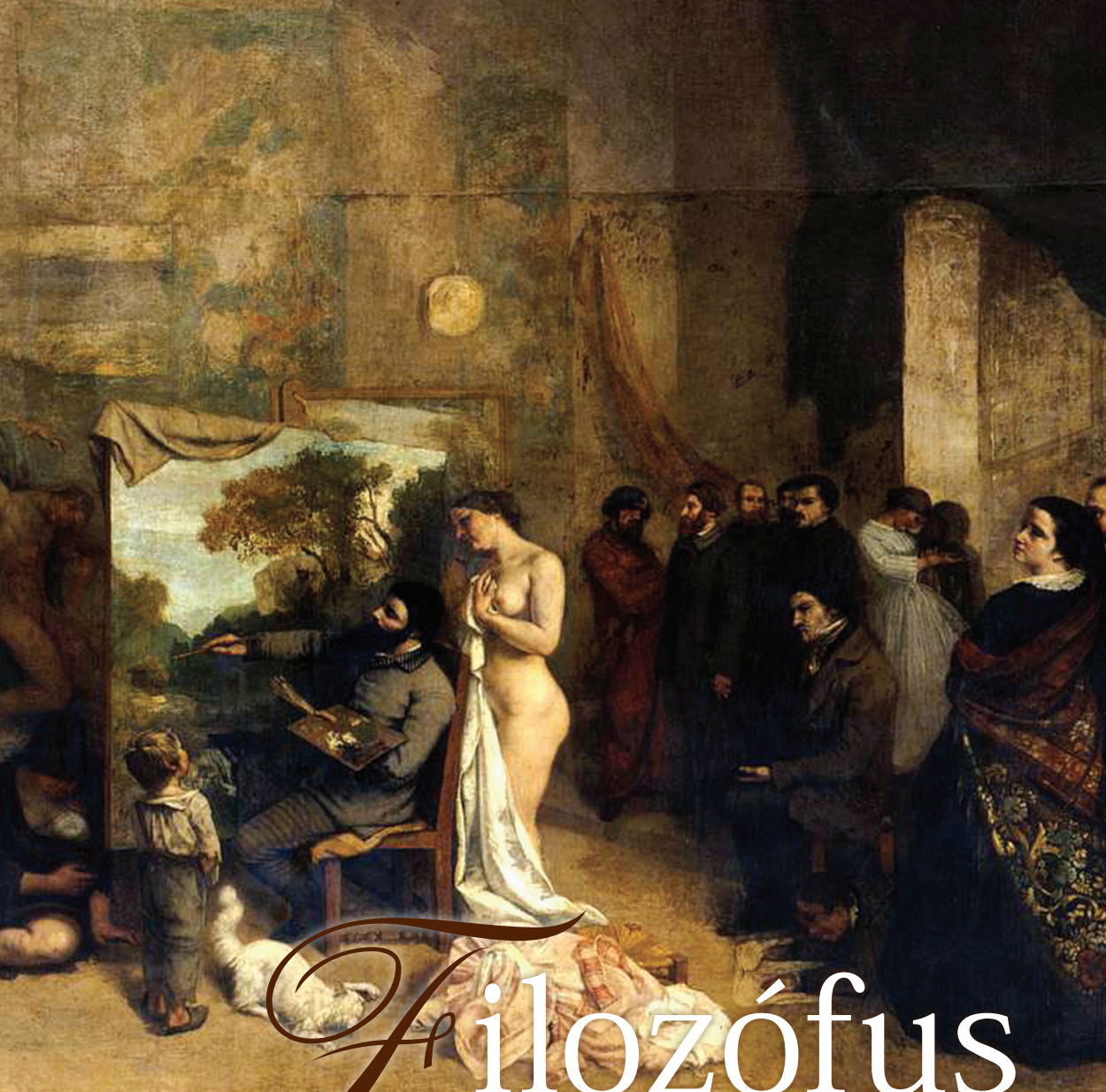




Philozófus a műteremben

TANULMÁNYOK
RADNÓTI SÁNDOR
70. SZÜLETÉSNAPJÁRA

Filozófus a műteremben

Tanulmányok Radnóti Sándor
70. születésnapjára



Filozófus a műteremben

Tanulmányok Radnóti Sándor
70. születésnapjára

Budapest, 2016



A címlap Gustave Courbet *Műterem* című festményének felhasználásával készült.

Radnóti Sándor portréját Stekovics Gáspár készítette.

© Szerzők, 2016

© Szerkesztők, 2016

Szerkesztette: Somlyó Bálint és Teller Katalin

ISBN 978-963-284-751-1



www.eotvoskiado.hu



Felelős kiadó: az ELTE Bölcsészettudományi Karának dékánja

Projektvezető: Sándor Júlia

Felelős szerkesztő: Pál Dániel Levente

Kiadói szerkesztő: Gaborják Ádám

Tipográfia: Heliox Film Kft.

Borítóterv: Csele Kmotrik Ildikó

Nyomdai munkák: Multiszolg Bt.

Tartalom

A szerkesztők előszava	7
----------------------------------	---

SZEMÉLYESEN

<i>Pór Péter</i> : Köszöntő szavak tépett szellemek eltökélten nem tépett szellemű örököséről . .	11
<i>K. Horváth Zsolt</i> : Találkozás egy fiatalemberrel.	17
<i>Heller Ágnes</i> : Levélféle a 70 éves Radnóti Sándorhoz	25
<i>Vajda Mihály</i> : Világnézet és ízlés – ismétlés majd egy fél évszázad után	31
<i>György Péter</i> : Szemtanúnak lenni, avagy az Auerbach-tézisek	39
<i>Závada Pál</i> : Egy piaci nap '46-ban (<i>regényrészlet</i>)	49

KÉPEKBEN

<i>Bacsó Béla</i> : Courbet és a táj-kép	57
<i>Darida Veronika</i> : Tisztelt néző, kulcsot te találj!	65
<i>Máthé Andrea</i> : Ép/p/en Raffaello. Reflexiók (a) remekműre	71
<i>Házás Nikoletta</i> : Hím vagy nőstény és/vagy hím-nőstény? A nemek politikája és etikája Marcel Duchamp fordított <i>Piszoárjában</i>	79
<i>Teller Katalin</i> : Beállított képek. Esszé a montázsfogalom és az állásfoglalás kapcsolatairól	91
<i>Kovács András Bálint</i> : Érzelem és gondolkodás a filmben. Az interpretáció megközelítése az érzelmek felől	99
<i>Gelencsér Gábor</i> : Nekivetkezés. Bergman vígjátékai	105
<i>Margitházi Beja</i> : Reflektált rekonstrukciók. A múlt újraírása kortárs némafilmekben . .	113
<i>Szigethy Gabriella</i> : Phalarisz bikája	121

FOGALMAKBAN

<i>Szécsényi Endre</i> : A nagy, a szokatlan és a szép: egy hármasság nyomában.	131
<i>Csuka Botond</i> : Esztétikai medicina a XVIII. században.	143
<i>Szilágyi-Gál Mihály</i> : A láthatatlan alattvaló. A „másik” esztétikai jelenléte Hobbes szerződéselméletében	153
<i>Ludassy Mária</i> : Ember az állatban	159
<i>Miklós Tamás</i> : Széljegyzetek hit és tudás némely szétválasztási és egyesítési kísérletei és a történelemfilozófia kapcsolatához	163
<i>Bartha Judit</i> : „A rím a kalandra induló kóbor lovag” (Kierkegaard-töredékek a kísértetiesről).	171
<i>Pintér Tibor</i> : Jöjj és hallj! Charles Burney zenei <i>Grand Tourja</i> Itáliában	181
<i>Weiss János</i> : „Az elbeszélés eredete”. Walter Benjamin Hebel-könyvének rekonstrukciója.	191
<i>Somlyó Bálint</i> : Saját kézzel megírni!	203
<i>Papp Zoltán</i> : The Body of Evidence? Danto művészetfilozófiájáról.	209

SZAVAKKAL

<i>Bazsányi Sándor</i> : Történelmi pornográfia – érzéki emlékezet. Nádas Péter <i>Párhuzamos történetek</i> című regényéről	221
<i>Gács Anna</i> : Hasonló a hasonlónak. A „saját” problémája Nádas Péter <i>Saját halál</i> című önéletrajzi szövegében és Forgács Péter filmadaptációjában	231
<i>Visy Beatrix</i> : Valamennyi táj. Nádas Péter és a horizont	239
<i>Kardos András</i> : A barátság formaproblémája	247
<i>Müllner András</i> : Két verselemzés	255
<i>Nemes Z. Márió</i> : Térérzékeny avantgárd	263
<i>Seregi Tamás</i> : „A művész mint...”	271
<i>Thomka Beáta</i> : „Hozott anyag” a regényben.	279
 Radnóti Sándor életrajza	 289
 Radnóti Sándor könyvei	 291
 Tabula Gratulatoria	 293

A szerkesztők előszava

Ha van a mi mesterségünknek eleven klasszikusa, Radnóti Sándor bizonyosan az. És mielőtt az ilyen ünnepi kötetek esetében amúgy megbocsátható elfogultság vádja felmerülne: ez a megállapítás most elsősorban nem is a kivételes kvalitásoknak és teljesítménynek szól, hanem az eddigi életmű természetének. Klasszikusan kiegyensúlyozott, arányos, minden pontján megkérdőjelezhetetlen tudásra és mindig elfogulatlan kíváncsiságra alapozott mű ez, amely nem ismeri centrum és periféria különbségét, sem témában, sem kidolgozottságban. Klasszikus tehát, de sohasem klasszicizál. Mindig van játéka is: ha klasszikus témához nyúl, enged nem-klasszikus csábításoknak, másfelől pedig bátran választ nem-klasszikus témát, és megkeresi benne a klasszikust, vagy éppen ő teszi azzá. Még külső habitusa is ilyen: szivar és nyakkendő. Amihez néha báránybőr kucsmát húz.

