeness. The study also presents the antecedents of the environmental psychological examination of the home: the research of territorial behaviour, spirituality and human attachment.

Andrásfalvy, Bertalan

Bukovina, Bukovina. Utam végén visszánézek: A Book by Rozália Kóka

■ Ethnographer Rozália Kóka, a collector of folk songs and folk tales, was born in Backa. Written in a literary tone, the volume presents her career abundant in struggles and achievements. The memoir also offers an overview of ethnic history and folk traditions in Bukovina, providing an insight into the works of scholars and writers who dealt with this ethnographic group. The book also presents the most important reports, regulations, and official documents relating to the history of the people in Bukovina.

Cs. Jónás, Erzsébet

A szellem anyajegyei – Lermontovtól Ulickájáig. Родинки дыху – от Лермонтова до Улицкой: A Book by András Szigethi

■ The Hungarian and, in part, Russian language volume offers a collection of writings, published between 1995 and 2015, by literary critic and Slavist András Szigethi. His guiding principle is borrowed primarily from Berdyaev's Christian existentialism and spiritual anthropology. Szigethi's analysis of literary works reveals a deep knowledge of two disciplines. The need to explore roots in philosophy and the history of ideas is combined with a poetical and hermeneutical approach to Russian literature.

Szerzők / Authors

Andrásfalvy Bertalan DSc (1931)

Prima- és Széchenyi-díjas néprajzkutató, nyugalmazott tanszékvezető egyetemi tanár, professor emeritus. 1990 és 1993 között művelődési és közoktatási miniszter. Számos rangos tudományos és közéleti díj kitüntette. Fő kutatási területe a népelet, népköltészet és társadalomtörténet. 1994-ben a Magyar Köztársasági Érdemrend középkeresztjét, 2008-ban a Magyar Művészeti Akadémia aranyérmét vehette át. A Magyar Művészeti Akadémia levelező tagja.

Balázs Géza CSc (1959)

nyelvész, néprajzkutató, tanszékvezető egyetemi tanár. A Magyar Nyelvstratégiai Kutatócsoport alapítója, a Magyar Nyelv és Kultúra Nemzetközi Társaságának elnöke, az Anyanyelvápolók Szövetségének alelnöke. Kutatási területe a mai magyar nyelv, a folklórlingvisztika, nyelvpolitika, a nyelvművelés és az antropológiai nyelvészet.

Biernaczky Szilárd CSc (1944)

Kós Károly-díjban és Iroko Award életműdíjban részesített etnográfus, egyetemi oktató, szerkesztő, szakíró, a néprajztudomány kandidátusa. Fő kutatási területe az általános afrikanisztika, az etnomuzikológia, a folklorizmus, a folklór és az irodalom kapcsolata, különösen magyar, olasz és afrikai vonatkozásban.

Buji Ferenc (1962)

filozófiai író, esszéíró, műfordító, szerkesztő. Kutatási területe a művészettörténet, filozófia-, kultúrtörténet, összehasonlító vallástörténet, tudományelmélet. A tradicionális létszemlélet ismert képviselője. 2007-ben az *Életünk* folyóirat névadójában részesült.

Cs. Jónás Erzsébet DSc (1950)

Krúdy-gyűrével, Brassai- és Fran Miklosics-díjjal kitüntetett nyelvész, a Nyíregyházi Egyetem Kelet- és Közép-európai Kutatóközpontjának professor emeritája, 2013-ig a Nyíregyházi Egyetem Szlavisztika Intézetének igazgatója. Fő kutatási területe a fordításstiszta, a kognitív nyelvészet és a kultúraszemiotika.

Csányi Vilmos (1935)

Széchenyi- Prima- és Hazám-díjas biológus, biokémikus, etológus, egyetemi tanár, a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagja, a

Magyar Tudomány főszerkesztője. Fő kutatási területe az állati és emberi viselkedés, valamint a biológiai és a kulturális evolúció kérdései. Ismeretterjesztő és szépirodalmi munkássága is jelentős.