Ez lehet a mi egyedüli mentségünk is. Mert nagyon nehéz klasszikus szerzőt méltón ünnepelni. Igazodni arányaihoz, betartani mértékeit, vigyázni a körvonalakra, jól megragadni a középpontot, kidolgozni a széleket. Egy efféle kötet annyi külső tényezőtől függ, annyi esetlegesség befolyásolja. Csak a megnyíló játéktér rugalmasságában bízhatunk. Négy csoportba rendeztük az írásokat, a személyestől haladva a távolibbak felé. E táguló horizontok nem egyetlen tengelyen helyezkednek el, inkább az érdeklődés eltérő, körcikkyszerű terepeit jelzik: képvilág, filozófia- és esztétikatörténet, irodalom. És nem is homogének. A személyesbe nemcsak az ünnepelt személyére történő közvetlen vonatkozás, de a szerzők kiemelten személyes megszólalása is beletartozik, a képbe a mozgókép is. Biztos van tanulmány, ami kerülhetett volna másik csoportba, ahogyan elképzelhető lett volna másfajta csoportosítás is. És bizonyos akadnak fontos szerzők, akik valamilyen oknál fogva nem kerültek a kötetbe. Csak remélni tudjuk, hogy a kötet így is kiállja az ünnepelt közismerten kritikus, ugyanakkor mindig méltányos tekintetét.

Isten éltesse még nagyon sokáig!

Személyesen

Köszöntő szavak tépett szellemek eltökélten nem tépett szellemű örököséről

Én is tudom, tisztelt szerkesztők, hogy manapság nagyon ildomtalan, ha akár csak egy költő művének elemzésekor a személy(iség)éről is írunk, és számba vesszük például, hogy egy tehetős mézszáros fiaként az alföldi cseresznyefákat vagy egy túlliteralizált házaspár lányaként a londoni ködöt látta-e gyerekkorában. A filozófiai tudományok művelőjéről szólva pedig, úgymond, ez egyszerűen tárgyitalan és dilettáns. Jobban értenénk-e Parmenidész gondolatait, ha ismernénk élete menetét, és levelek meg emlékezések felidéznek a személyét, sőt, jobban értjük-e, hogy mit gondolt Nietzsche, mivel az ő életének nagyon jól ismerjük a menetét, és tízezer forrásból meglehetősen pontos képünk van a személyéről?! Annyira könnyen adódik, hogy idézek gyorsan egy példát: lehet, hogy Nietzsche valóban vérbajos volt, és ezért (is) talált különösen szarkasztikus szavakat a „seb” hangzatos metafizikájára Wagner *Parsifal*jában – de hát ez kettőjük tekervényes szellemi konfliktusának leírásában mégis pusztán anekdotikus értékű marad. De akkor viszont rögtön idézek egy másik példát is, amelyet semmiképpen sem szabad pusztán anekdotikus értékűnek látni: *Az ítélőerő kritikája* esztétikai részének lezáró fogalma a „humanitás”, és vele együtt az „erkölcsi eszmék” – és a közismert emlékezés szerint Kant életének talán legutolsó értelmes mondatában a „humanitáshoz” való hűségét akarta még egyszer kifejezni. (Nota bene: Radnóti fontosnak tartja, hogy Panofsky ikonológiai elméletének elemzésébe beleírja a „rezignált humanizmus” szintagmáját.) Vagyis hát mielőtt zordan elválasztanánk a személyt a gondolatától, az életet a szellemtől, vagy az esztétikát az etikától, fontos megnézni, ki hogyan értette ezeket a kategóriákat.

Idézek passzusokat, amelyeknek a szerzői radikálisan áthágták a határtilalmakat. „A képek és szavak szolgáljanak segítségül az eljövendő nemzedékeknek, amikor önmagukra eszmélnek és megpróbálják elhárítani az ösztönös mágia és az elemző logika közötti feszültség tragédiáját”: Aby Warburg ezekkel a szavakkal ajánlotta olvasói figyelmébe a *Kígyóritusról* szóló tanulmányát. „[...] minden nagy forma egy nagy etikai lehetőség valóra válása”: Lukács György ebben az aforizmában foglalta össze Balázs Béla drámáinak jelentőségét. „Míg a szimbólumban a hanyatlás megdicsőülésével pillanatokra megnyilatkozik a természetnek a megváltás fényében átszellemült arca, az allegóriában megmerevedett östájként jelenik meg a néző előtt a történelem facies hippocraticája” Walter Benjamin ilyen értelmezést adott két retorikai alakzat jelentésének.

Radnóti Sándorról szólva pedig határozottan úgy vélem, hogy idéznem kell egy negyedik mondást is, amelyik ezeken innen tiltja meg, vagyis állapítja meg a gondolkodói lét mindenkori

határátlépését. Spinozának tulajdonítják a figyelmeztetést, amely szerint a kutya fogalma nem ugat. Nem lehet kétség afelől, miért tartotta (volna) szükségesnek ezt kinyilatkoztatni: mert filozófus az, aki hiába tudja ezt a banalitást, mégis ugatni hallja a kutya fogalmát. Ennyit általában; de itt hozzáteszem: én senkivel nem találkoztam, aki annyira teljes bizalommal hallgatja és magyarázza a fogalmak ugatását a fülében, mint Radnóti; taláломra egy mondata arról, mit értettek ízlésen a XVIII. században:

Összességében azt mondhatjuk, hogy a moralitás, az illendőség és a szépség harmonizálása az ízlés fogalmában, ezáltal pedig az erkölcs, a társasélet, a társadalom (politika), a természet és a tolerancia jegyében még a vallás – mindent egybevetve az életvitel – esztétizálása eleve megakadályozza a művészet olyan elkülönítését, mely az ízlésemleket az autonóm (művészet)esztétika előfutárává tenné à la Baumler vagy Cassirer.

Ezt a mondatot a Winckelmann-könyvből idéztem. Amikor öt évvel ezelőtt, épp e könyv megjelenésének, illetve a szerző egy kevésbé ünnepélyes születésnapjának az alkalmából megpróbáltam áttekinteni legfontosabb írásainak a sorozatát, egy felette sajátos indítékot véltem bennük felismerni: mintha gyakran *a contrario* témákat választott volna, művészeti formákat, törekvéseket és teljesítményeket a nagy mozgalmaknak valamilyen módon a pereméről, illetve olyan alkotókat, akikhez akár ha csodálattal, de nyilvánvalóan bizonyos távolságtartással is közeledett – hogy végül ekként *a fronte* kifejtse majdnem hogy ómodinak ható felfogását a kultúra mibenlétéről és szerepéről. Mára ezt még sajátosabbnak látom: mintha Radnóti eltökélten *a contrario* alakította volna ki azt, amit e köszöntőben a sorsának és személyiségének nevezek, hogy aztán végül megszorítás és fenntartás nélkül vállalja és állítsa ezt a gondolkodói sorsot és személyiséget.

Rendszeres olvasóinak nem kerülhette el a figyelmét, hogy hosszabb elemzéseit szereti felold(hat)atlan ellentétek felsorolásával megalapozni, de akár összefoglalni is. Ennek a *szellemében* (és persze sokszor a betűjük szerint is) megpróbálok összeállítani valamiféle reprezentatív katalógust azokról az antinómiákról, amelyek gondolkozásának mintegy a sarokpontjait meghatározzák (sarokpontjait: mert figyelmeztető módon nem okvetlenül lehet eldönteni, hogy a kezdő vagy a végpontot határozzák-e meg).

Kantnál kell kezdenem, mert Radnóti is nemcsak vele kezdte, hanem egyéb elemzéseinek a kritikus pontján állandóan az ő tételeire tér vissza, nemhogy mondjuk Rieglről vagy Panofskyról értekezve, ahol ez magától értetődő, hanem Benjaminról is, sőt róla írva a legnagyobb terjedelemben és súllyal. Szükséges-e *expressis verbis* hozzáfűzni, hogy nem Hegelre hivatkozik, mondhatni, feltűnő következetességgel *nem* – utólag visszatekintve félreérthetetlenül azért, mert nem fogadta el az esztétikai antinómiák történetfilozófiai feloldását és az ebből kibontott remekmű-esztétikát.

Tehát: legitim esztétikai gondolkozás az, amelyik eleve számot vet a saját korlátozott, illetve antinomikus érvényével, a közismert megfogalmazások szerint az ízlésnek nincs objektív szabálya, illetve elve, az, amit esztétikai ítéletnek nevezünk, valójában nem tarthat teljes igényt erre a besorolásra, mert hiszen sohasem általános érvényű, a szépnek nem lehet

tudománya, hanem csak kritikája; mint ahogy közvetlen tárgya, a műalkotás csupán formailag teleologikus alkotás, valójában nincs célja (nem úgy, mint a természet teleológiájának); a műalkotásnak nemhogy történetfilozófiai jelentése nincsen, de a lényege szerint története sem, hanem csak mint történeti-történelmén kívülit lehet tekinteni, recte: befogadni (jelzem: ezt a legutóbbi antinómiát, amelyik feltétlenül sajátja Kant elméletének, de szövegszerűen nem taglalja, Radnóti ismételt és szintén feltűnő következetességgel fejt ki, hozzáfűzve, hogy Kant komoly árat fizetett érte, mert ilyen módon nem tudhatta integrálni például a régi mitológiák esztétikai jelentését); viszont teológiai jelentése van, amennyiben a művészi szép végső soron a természettel közösen az isteni rendre vonatkozik.

És akkor most megpróbálom felsorolni mintegy tematikus-teoretikus nyalábokban néhány antinómiát, ahogy ezeket Radnóti néhány tanulmányában mindig élesen exponálja, és amelyek mind feltétlenül a kanti alaptételekre mennek vissza.

Az immanens formatörténet és a tartalmi kutatás eltérő kiindulása, eltérő célzata és végső soron eltérő művészetelképzelése; a művészetelmélet elveinek nincsen normatív értéke; a művészettörténelem és a művészetértékelés ellentmondását csak hamis (újabb időkben előszeretettel történelemfilozófiai) manőverekkel lehet feloldani. (Itt megállítom a sorozatot, hogy egy különösen látványos példát idézzek: Gombrich egy Raffaello-Madonna elemzésekor egy vilányborotva-plakátot állít vele párhuzamba – akárhány közül ezt idézem, mert a szerző nevét még egyszer és különleges súllyal le kell majd írnom.) Egy másik nyalábban: a démonikus-mitologikus és a humanisztikus indítékok talán majd jövőbeli tanulmányokban, illetve jövőbeli nevelésben, ha uralható ellentéte; az élményvilág véletlenjeinek tökéletes megtisztítása a teodícea-jellegű mű követelményében; a kultúra mint a hitbölcsélet kényszerűen depravált korrektívuma. Megint másik nyalábban: minden (mitográfiai) korszakot – bármennyire hatalmas törések után jött létre, és bármennyire eltérő jellegű legyen is – elvileg egyenértékű alakzatok folyamatában kell értelmeznünk; a művészi alkotás a történetiség és az időtlenség állandó kettősségében létezik; terméketlen kísérlet a műalkotásokat a történelmi étellel vonatkozásba állítani, a műalkotás lényege szerint történelem nélküli. És végezetül: a művészi alkotás története a történelem kettős arculatát ismerteti fel, egyrészt a stílusfejlődés és ebbe (legalábbis optatív) beleértve az önnevelés folyamatát, másrészt az antropológiai-démonikus mindenkor visszatérő jelenlétét; az esztétikai műalkotásnak történelemfilozófiai értelemben kell tökéletesnek lennie, amennyiben a tisztán szükségszerűnek tételezett lét (ha bármilyen valóságos korhoz köthető, úgy időtlenül görög) eszményét modellálja újra és újra; a művészet nem igazolja a történelmet, és nem igazolódik a történelemben, mert a történelem katasztrófák rommezeje, amelynek az esetleges értelmét a végítélet napján lehet majd csak felismerni – hanem annyit tesz, hogy alkotásaival megállítja a tekintetünket a nagy katasztrófák egyik pillanatában.

Nem foglalkoztat most, hogy az ekként megfogalmazott antinómiák, és még inkább az akár egészen eltérően megragadott, de gyökerében egyetlen antinómia valóban feloldhatóak-e. (Annyit jelzek, hogy Danto szerint, aki *expressis verbis* visszautal az alapantinómiára, csak akkor, ha az esztétikai gondolkodás integrálja a modern művészet nagy tettét, és mást ért a művészet fogalmán, mint Kant – Radnóti viszont azokon a helyeken, ahol a témáik találkoznak, mint például a hamisított műalkotás mibenléte, elutasítja Danto felfogását.) A dicső

szellemek, akiket idéztem, nyilvánvalóan feloldhatatlannak, vagy csak utópikusan feloldhatónak vélték, és a szokatlan pátosz, amellyel ugyancsak elvont megfontolásaikat megfogalmazták, a bekövetkező kataklizmát hirdeti, amelyben gondolkodói sorsuk majdnem vagy nem csak majdnem összeomlott. Vagy: teljesen eltévesztett lenne-e, ha a hajdan, a pálya kezdetén a Benjamin-könyvvel egy időben írt Pilinszky-könyvre utalva, „szenvetű misztikusok”-nak nevezném őket?

De akárhogy nevezzük is őket, Radnóti félreismerhetetlenül az ő konstellációjuk jegyében dolgozta ki gondolkozásának alapkoordinátáit és alapkategóriáit – de abban is félreismerhetetlenül, amennyiben *nem* követte őket, már a kérdésfeltevésben sem, és még kevésbé annak következményeiben. Úgy fogalmaznám, hogy megállította az időt. Állandóan és teljes érvényében, illetve érvényükben szem előtt tartja a nagy antinómiá(ka)t, de nagyon hamar lemondott arról, hogy megoldást keressen rá, illetve rájuk, és aztán akár tragikus fordulat(ok)ban fejezze ki a keresés kényszerű kudarcát; hanem adottnak tekinti ez(ke)t az antinómiá(ka)t, hogy innen kiindulva fejtsen ki gondolatokat, illetve elemzéseket. Nem tudom megítélni, mennyire általános tendenciába illeszkedik bele a döntése, de idézek két példát, amelyeket feltétlenül párhuzamosnak vélek. Az elsőt az akkori magyar közvetlen kontextus köréből: pályatársa, Fodor Géza is megállította az időt, még ha ő egy más ponton is (ott, ahol érvényesen kontaminálni tudta Goethe, Hegel és Lukács esztétikájának a maga számára közös eszméjét), és még ha ő nagyon más hangsúllyal is (mert *expressis verbis* vagy nem, de jószerint minden mondatával kifejezte, milyen reménytelenül fájdalmasnak véli, hogy így kellett döntenie) – de határozottan, sőt látványosan megállította, mert ekként lett képes arra, hogy egységes szemlélettel ragadja meg, mondjuk így, az örökké tartót és az efemert, tehát Mozart öt nagy operáját és az előadó-művészet különféle produkcióit. A másodikat pedig a gondolkozástörténet tágabb köréből: Ernst Gombrich életművének a meghatározó vonása, hogy elemzéseinek történelmi vagy elméleti területén szinkretikusan alkalmazta vagy éppen nem alkalmazta az általános művészeti elméleteket, amelyeket az övét megelőző nemzedékben, illetve a saját nemzedékében kidolgoztak, mondjuk az ikonológiától az érzékelélméletekig, de például a korstílusok feltételezésének bárminő magyarázó értékét elvitatta. Nem habozom leírni, pedig nem felejtettem el, hogy Radnóti az első nagy művészetelméleti tanulmányát Dvořákról írta, Riegl jelentőségét lényegesen nagyobbnak tartja, mint szokás, és viszont a *Hamisítás*-könyvben nem is hivatkozik Gombrichra, pedig tehette volna –, tehát nem habozom leírni, hogy Radnóti tudósi személyisége a nagy elődök közül Gombrichéhoz van a legközelebb.

Idézem a félmondatot, amelyben Gombrich kijelölte a művészettörténeti elemzések mindenkor feladatát: „egy kultúra képzettartalmait kell kutatni”. Ennél a, jelzem: mérhetetlenül ambiciózus formulánál nem lehet pontosabban meghatározni Radnóti tudományos pályájának tartalmait, többet mondok: az indítékát, a célzatát és a jellegét – de persze abban az adaptációban, ahogy ő ezt a formulát a saját szemléletévé, mit szemléletévé: a személyiségévé, a sorsává tette. Határozott gesztussal megállította az időt, hogy egy adott gondolati konstelláció kérdésfeltevéseiből és fogalomrendszeréből kiindulva különféle területeken elemezze „egy kultúra képzettartalmait”, például Winckelmann autopsziára alapozott műszemléletének ízléstörténeti dimenzióját, Freud archeologikus műtárgy-(pszicho)analízisének a nagyon is

korhoz kötött helyét, a művészet és a szép megváltozott értelmét az irodalmi alkotás referenciális, illetve nem-referenciális jellegének aktuális konfliktusában, vagy mondjuk Nádas Péter regénypoétikájának antropológiai jelentését. Az *a contrario* gesztus valójában egy mérhetetlenül ambiciózus állítást alapoz meg: a művészi alkotások, a művészet, „a kultúra képzetartalmi” fölötti gondolkodásnak, a gondolkodói személyiségnek és sorsnak, a gondolkodói létnek az állítását, és még ennél is többet, ennek az állításnak a minden tárgykörben és minden alkalommal megismétlődő, állandó és leplezetlen örömét.

Ezek a sorok egy hedonista humanistát hivatottak köszönteni. Szereti olvasni, látni, hallani a műalkotásokat, szereti a művészetet, szeret a művekről és a művészetről gondolkozni, szereti a fogalmakat, amelyeket a gondolkozásában kidolgoz, és szereti a gondolatait megírni.

Isten adjon neki éveket, hogy ezt még soká folytassa!

Találkozás egy fiatalemberrel

Radnóti Sándor: A forradalom apálya és egy marxista forradalomelmélet

– Hol a büszke és szabad Magyarország?
– Kérlek alássan... igazán furcsa vagy... dolgozunk rajta...
én is... de az nem megy olyan hamar... az embernek élni
is kell.