Cseke Ákos PhD (1976)

filozófus, esszéíró, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem habilitált egyetemi docense. Legutóbbi könyvei: *Igaz szó, igaz élet* (2015), *Szabadság* (2016).

Dúll Andrea PhD (1964)

Sapere Aude-díjas környezetpszichológus, habilitált tanszékvezető egyetemi tanár, a Magyar Pszichológiai Társaság főtárgya, a környezetpszichológia hazai megalapítója. 2016-ban a Magyar Érdemrend Lovagkeresztje (polgári tagozat) kitüntetésben részesült.

Haris László (1943)

Balogh Rudolf-, Demeter- és Prima-díjas fotóművész, kutató művész. Alkotásaiban gyakran átlépi a képzőművészetet, a fotóművészetet és a tudományt elválasztó határokat. A Magyar Fotóművészek Szövetségének életműdíjában részesült. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Dr. chem. habil. Hidvégi Máté PhD, CSc (1955)

címzetes egyetemi tanár (OR-ZSE). Köztársasági Elnöki aranyérmes rákkutató, Jedlik-díjas feltaláló, Scheiber-díjas művelődéstörténész. A Szent István Tudományos Akadémia és a Jeruzsálemi Szent Sír Lovagrend tagja.

Kiss Zoltán Károly PhD (1960)

kulturális és szerzői jogi területen tevékenykedő jogász; közel száz, a témában készített szakkönyv, tanulmány és szakkikk szerzője. 2000-től tagja, 2015-től elnökségi tagja a Szerzői Jogi Szakértő Testületnek. 2017-ben PhD-fokozatot szerzett a szerzői jog és a médiajog kapcsolatrendszerének témakörében. Az MMA Kiadó Nonprofit Kft. jogi főmunkatársa.

Kissné Kovács Adrienne, dr. (1958)

Apáczai- és Toldy Ferenc-díjas etnográfus, tanár, szakíró. Az *Irodalomismeret* szerkesztője volt. Egy évtizede a külföldi magyar intézmények, közösségek felkérésére néprajzi előadásokat tart. Fő kutatási témája az irodalom és folklór határterületei.

Kovács Emese (1965)

bölcsész, a Budapest Art Brut Galéria társalapítója, 2016-ig vezetője. 2010 és 2016 között a Moravcsik Alapítvány PsychArt24 festőmaraton rendezvényének létrehozója és szervezője, ahol hivatásos és amatőr művészek, valamint pszichoszociális foglalkozásokkal élők alkotnak együtt.

Lendvai Tamás (1957)

Ezüst- és aranykoszorús hangszerész mester, zongora- és csembalókészítő, -javító. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Hangszerészképzőjének címzetes igazgatója, szakképzési vezetője, a Magyar Hangszerész Szövetség alelnöke, a Magyar Hangszerészképzésért Alapítvány kuratóriumának elnöke. Liszt Ferenc Arany Emlékgyűűrű kitüntetésben és Pro Clavicembalo-díjban részesült.

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.

Orosz István DLA (1951)

Kossuth-, Prima-, Munkácsy- és Balázs Béla-díjas képzőművész, filmrendező, író. Professor emeritus, a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia, az Alliance Graphique Internationale és a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Pásztor Zsuzsa PhD (1935)

Apáczai Csere János-díjas zongoraművész-tanár, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen a zenei munkaképesség-gondozás című tantárgy előadója, szakcikkek, tankönyvek és oktatófilmek szerzője. Fő kutatási területe a zenei foglalkozási ártalmak megelőzése.

Simon Lajos dr. CSc (1951)

pszichiáter, pszichoterapeuta, neurológus, a SE Pszichiátriai és Pszichoterápiás Klinikájának igazgatója, egyetemi docens, a Magyar Viselkedés-, Kognitív és Sématerápiás Egyesület elnöke, a Budapest Art Brut Galéria Művészeti Tanácsának tagja. Fő kutatási területe a szociálpszichiátria, a rehabilitáció, az emóciók kifejezése és felismerése. 2012-ben Batthyány-Strattmann László életműdíjban részesült.