Karinthy Frigyes: *Találkozás egy fiatalemberrel*

Ha igaz, hogy minden könyvnek megvan a maga története, akkor ez a fiókban maradt kéziratokra még inkább igaz lehet. Az alcímben megnevezett kéziratot nem találtam levéltárban vagy kéziratárban, hanem maga a szerző, Radnóti Sándor hívta fel rá a figyelmemet, amikor megtudta, hogy érdekel Justus Pál munkássága. Az 1970 körül keletkezett kézirat Justusnak a harmincas évektől fejezetenként írt, 1942-ben befejezett, de csak a háború után kiadott *A szocializmus útja: az osztályháború új feltételei* című könyvéről szóló alapos bírálat. A könyvet az SZDP és az MKP közös szervezőbizottságának határozata alapján a forgalomból kivonták, majd a Rajk-per VIII. rendű vádlottjaként elítélt szerző „trockista” híre miatt (bármit jelentsen is e kifejezés Kádár János Magyarországn) utóbb a bírálat sem jelenhetett meg. Végül is „logikus”: egy betiltott könyv recenziója nemcsak a műről szól, de arról a korról is, mely indexre tette azt, így a kinyomtatott, de visszavont kötet, valamint a meg sem jelent bírálat története két időmetszetben, 1945 és 1970 körül jól jellemzi azt a kort, mely *kül-sőleg* azonosult ugyan a marxizmussal, de kritikai értelemben, komolyan talán sohasem vette.

Maga a könyv elsősorban a német fasizmus politikai és gazdasági elemzését tartalmazza, s célja az, hogy a közvetlenül a háború alatti, illetve utáni perspektívából levonja a tanulságokat, mégpedig azzal a céllal, hogy rámutasson az osztályharc megváltozott körülményeire, melyek befolyásolják a munkásosztály öntudatának fejlődését. Vajon 2016-ban van-e aktualitása, értelme egy 1945-ben publikált marxista fejtegetés 1970 körül íródott bírálata bemutatásának? Van és nincs. Nyilván nincs, hiszen az a fogalmi apparátus és problémakör, mely Justus Pált *akkor* izgatta, s mely 1968 után nem sokkal Radnóti Sándor számára újfent érdekesnek tűnt, ma már nem képezi sem filozófiai, sem társadalmi, sem gazdasági viták tárgyát; Justust magát alig-alig ismerik. Ugyanakkor a Nemzeti Együttműködés Rendszerének hatodik évében, az ellenzéki (liberális és baloldali) *mozgalmak* (nem pártok!) 2010 utáni, átmeneti felfutását követően, az apály elérkezésekor lehet, hogy nem lenne időszerűtlen kritikailag áttekinteni azt a problémavilágot, hagyományt, melyből a mindenkori (itt: marxista) baloldal

táplálkozott, s mely identitásának alapját képezte. Nem régi érvényességek naiv adaptációjára buzdítok, de a jelenlegi apátiában – ahogy Radnóti Sándor akkoriban rá is mutat – már Justus írásának *pátosza* is figyelmet érdemel. Itt talán nemcsak a szöveg, s benne az osztályháború és a munkásmozgalom összefüggésének, de Justus gondolkodói teljesítményének pátoszáról is szó van.

Hisz való igaz, hogy a Tanácsköztársaság bukása és a második világháború közötti időszak nem bővelkedik színvonalas hazai elméleti irodalomban.¹ Ha ebből az időszakból valami manapság felkelti a figyelmet, az inkább a kisebb baloldali csoportok (Weisshaus Aladár, Demény Pál, Hartstein Iván stb.), a munkáskultúra sajátos helyeinek (munkásotthonok és munkáskönyvtárak, a horányi Telep és a gödi Fészek autonómiája) és intézményeinek (szavalókórus, munkáskórus, politikai színház, eszperantó nyelvtanulás), valamint egyes avantgardista tömörüléseknek az időleges együttműködése. Ebben azonban keveredne a forradalmi munkásmozgalom gyakorlati tevékenysége azzal az – akkoriban reformistának nevezett – szociáldemokratá munkáskultúra-szemlélettel, melyet Justus nemcsak sokra tartott, de aktívan részt is vett benne. Olaszországi tanulmányai és marxista kapcsolatai ellenére tudomásom szerint Antonio Gramsci szemlélete nem hatott közvetlenül Justusra, jöllehet a kultúra és a munkásmozgalom összefüggéséről írott korai újságcikkeit elvben olvashatta bolognai tartózkodása alatt.²

Mivel e szellemi kapcsolat nem mutatható ki, így Justus és társai kultúraszervező tevékenysége nem elméleti teljesítmény, a munkáskultúra sokszínű és érdekes aktivitását többnyire az a marxi bon mot jellemzi, hogy „nem tudják, de teszik”. Bár öntudatosak e szcéná képviselői – néhány kivételt, mint Justust, Partos Pált vagy Szabó Lajost nem tekintve – fogalmi síkon nem feltétlenül vannak tisztában azzal, hogy amit tesznek, miért teszik; talán az a fogalom írja le tevékenységüket, melyet Lukács György „helyes osztályösztönnek” nevezett.³ Dacára annak, hogy Justus Pál tevőlegesen részt vett a két háború közötti mozgalmi életben, az *Együttben* és *Munkában* közölt cikkein, versein túl elméleti tevékenységet is kifejtett. A Kassák Lajos köré csoportosuló ifjaknak azonban a Munka-körben és az oppozícióban egyaránt volt egy sajátos alapállásuk: marxisták voltak, Karl Korsch hatott rájuk leginkább, de kritikusak voltak a Szovjetunióval szemben. Utóbbi tény számtalan elméleti és gyakorlati konfrontációhoz vezetett, Justus utóbb emiatt kapta meg a trockista címkét a Rajk-perben.⁴

¹ Tanulságos kézbe venni az alábbi válogatást: Nyíri Kristóf (szerk.): *A magyar marxista filozófia a két világháború között*, Budapest, Kossuth, 1979. A kötet kevésbé a marxista filozófia keresztmetszete, mint inkább annak – az előszót jegyző Hermann István szavával – a „szövetségkeresésnek” a dokumentuma, amellyel egy elszigetelődött, sőt illegális mozgalom megpróbál szellemi társakat (pszichoanalízis, marxista esztétika stb.) keresni.

² Lásd pl. Antonio Gramsci: „Szocializmus és kultúra”, ford. Sallay Géza, in uő: *Politikai írások, 1916–1926*, szerk. Szabó Tibor, Budapest, Kossuth, 1985, 27–31. o.

³ Vö. Lukács György: *Történelem és osztálytudat*, Budapest, Magvető, 1971, 315. o.

⁴ „1930–31-ben én már kialakult trockista meggyőződéssel bírtam, amelynek lényege a Szovjetunió és a Kommunista Párt elleni küzdelem volt. Nemcsak terjesztettem ezeket a nézeteket előadásokon és személyes agitációval, hanem 1930-ban létrehoztam egy trockista szervezetet is, melynek oppozíció volt a neve.” *Rajk László és társai a Népbíróság előtt*, Párizs, Irodalmi Újság Sorozata,

E kontextus persze sok ellentmondó elemet is tartalmaz: miért marad Justus 1945 után is szociáldemokrata, ha *A szocializmus útja* olyan marxista forradalomelmélet, mely a szerző szándékai szerint is balra áll pártja akkori – meglehetősen heterogén – irányvonalától. Sőt, Justus az 1949 és 1956 közötti börtönévek után továbbra is tudatos marxista és szociáldemokrata volt, ezt tanúsítja kéziratban maradt írásainak problémavilága. Emeljük itt ki *A marxizmus 1961-ben. Egy mai revizionista tézisei* című segélykiáltásszerű kis pamfletjét, mely számol azzal, hogy a marxizmus mind az elmélet (azaz a társtudományok), mind a gyakorlat (azaz a munkásmozgalom) szempontjából elvesztette vezető szerepét.

A jövő munkásmozgalmának elmélete úgy viszonylik majd a marxizmushoz, mint a marxizmus viszonylott az utópista szocialistákhoz. Ennek is a kor leghaladóbb tudományos eredményeinek szintézisét, kritikáját és túlhaladását kell adnia – ez azonban nem két zseni [ti. Marx és Engels], hanem talán egy vagy két teoretikus nemzedék közös tudományos erőfeszítéséből születhet csak meg.⁵

A mai olvasó számára *A szocializmus útja* cím alapján első látásra meglepő lehet az a kijelentés, hogy Justus könyve alapvetően fasizmuselmélet. Radnóti Sándor is rámutat, hogy a korszak egyik marxista közhelye volt az a tézis, mely szerint a fasizmus a kapitalizmus utolsó fázisa, mely a csökkenő profitráta és a nehezedő felhalmozás miatt válságot idéz elő, melyet átmenetileg a proletariátus életszínvonalának csökkentésével tudnak csak csillapítani. Ez a gazdasági szükségszerűségekre alapuló gondolkodás arra épített, hogy a kielégítetlen szükségletek mobilizálhatják, sőt forradalmasíthatják a munkásosztályt. A sors iróniája, hogy 1945-ben, mikor a kötet napvilágot látott, indult el a kapitalizmus jóléti korrekciója, mely – a háború utáni gazdasági fellendülésre alapozva – az 1929–1933-as válság és a fasizmus negatív tapasztalatából kiindulva a tőkejövedelmeket terhelő magasabb adókkal és magasabb bérekkel a kapitalizmus évszázados tendenciáit fordította meg. Ezt Justus természetesen nem láthatta előre, viszont bírálatában Radnóti teljes joggal teszi szavá a *szükségszerűségekre* alapozott elmélet zsákutcáját. Mindazonáltal ma, amikor az ún. neokonzervatív-neoliberális korszakváltást követően a kapitalizmus jóléti fordulata évtizedek óta múlt idő, újfent érdemes a kapitalista rendszer adaptív képességeivel, valamint a kizsákmányolás újabb formáival számot vetni.⁶

Radnóti Sándor bírálatában rámutat – a közismert Korsch-, valamint a kevésbé ismert Luxemburg- és Pannekoek-élmény mellett – Justus könyvének Lukács-hatására. *A Történelem és osztálytudat* tanulmányai valóban feltűnnek a hivatkozások között, jóllehet személyes szál ez idő tájt nem mutatható ki közöttük, míg Korsch-sal közvetlen kapcsolatban állt az

1984, 159. o. Lásd még Konok Péter: „A trockista Justus Pál”, in Jemnitz János – Székely Gábor (szerk.): *Justus Pál*, Budapest, Magyar Lajos Alapítvány, 2008, 87–95. o.