Andrásfalvy, Bertalan, DSc (1931):

ethnographer, recipient of the Prima and Széchenyi Awards, retired Head of Department, professor emeritus. Between 1990 and 1993, Minister of Culture and Education. Recipient of a number of prestigious prizes in academic and public life. His main research interests include folk life, folk poetry and social history. Decorated with the Middle Cross of the Hungarian Order of Merit in 1994, and the Gold Medal of the Hungarian Academy of Arts in 2008. Corresponding member of the Hungarian Academy of Arts.

Balázs, Géza, CSc (1959):

linguist, ethnographer, university professor, department chair. Founder of the Hungarian Language Strategy Research Group, Chairman of the International Society of Hungarian Language and Culture, Vice President of the Mother-tongue Cultivation Association. His research interests include Hungarian language, folklore linguistics, language policy, language cultivation, and anthropological linguistics.

Biernaczky, Szilárd, CSc (1944):

ethnographer, winner of the Kós Károly Prize and the Iroko Lifetime Achievement Award, university professor, editor, writer. His main research interests include African Studies, ethnomusicology, folklore, and the relationship between folklore and literature, especially in Hungarian, Italian and African contexts.

Buji, Ferenc (1962):

writer on philosophical topics, essayist, translator, editor. His research interests include art history, philosophy, cultural studies, comparative religion, and the philosophy of science. A well known exponent of the traditionalist worldview. In 2007, he received the Award for Excellence of the journal *Életünk*.

Cs. Jónás, Erzsébet, DSc (1950):

linguist, winner of the Krúdy Ring as well as the Brassai and Fran Miklosics Awards; professor emerita of the Eastern and Central European Research Center of the University of Nyíregyháza; until 2013, Director of the Institute of Slavic Studies at Nyíregyháza University. Her main research interests include translation studies, cognitive linguistics and cultural semiotics.

Csányi, Vilmos (1935):

biologist, biochemist, ethologist; winner of Széchenyi, Prima and Hazám Prizes; university professor; regular member of the Hungarian Academy of Sciences, editor-in-chief of the journal *Hungarian Science*. His main fields of research include animal and human behaviour, as well as issues of biological and cultural evolution. His output on science for the public and as a writer of fiction is also significant.

Cseke, Ákos, PhD (1976):

philosopher, essayist, habilitated docent at Pázmány Péter Catholic University. He recently published two books titled *Igaz szó, igaz élet* (2015) and *Szabadság* (2016).

Dúll, Andrea, PhD (1964):

Sapere Aude Prize-winner environmental psychologist, habilitated professor, head of department, secretary general of the Hungarian Psychological Association, initiator of environmental psychology studies in Hungary. Decorated with the Knight Cross of the Hungarian Order of Merit (Civil Division) in 2016.

Haris, László (1943):

Rudolf Balogh, Demeter and Prima Prize-winning photographer and researcher. In his work he often crosses boundaries between fine arts, photography and science. Recipient of a Lifetime Achievement Award of the Association of Hungarian Photographers, he is a regular member of the Hungarian Academy of Arts.

Hidvégi, Máté, PhD, CSc (1955):

Honorary Professor at the Jewish University, Budapest; recipient of the President of the Republic's Gold Medal for Research on Cancer; inventor, recipient of the Jedlik Ányos Prize; cultural historian, recipient of the Scheiber Prize; member of the St. Stephen's Academy of Sciences and of the Order of the Holy Sepulchre, Jerusalem.

Kiss, Zoltán Károly, PhD (1960):

lawyer, active in the fields of culture and copyright law; author of nearly one hundred publications on the topic including books, papers, and articles. Since 2000 a member of, and since 2015 on the Board of the Council of Copyright Experts. In 2017 he earned a PhD degree in the field of copyright and media law. Legal associate of MMA Publishing Nonprofit Kft.

Kissné Kovács, Adrienne, PhD (1958):

ethnographer, teacher, writer, winner of the Apáczai and Ferenc Toldy Awards. Former editor-in-chief of the journal *Irodalomismeret*. For a decade she has been holding lectures on ethnography at the request of Hungarian institutions and communities abroad. Her main research topic is the frontiers of literature and folklore.