⁵ Justus Pál: *A marxizmus 1961-ben. Egy mai revizionista tézisei* (gépírat). A betoldás tőlem. A kéziratokat tartalmazó dossziét szintén Radnóti Sándortól kaptam, ezúton is nagyon köszönöm neki.

⁶ Lásd például Luc Boltanski – Eve Chiapello: *Le nouvel esprit du capitalisme*, Párizs, Gallimard, 1999.

oppozíció; mindezek figyelembevételével érdekes, hogy Lukács lesz *A szocializmus útja* első bírálója.⁷ Radnóti két eljárást emel ki: az első az elmélet anyagi erőként való felfogása, a másik pedig a statikus társadalomképpel való szakítás. Előbbi annyit tesz (s ez a Justustól vett idézet a Radnóti-írás mottója), hogy a forradalmi elméletnek nem az a feladata, hogy kész recepteket adjon az osztályháború adott szakaszára készülő proletariátusnak, melyet fel- és elhasznál. A teoretikus munka a gyakorlati küzdelemmel *egyenértékű* tevékenység: az elmélet feladata az, hogy a folytonosan változó formát öltő osztályháború új feltételeinek elemzésével, a cselekvés tudatosításával – belülről – *eszközt* adjon a forradalmi tömegek kezébe. Ezért is olyan fontos Korsch-nál az elmélet és a mozgalom egymást feltételező viszonya.⁸

Ami pedig a statikus társadalomképpel való szakítást illeti, e szándék már az alcímbe megjelenik, s a bevezetőben világossá is teszi Justus, hogy mit jelent az „osztályháború” fogalom következetes alkalmazása. Az

osztályok között – írja – nem időlegesen fellángoló, majd megszűnő, esetleges, véletlenül kitörő „harcok” folynak, hanem állandó, szélességében és mélységében eddig meg sem közelített, hatalmas frontokra kiterjedő *háború*. Szüntelenül folyik, hol álló-, hol mozgóháború jellegű, s főleg *totális* háború ez, akár az imperialista hatalmak között.⁹

Az osztályháború új feltételei pedig ebből a dinamikus szemléletből következnek, vagyis az állandóan változó formát öltő kapitalizmust csak akkor lehet megérteni (s persze legyőzni és meghaladni), ha a marxizmus régi, strukturális feltételei mellé odasoroljuk a történelmileg új képződményeket is, melyek a proletariátus tapasztalati világából származnak, s ezeket az oly fontos elméleti munka teszi láthatóvá, értelmezhetővé. A módszertani problémák előszámlálásánál – Lukácsra és Korsch-ra hivatkozva – maga Justus is jelzi azt a törekvést, hogy a marxi módszert magára a marxizmusra is alkalmazni kell. A könyv azonban fasizmus-elemzés, s abból a döbbenetből született, mely az 1920-as évektől átjárta, s bizonyos értelemben lebénította a munkásmozgalmat. Az olasz fasizmus volt az első olyan mozgalom, mely valódi *tömegmozgalommá* tudott szélesedni, s ebben a minőségében bizony munkásokra is támaszkodott, nem csak a hagyományosan felemlegetett kispolgári rétegekre.¹⁰

⁷ „Kirillov: Ki az a Justus? Lukács: Erről semmit sem tudok mondani, hogy ki az a Justus, nem tudom.” V. T. Szereda – A. Sz. Sztikalin (szerk.): *Vallatás a Lubjankán. Lukács György vizsgálati ügyiratai – életrajzi dokumentumok*, Budapest, Argumentum – Lukács Archívum, 2002, 83. o. A kontextustól elvonatkoztatva vagy életrajzukból kiindulva sem valószínű, hogy találkoztak volna 1945 előtt.

⁸ Karl Korsch: „Marxism and Philosophy” (1923), in *Marxism and Philosophy*, szerk. Fred Halliday, London – New York, Verso, 2012, 18–55. o. Lásd Vajda Mihály: „Karl Korsch: Marxismus und Philosophie”, *Magyar Filozófiai Szemle*, 1970/1, 181–188. o.

⁹ Justus Pál: *A szocializmus útja: az osztályháború új feltételei*, Budapest, Népszava, 1945, 11. o.

¹⁰ Vajda Mihály: „A fasiszta diktatúra funkciója”, *Magyar Filozófiai Szemle*, 1970/3–4., 525–574. o., itt: 561. o.

Ez a felismerés azt a kérdést vetette fel, hogy „a fasizmus előretörése óta [...] vajon be tudja-e tölteni a proletariátus a Marxtól neki tulajdonított történelmi szerepet. A fasizmus győzelmének és a szocialista mozgalmak vereségének nem a proletariátus meggyengülése, hanyatlása, esetleg bomlása-e az oka.”¹¹ Radnóti Sándor bírálata rámutat arra, hogy a politikai uralom és a társadalmi hatalom szétválasztásával Justus a fasiszta ideológiában a „tömeg magatartását racionálisan kalkuláló politikai manipuláció és az irracionális mítosz egységét látja”.¹² Másképpen fogalmazva, a fasiszta tömegmozgalomnak a két háború közötti jelenléte újra aktuálissá tette az osztálytudat, az ideológia és a mozgósítás (közvetítés) kérdését. Mi lehet a fasizmus sikerének a titka? Megítélésem szerint Justus, ha nem fejtette is ki mindkét aspektusát, jól tapintott rá a fasizmus kettős karakterére,¹³ végkövetkeztetésként mégis azt mondja, hogy a fasizmus sikerében a proletárforradalom ideológiai vákuuma, a marxista elméleti munka apálya ismerhető fel. „Innen ered – jegyzi meg Radnóti – a könyv szenvedélyesen kételkedő stílusa, az az igénye, hogy semmit sem tisztelve szentnek, újra föltegye a marxizmus alapkérdéseit.”¹⁴

Más premisszákból indul ki Lukács György, mikor is elismeri Justus írásának teoretikus értékeit, de a felütésből is kitetszik: alapvetően az 1945-ös év politikai kontextusához illeszkedő *politikai* állásfoglalásként értelmezi azt, amennyiben a könyvet „komoly kísérletnek kell tekinteni a szociáldemokrata párt ideológiájának tisztázására. [...] A Szociáldemokrata Párt számára a feladat a reformista ideológiával és taktikával való leszámolás volt; Justus könyve e téren egyike az első nyilvános kísérleteknek e feladat megoldására.”¹⁵ Lukács olyképpen folytatja, hogy a két munkáspárt munkájának összehangolása céljából ezért nem árt felhívni a figyelmet Justus néhány tévedésére: ezek egyike az, hogy *A szocializmus útja* szerint a középosztály az ún. „nemzeti sajátosságok hordozója”, mivel az arisztokrácia és a nagyburburzoázia, valamint a munkásosztály „nagyjából egyformán él és gondolkodik minden kapitalizálódott országban; nemzeti különbségeket csak a »középosztálynál« és a sok tekintetben hasonló szerepet betöltő kisbirtokos parasztságnál állapíthatunk meg”.¹⁶ A bírálat terjedelmi korlátaihoz képest Lukács egyenesen „lecsap” erre az állításra, s hosszasan rámutat arra, hogy ez a nézet az újabb szakirodalom tükrében nem állja meg a helyét. Bármit gondoljunk is ma e két állásponttól, vegyük észre, hogy példái ellenére Lukács korántsem szaktudományos ellenérveket számlál elő, álláspontja nagyon is *szolgált* a Magyar Kommunista Párt hazafias

¹¹ Justus: *A szocializmus útja*, 101. o.

¹² Radnóti Sándor: *A forradalom apálya és egy marxista forradalomelmélet*, kiadatlan gépirat, 8.

¹³ A politikai mítosz és nyelv kérdéseire igen hamar születtek plauzibilis magyarázatok (pl. Ernst Cassirer: *The Myth of the State*, New Haven, Yale University Press, 1946 és Victor Klemperer: *A Harmadik Birodalom nyelve*, ford. Lukács János, Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1984), a rendszer racionális, funkcionális gazdaság- és társadalompolitikájára lásd Götz Aly: *Hitler néppállama. Rablás, faji háború és nemzeti szocializmus*, f. n., Budapest, Atlantisz, 2012.

¹⁴ Radnóti Sándor: *A forradalom apálya*, 8. o.

¹⁵ Lukács György: „Justus Pál: *A szocializmus útja*”, *Társadalmi Szemle*, 1946/2, 146–152. o., itt: 146. o. sk.

¹⁶ Justus: *A szocializmus útja*, 82. o.

legitimációs stratégiáját; ennek eszmei háttérét azonban már nem Lukács, hanem Révai József szolgáltatta.

A Leninre mint autoritásra való hivatkozás és a néhány kósza, empirikusnak tűnő példa ellenére Lukács valójában a párt nemzeti irányvonala szempontjából, s korántsem elméleti alapon bírálja Justust, aki olykor nem ártja azt írni, hogy a kommunisták sokszor a nemzetiszocialistákkal keltek versenyre nacionalista jelszavakban. A marxizmus és a „kommunista hazafiság” jelszava mögötti ideológiai kapcsolatot Révai József dolgozta ki, aki saját bevallása szerint 1946-ban már tizenöt éve dolgozott a „magyar demokrácia népi balszárnyának kialakításáért”.¹⁷ A hallgatólagosan a Horthy-korszak hivatalos, a kommunistákra összpontosított, alig-alig leplezett antiszemita és xenofób beszédrendjével küszködő,¹⁸ éppen ezért a kommunista mozgalom *nemzeti karakterét* hangsúlyozni óhajtó Révai ezért írja azt, hogy az MKP „a jelent és a jövőt alakító nagy párttá [...] csak akkor válhat [...], ha múltja, gyökerei vannak a nemzeti életben, ha valami kitörölhetetlen újjal tudja gazdagítani a nemzet életét és gondoskodását”.¹⁹ Lukács kritikája ez esetben tehát tisztán pártpolitikai kérdés volt, s mivel Justus Pál tisztában volt ezzel, korántsem véletlen, hogy – Révai nem kis megrökönyödésére – az MKP nacionalista elvi stratégiáját egyszerűen „árvalányhajás marxizmusnak” nevezte. Ezzel kapcsolatban Tamás Gáspár Miklós több helyütt is joggal jegyzi meg, hogy a hagyomány nem ismerete vezetett oda, hogy a mai Magyarországon a „kommunista” és a „nemzet” kifejezések értelmesebben nem írhatók le egymás mellé, holott 1945 után épp ez volt a két munkáspárt közötti viták egyik nem lényegtelen aspektusa.²⁰ Itt lehet megjegyezni, hogy a szintén szűk körben ismert Szabó Lajos – Justus harmincas évekbeli barátja, vitapartnere, aki Tábor Bélával az ún. oppozíció időszakát követően eltávolodott a marxizmustól – szintén írt egy bírálatot *A szocializmus útjáról*. Szabó eltávolodott tőle, de nem tagadta meg azt, inkább gondolkodási horizontját tágította, a spiritualizmus felé fordult, s küzdött a megmerevedett, ideologikus–dogmatikus gondolkodás ellen.²¹ Bár Szabó mind tematikájában, mind a kérdésfeltevés példás módszertani élességében méltatja Justus könyvét, ugyanakkor azt veti szemére, hogy elpalástolja azt a fejlődéstörténeti elbizonytalanodást, melybe a szocializmus jutott, s melyet mind Lukácsnál, mind Korsch-nál ki lehet mutatni. Szerinte ennek egyik döntő momentuma az, hogy az osztálykategória valóságátartalma kérdésessé vált.²²

Az oppozíció – írja Tábor – már kiindulási pontjában, tehát ezoterikus marxista fázisában a teória és ideológia marxi megkülönböztetését tekintette módszertani alapelvnek. [...]

¹⁷ Révai József: *Marxizmus és magyarság*, Budapest, Szikra, 1946, 8. o.

¹⁸ Vö. Mályusz Elemér: „A vörös emigráció”, *Napkelet*, 1931/1–12. Angolul és németül ugyanebben az évben önálló kötetként is megjelent a cikksorozat, magyarul csak 2006-ban.

¹⁹ Révai: *Marxizmus és magyarság*, 8. o. Lásd még uő: *Marxizmus és népiesség*, Budapest, Szikra, 1946.

²⁰ Lásd pl. Tamás Gáspár Miklós: „A Szabó Ervin Könyvtár neve”, *Népszabadság*, 2010. szeptember 24.

²¹ Vö. Szabó Lajos – Tábor Béla: *Vádirat a szellem ellen*, Budapest, Bibliotéka kiadás, 1936.

²² Szabó Lajos: „Gondolatok Justus Pál könyvéből és könyvéről”, *Életünk*, 1989/9–10, 797–800. o.

Az „oppozíció” minden *nem tökéletes* szocializmust a „kapitalizmus” kategóriájába sorolt. Ebben rejlett intranzigenciája.²³

Radnóti Sándor arra is rákérdez, hogy vajon Justusnak a létező mozgalmakkal szembeni szkepszise miért nem vezet az elméletről való lemondáshoz. A recenzius arra mutat rá, hogy ebben a proletármozgalom történeti *szerepének* értelmezése segít nekünk: az a kérdés, hogy van-e kontinuitás a polgári társadalom emancipációs küzdelmei és a proletármozgalom céljai között. Az egyik álláspont az, hogy létezik ilyen folytonosság. Ezzel állítja szembe Radnóti azt az álláspontot, melyet Justus a polgári társadalomban kivívott értékek folytonosságának kérdéséhez vezet vissza; itt azonban Justus válasza: nem, diszkontinuitás van.

Meggyőződés – írja Radnóti –, hogy a polgári társadalomban kivívott értékek kategorikus elutasítása a teoretikusoknál és az avantgardista művészi irányzatokban egyáltalán nem külsőleges összefüggés. Ebből a szempontból Pannekoek érzéketlensége a polgári kultúrával szemben, Korsch és Brecht viszonya, Justus avantgardista esztétikai hitvallása, korai kapcsolódása a Kassák-körhöz egyáltalán nem véletlen.²⁴

A bíráló értelmezése szerint ez a diszkontinuitásra alapozott beállítódás magában foglalja Justus későbbi tévedéseit, az *átmenetek* mellőzését, semmibevételét. Radnóti úgy fogalmaz: azzal, hogy Justus a „fasizmus–antifasizmus fronttal szemben a kapitalizmus–antikapitalizmus frontját állította szembe”, lemondott a polgári demokratikus vívmányok védelméről, s a fasizmusban mozgósított tömegeket alkalmasabbnak tartotta a cselekvésre. A fasizmus *totális* rendszere ugyanis Justus értelmezésében megszünteteti a politikai és a gazdasági szféra kettősségét, tisztán magánéletről sem beszélhetünk, hisz a propaganda oda is elér, így minden gazdasági követelés egyben politikai törekvéssé válik. A munkásosztály korábbi tudatformái összeomlottak, érvényüket veszítették, ezért nem lehet a fasiszta államban az ellenállás korábban megszokott eszközeit, a sztrájkokat, agitációt vagy az illegális élcsapat munkáját látni; ezzel azonban a totális rendszer felszámolja a munkásmozgalom régi dichotómiáját is, amennyiben értelmetlenné válik a „napi követelések” és a „forradalmi végcél” megkülönböztetése.

Teljes joggal mutat rá Radnóti Sándor arra, hogy *A szocializmus útjának* zárata leegyszerűsíti a problémát, s végső soron racionális érvelése irracionális marad, amennyiben nem ad választ arra, hogy a fasizmus időszakában politizált tömeg cselekvése miért „csap át” osztálytudatos cselekvésbe, ami végső soron a kapitalizmus felszámolásával létrehozza a szocializmust. Justus későbbi tevékenységét ismerve vannak más következtetések is: a könyv – ugyancsak Korsch hatására – élesen szembeállítja az államosítás (*Verstaatlichung*) káros

²³ Tábor Béla: „Szocializmus, gnózis és opposíció”, in uő: *Személyiség és logosz. Bevezető és kommentárok a valóság őstörténetéhez*, szerk. Tábor Ádám, Budapest, Balassi, 2003, 247–248. o.

²⁴ Radnóti: *A forradalom apálya*, 19. o.

gondolatát a szocializálással (*Sozialisierung*), a társadalmi tulajdonba vétellel,²⁵ ami lényegében „nem államosítást, hanem üzemenkénti munkásellenőrzést és munkásirányítást” jelent.²⁶ Ez a *gazdasági felszabadulás sine qua nonja* Justusnál, ám egy évvel később, szociáldemokrata színekben mégis a szénbányászat államosítása mellett agitál, amit máskülönböző stratégiai szempontok miatt akkor egyik párt sem ellenzett.²⁷ Túl olcsó és kifejezetten méltánytalan volna azonban egy nagy ívű gondolatmenetet egy-egy tévedés vagy következtetlenség alapján megítélni. Radnóti szintén úgy véli, hogy a kritikai szempontok nem indokolják *A szocializmus útja* elfelejtését, egyrészt mert József Attilán kívül jóformán Justus volt az egyetlen színvonalas teoretikus akkoriban idehaza, másrészt pedig mert az osztályháború új feltételeire azóta sem születtek érdemben elméleti és gyakorlati válaszok.

A könyv első fejezeteit az 1930-as években egy fiatalember írta, a róla szóló bírálatot pedig egy másik fiatalember, mintegy negyven évvel később. Justus Pál közel hét évet töltött börtönben a Rákosi-korszakban, Radnóti Sándor ellenzéki tevékenysége miatt „csak” margóra szorult a Kádár-rendszerben, de úgy vélem, mindketten sokat tettek a – manapság újra homályba burkolózó – büszke és szabad Magyarország megteremtéséért. A baloldal ugyan mást jelent ma, mint jelentett 1930, 1945 vagy 1970 környékén, mégis úgy találom, a mai, az elkeseredésre ezeregy okot adó helyzetben kifejezetten megéri újra és újra találkozni, elidőzni és tűnődni a büszke és szabad Magyarországot balról kereső fiatal emberek gondolkodásának (pozitív) pátoszánál.