Kovács, Emese (1965):

co-founder and, until 2016, head of Budapest Art Brut Gallery. Between 2010 and 2016, founder and organizer of the Moravcsik Foundation's PsychArt24 Painter Marathon where professional and amateur artists and people with psychosocial disabilities work together.

Lendvai, Tamás (1957):

master instrument maker honoured with Silver and Golden Diplomas, piano and harpsichord maker and repairer. Director and vocational training head of the Instrument Makers' Training Institute of the Franz Liszt Academy of Music. Vice President of the Hungarian Association of Instrument Makers, Chairman of the Board of Trustees of the Foundation for the Training of Hungarian Instrument Makers. Recipient of the Liszt Ferenc Memorial Gold Ring and the Pro Clavicembalo Award.

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 eight books on art philosophy and theory, as well as some hundred and fifty articles.

Orosz, István, DLA (1951):

Kossuth, Prima, Munkácsy and Balázs Award-winning artist, film director, writer. He is professor emeritus and ordinary member of the Széchenyi Academy of Letters and Arts, of the Alliance Graphique Internationale, and of the Hungarian Academy of Arts.

Pásztor, Zsuzsa, PhD (1935):

pianist, teacher, winner of the Apáczai Csere János Award. At the Liszt Ferenc Academy of Music, she lectures on the Maintenance of Musical Work Capacity, and is author of articles, textbooks, and educational films on the topic. Her main field of research is the prevention of musicians' occupational illnesses.

Simon, Lajos, CSc (1951):

psychiatrist, psychotherapist, neurologist, director of SOTE's Psychiatric and Psychotherapeutic Clinic, associate professor, chair of the Hungarian Society for Behavioural, Cognitive, and Schema Therapy, member of the Budapest Art Brut Gallery Art Council. His main fields of research include social psychiatry, rehabilitation, and the expression and recognition of emotions. In 2012 he received the László Batthyány Strattmann Lifetime Achievement Award.

Az illusztrációk forrásai:

- 15. oldal Cultiris©, Hungart ©
- 16. oldal, fenn Hungart ©
- 16. oldal Cultiris©, Hungart ©
- 18. oldal Cultiris©, Hungart ©
- 21. oldal Cultiris©, Hungart ©
- 22. oldal Cultiris©, Hungart ©
- 24. oldal Wikimedia commons
- 26. oldal Cultiris©, Hungart ©
- 30. oldal Wikimedia commons
- 33. oldal Wikipedia
- 34. oldal Wikipedia
- 35. oldal Wikipedia
- 36. oldal Wikipedia
- 37. oldal WikiArt, Hungart ©
- 38. oldal Wikipedia, Hungart ©
- 61. oldal Wikimedia commons
- 62. oldal Interfoto/Austrian National Library
- 85–89. oldal Haris László
- 91–93. Haris László
- 95. oldal Kunkovács László
- 114–119. oldal Dr. Simon Lajos gyűjteménye
- 123–127. oldal Pásztor Zsuzsa gyűjteménye
- 131–134. oldal Lendvai Tamás
- 139–140. oldal Pixabay
- 143. oldal Pixabay

Elválasztó képek:

- 14. oldal Mezőkön áttűnő, Csáji Attila, 1988
- 28. oldal Ellipse Pendant Lights, Juhász Ádám, 2012
- 40. oldal PEAK lámpakollekció, Ungár Fanni, 2015
- 47. oldal KIA YB RIO tervvázlat, Sebestyén Marcell 2016
- 57. oldal Quiz Show TV stúdió, Bara Ákos, 2014
- 67. oldal IDO pad, Szőnyi Anna, 2015
- 77. oldal Áttört labirintus kocka, Kálmán László, 2011
- 94. oldal Bogányi zongora, Üveges Péter, 2015
- 101. oldal Soft Polygon, Hukaya Simon, 2012
- 107. oldal Szabó Péter: Synthesis, 2016
- 121. oldal HV 100 (könyv), Balla Dóra, 2017
- 137. oldal Imagine Rotation, Borkovics Péter, 2013
- 151. oldal 7000kW-os aszinkronmotor, Simon Károly, 1977