²⁵ Karl Korsch: „Fundamentals of Socialization”, ford. Roy Jameson – Douglas Kellner, in uő: *Revolutionary Theory*, szerk. Douglas Kellner, Austin – London, University of Texas Press, 1977, 124–133. o. Lásd még Patrick Goode: *Karl Korsch. A Study in Western Marxism*, London, McMillan, 1979.

²⁶ Justus: *A szocializmus útja*, 152. o.

²⁷ *Miért államosítunk?* Kertész Miklós, Justus Pál, Borbély János, Bán Antal beszéde (a szénbányászat államosításáról szóló törvényjavaslat parlamenti vitájában), Budapest, Szociáldemokrata Párt, 1946. Vö. Erdmann Gyula – Pető Iván (szerk.): *Dokumentumok a magyar szénbányászat történetéből, 1945–1949*, Budapest, Kossuth, 1975, VIII. o.

Levélféle a 70 éves Radnóti Sándorhoz

Kedves Sándor,

ezt a levélkét akkor is megírtam volna, ha nem lennél éppen most 70 éves, de a születésnapod éppen kapóra jött.

Pontosan 16 éves korodban ismertelek meg (Ferivel együtt) a fogorvosunknál, s én pontosan 16 évvel voltam idősebb Nálad. Maradtam is. Ne haragudj, ha azt mondom, hogy a 16 évnyi korkülönbség ellenére sosem éreztelek Téged magamnál fiatalabbnak. A gondolkodásnak ugyanis nincs életkora.

Ha még tudok számolni, immár pontosan 54 éve, hogy hol szóban, hol levélben, beszélgetünk egymással. S mint jó barátoknál s különösen filozófusoknál szokás, többnyire vitatkozunk is.

Vitatkozni azokkal lehet a legjobban, akikkel a lényeges kérdésekben egy húron pendülünk, de más ügyekben különvéleményen vagyunk. Veled, Sándor, azt hiszem, az értékválasztásban mindig ugyanazon az „oldalon” álltunk, de ítéleteink, főleg ízlésítéleteink, továbbá értelmezéseink többnyire különböztek. Így volt ez egy fél évszázaddal korábban, s így van ez most is.

Ezért írom meg Neked születésnapod alkalmával azt a levelet, melyet ettől függetlenül is megírtam volna. Nem teszek más, mint folytatok egy 54 éve tartó dialógust.

Már biztos kitaláltad, hogy Houellebecq *Behódolás* című könyvéről fogok most Veled levélben beszélgetni, pontosabban szólva folytatni egy, már e-mailben megkezdett eszmecserét.

Miután olvastam a vitatott könyvet, s megírtam az Olvasónaplómba azt, amit gondoltam róla, elolvastam a Te írásodat ugyanerről a könyvről, s elküldtem Neked az enyémet.

Mint kiderült, ebben az esetben nemcsak az értékválasztásunk egyezett meg, hanem az ízlésítéletünk is. Egymástól függetlenül irodalmi pamfletként értelmeztük a könyvet. Te azonban nem értettél egyet a végkövetkeztetésemmel, inkább csóváltad a fejedet, amiért félreértettem a szerzőt. A magam mentségére hozom fel, hogy amikor végkövetkeztetésként azt írtam: „Achtung Europa” (Európa vigyázz!), nem a szerző szándékára, hanem a könyv rám tett hatására gondoltam, feltételezve, hogy másokra is ugyanilyen hatást tesz vagy tehet. Te azt írtad, hogy nem ez volt a szerző szándéka. Biztos igazad van. Te ismered Houellebecq több más könyvét is, nyilatkozatait, személyiségét, én nem. A szerző szándékát nem vettem figyelembe.

Amit most írok Neked, nem vitairat. Semmivel nem vitatkozom, amit írtál. Csak meg akarom Neked magyarázni, miért nem vettem a szerző szándékát figyelembe, miért úgy

hatott rám a könyv, ahogy hatott. A regényt ugyanis nem a szerző *œuvre-jének* kontextusában, hanem a mai francia regényirodalom és a XX. századi európai történelem kontextusában értelmeztem. Ez persze inkább történetfilozófiai, mint esztétikai olvasat. Senki sem tudja átugrani a saját árnyékát.

Kezdem az utóbbinál, azaz a történeti kontextusnál.

Európa XX. századi története, legalábbis 1914-től egészen a század második feléig, s egyes országokban még azon is túl, a behódolásról szólt. Behódolt Európa a fasizmusnak, a bolsevizmusnak, a nácizmusnak egyaránt. Thomas Mann jól látta, a római úr bizony táncolt. Addig nézték le jobbra érdemes német értelmiségiek a marginális náci rendbontókat, amíg nem érkezett el a nagy behódolás pillanata, s a Führer sípszavára nem kezdett el mindenki táncolni.

Mi történik Houellebecq regényében? A főhős, Franciaországgal egyetemben, az iszlámizmusnak hódol be. Nem az iszlámnak mint vallásnak, hanem az iszlámizmusnak mint totalitárius ideológiának. Nem vallásról, hanem ideológiáról van szó. A vallás olyan szerepet játszik itt, mint Sztálinnál Marx filozófiája vagy Hitlernél Wagner operái.

A totális ideológiák tartalma igen különböző, de funkciójuk ugyanaz. Megszabadítja a behódolót a gondolkodás, a választás, az önálló ítélet keserves terhétől, szexuális s egyéb frusztrációitól, gondjaitól, fejfájásaitól. Tartalmat ad az üres életnek, célt, igazságot, bizonyosságot, hatalmat. Az európai ember könnyen hódol be azoknak, akik célt, igazságot és hatalmat ígérnek. De miért?

Európa találta ki a felvilágosodást, Európa alkotta meg „az ember” értékeszméjét. Kant mondotta az erkölcsi törvényről, hogy az nem más, mint „az emberiség bennünk”. Schiller költeményében átöleltük az egész emberiséget, s Beethoven ezt az eszmét zenévé komponálta. Itt fogalmazták meg azt a mondatot, hogy „minden ember egyenlően szabadnak születik”, s itt hittek a haladásban. De ugyanitt kapcsolták is össze először az erényt és a terrort, s itt mondják ki azt is, hogy az ész birodalma immár a burzsoázia birodalmának bizonyult. Hogy a felvilágosodást, a forradalmat „elárulták”.

A XIX. század végére, a XX. század elejére Európa kezdte elveszíteni az önmagába, a szabadságba vetett hitét. A cél és az eszme szerepét elsősorban a nemzet, a nacionalizmus, a nemzettel való lelkes azonosulás, s ezzel a háború nyújtotta. A vallások kiüresedtek, formálissá, társadalmi kötelességgé váltak. Az osztálytársadalmak új eszmékkel nem kecsegtettek. Könnyű volt Katót táncba vinni.

Lehetséges, hogy az ész birodalma ne váljék a burzsoázia birodalmává, pontosabban szólva hogy a burzsoázia birodalma ne szűnjön meg az ész birodalma, tehát a szabad vita és gondolkodás birodalma lenni? Lehetséges-e megőrizni a felvilágosodás értékeit annak számtalan ellentmondásával együtt? Nem szükséges-e összekapcsolni az erényt a terrorral? Lehet-e eszméért felelősséget vállalni, hinni (Istenben is) ebben a modern világban? Igen, de ehhez liberális demokráciára van szükség.

A liberális demokrácia nem „természetes” politikai berendezkedés, míg a populista diktatúra inkább az. De a liberális demokrácia „második természeté” válhat, ahogy Amerikában azzá vált. Ezért naivak ott az emberek, ezért van hitük, ezért nem unatkoznak, hanem

tevékenykednek mindig valamiért, legyen az buta vagy okos dolog, lelkesedésre érdemes vagy érdemtelen.

Európában nem alakult ki a „frusztráció-tolerancia”. Mert csak a demokráciának való „természetes” elkötelezettség, az abban való hit termeli ki a frusztráció-toleranciát. Pedig ma éppen olyan nagy szükség van rá, mint száz évvel ezelőtt. A behódolás lehetősége még mindig fennáll. Ha nem náciizmus vagy bolsevizmus, akkor valami más, valami új még jöhet. Tehát: Európa, vigyázz!

Ha a történelemtől a pszichológia vagy szociológia felé fordulok, legjobb ciceroném a mai francia regény.

Az utóbbi két-három évben négy mai francia regényt olvastam. (Modianót nem számítottam mainak, Makine pedig Franciaországban élő orosz.) Ezekben a regényekben minden óramutató a behódolás lehetősége felé mutat.

Négy regény persze csak négy regény. Véletlenül kerülhettek éppen ezek a kezembe. Csak-hogy Houellebecq elhíresült könyvét nem is számítva, még kettő közülük igen híres, számtalan nyelvre lefordítva, számtalan recenziótól halálra dicsérve.

Sándorkám, Tőled várom az ellenpéldákat!

Magam részéről Muriel Barberyvel, a mai francia regényirodalom egyik kedvencével kezdem. Barbery vitathatatlan érdeme, a többi általam ismert kortársával szemben, hogy tud írni, azaz ambicionálja, hogy jól írjon. *A sündisznó eleganciája* című regénye olyan híres, hogy még volt tanítványaim New Yorkban is olvasták. Ha Te nem olvastad volna, olvasd el.

A könyv tele van szellemes, mulattató leírásokkal és nagy hazugságokkal. A mulattató részek tárgya a francia társadalom. Ebben a mai francia világban mindenki felületes, hiú, üres lelkű, érdektelen. Velük szemben azonban az a néhány ázsiai, akit a könyv bemutat, mind nagyszerű, erényes, okos, szellemes, nagylelkű lény. Hol a szellem és erkölcs mostanában? Ázsiában. Hadd idézzem azt a mondat-gyöngyszemet, mely egy családját utáló tini (az író) szájából hangzik el, mikor egy, a cunami után Párizsban örökbe fogadott kisfiúról imigyen elmélkedik: „Hogy fogja ezt csinálni a kis Theo? Élete első hónapjait egy thaiföldi kis halászfaluban élte le, egy keleti világban, melyet tiszta érzelmek és értékek uralnak.” Igaz, a kis thaiföldi halászfalu tiszta erkölcsének szegény párizsiak nem tudnak egyelőre behódolni, főleg ha az utóbbi évek kegyetlen thaiföldi polgárháborúját vesszük figyelembe, de hát a „keleti világ” más országai is produkálnak, szemben Európával, „tiszta érzelmeket és értékeket”, ugyebár?

Ne hidd, Sándorkám, hogy igazságtalannak tartom a francia élet Barbery-féle ábrázolását. Egy jó szatírának különben sem kell igazságosnak lennie, s többnyire valami valóságoson gúnyolódik. Azonban amennyiben ez a szatíra találó, éppen annyiban mutatkozik meg benne a behódolásra való készség. Az eszme, amelynek nevében az író hősőnjét beszélgeti (Ázsia, különösen az ázsiai falu tiszta érzelmei és értékei) a felvilágosodás előtti úgynevezett „természetes” világ eszméje. Ennek a világnak persze nem lehet behódolni, mivel – a swifti lovak országához hasonlóan – nem létezik, de a maga negatív módján, mint a kiüresedett szabadság, ha akarod, az „elidegenedés”, a reménytelenség ellenpontja, megint csak kifejezi a behódolásra készen álló, eszme és hit nélküli világnak valami (bárminő) „más” nevében történő tagadását.

Passzolom a *L'évasion*ot, Dominique Manotti regényét, mivel hősei nem franciák, hanem Franciaországban élő idős olaszok, régi baloldali terrorista szervezetek veteránjai, akik a múltba való emlékezésből élnek. Hadd folytassam egy igazi gyöngyszemmel, Philip Dijan ugyancsak híres *Sziráne*k című regényével.

Sándorkám, Te megjegyezted, hogy Houellebecq regénye „pornóközeli”. Nos, ha Dijan művével hasonlítom össze, akkor szemérmesen szűzi.

Miről is van szó, mondjuk a *Behódolás*ban Houellebecq-nél? Egy középkorú férfiú kissé extrém szexuális ízlésének megfelelő testgyakorlatokat végez. Ilyesmit sok férfiember tett régen, és tesz most is. Csak nem írja le. Dijan könyvében ezzel szemben, illetve ezen felül, mindenki mindenkivel s mindenhogyan: az összes szerelőnyíláson keresztül, egyedül vagy többes számban, tüzetesen, részletesen leírva. Halmazati „izgalmak”. Egy lány például, egy nagykapitalista ivadéka, aki bombavetésben gyakorlatozik, szerelmes (akármit jelentsen is ez) az Európa-szerte szervezkedő antiglobalista, hivatásos főttünetőbe, pénzért árulja magát fiúknak, drogon él, alkoholista és leszibikus. Ugye, ez már halmazati? Fogalmam sincs, hogy mindez „pornónak” vagy posztmodern realizmusnak minősül-e (időnként humoros a leírás), hogy izgalmat, lelkesedést vagy éppen undort akar-e bennünk kiváltani, csak azt tudom, hogy én inkább unatkoztam. Az előbbi kérdésre (lelkesedést vagy undort akar-e kiváltani) már azért sem tudok válaszolni, mert ez a kérdés az egész könyv esetében eldönthetetlen. (A vége felé egyértelműen a lelkesedés irányába mozdul el.)

Ebben a regényben ultrabalos, antiglobalista, már nem olyan ifjú férfiakkal és főleg nőkkel (sziránekkal) van dolgunk, akik tudják, hogy minden fájdalomuk, sikertelenségük, bajuk oka a világkapitalizmus. Tehát ez ellen kell tüntetni, városról városra egész Európában. Valóban léteznek efféle hivatásos tüntetők.

Olvasónaplómban azt jegyeztem meg erről a könyvről, hogy amennyiben hősei tipikusak lennének, már félre kellene verni a harangokat.

Hadd térjek vissza még egyszer Houellebecq könyvére, még hozzá annak végkicsengésére: egy Rediger nevű úr megtéríti „hősünket” az iszlámizmusnak.

Nem nagyon tudom elképzelni, hogy a szerző szándéktalanul mintázta ezt a csábítót, „megkísértőt” az európai irodalom leghíresebb csábítóiról. Rediger racionalista. Minden érve, az európai hagyományból kölcsönzött érve „ül”. Mit ígér Rediger, többek között, „hősünknek”? Gyönyört, gazdagságot, hatalmat, halhatatlanságot. Nem ezt ígérte a kísértő Faustnak is? Nem Dosztojevszkij hőse mondta azt, hogy ha Isten nincs, akkor mindent szabad, ha túlvilág nincs, akkor mindent szabad? Nem következhet ebből, hogy mindegy, milyen Isten, csak Isten legyen? Nem Nietzsche mondta azt, hogy könnyebb láncokban táncolni? (A római úr táncolt.) Houellebecq Redigerje úgy hasonlít Ivan Karamazov vagy Adrian Leverkühn ördögére, mint egyik tojás a másikra. Ugyanolyan „modernül” öltözködik és gondolkodik. Hasonlóan érvel. Nem tudom visszafajítani az a benyomásomat, hogy ez egyfajta karikatúra. Rediger az európai kultúra racionalis sátánjainak a karikatúrája.

De ha így olvasom ezt a csúcspontot, akkor akár az egész regényt is karikatúrának olvashatom. S ha így olvasom, még jobban elszomorodom. Ennek a regénynek mini Faustját, mini Ivánját, mini Leverkühnjét nem nagyon érdemes elcsábítani. Igaz, olcsón is adja magát.

Most már érted, Sándorkám, hogy miért hatott a *Behódolás* rám úgy, ahogy hatott? Hogy miért nem érdekelt a szerző szándéka, ahogy nem érdekelt Dijon szándéka sem? Mert valóságosnak érzem azt, amit ábrázolnak: az erkölcsi érzék kihalását, az érzelmi világ elsatnyulását, a politikai döntések iránti közömbösséget. Hogy nemcsak „ez” jellemző világunkra, azt szívesen aláírom. De elég, ha „ez” is jelenvaló. Mintha éppen az hiányozna itt és most is (még mindig) Európában, amivel Kant a felvilágosodást jellemezte: saját fejjeddel gondolkozni, más helyében is gondolkozni, következetesen gondolkozni. Jobban érvelni az ördögnél.

Nem kenyerem, ahogy Neked sem, a kultúrkritika, nem hiszem, hogy világunk rosszabb a megelőzőknél, de azt igen, hogy más. Nem hiszek az elsivatagosodásban, a dekadenciában, de annak tudatában vagyok, hogy lehetőségeket el lehet játszani. Ahogy a XX. században ez nem egyszer megtörtént. Európában sok mindent el kell a jövőben dönteni, de csak döntésképes emberek tudnak jobban (nem merem azt mondani, hogy jól!) dönteni.

Így hát, remélem, megmagyaráztam a bizonyítványomat. Ha nem, majd e-mailben viszszafelelsz.

Eredetileg azt terveztem, hogy születésnapodra a szépségről mint a boldogság ígéretéről, nem pedig a „rabszolgaság gyönyöréről” fogok Neked írni. Az jobban illett volna a személyiségedhez. De ami késik, nem múlik: lesz még nyolcvanadik születésnapod is. A szépség mint a boldogság ígérete mindig aktuális „téma” marad, minthogy örök. A százhuszadik születésnapodra, amit elvárok Tőled, majd a mennyből küldök Neked egy dörgedelmes kritikát.

Sokszor csókollak mint régi, öreg barátod

Agi

Világnézet és ízlés¹ – ismétlés majd egy fél évszázad után

Az utóbbi években szokásunkká vált, Sándorom, alapvető, végső soron az esztétikát, pontosabban bizonyos műalkotásokat érintő kérdésekről írásban vitatkozni.² Minthogy ez egyáltalán nincsen ellenemre, éppen ellenkezőleg, örülök annak, ha a *verba volent, scripta manent* szellemében rögzítjük is álláspontunkat,³ úgy gondoltam, hogy a hetvenedik születésnapodra készülő kötetben folytatom veled ezt a vitát. Annál is inkább, mert az Houellebecq *Behódolásáról* írt esszéjében nem kényszerülök feltenni azt a kérdést, amelyet a vitánknak eddig alapjául szolgáló regények esetében feltettem, nevezetesen hogy miként lehet egy ragyogónak tartott mű világnézetét elutasítani, ha azt ez a világnézet konstituálja.

Hadd idézzek most a naplómól, melynek idevonatkozó 2007. július 10-i bejegyzése talán szókimondóbb, mint a Nádas-kritikákról szóló kritikám nyilvános szövegezése. (A vicc az, hogy ez a naplószöveg is nyilvánossá vált: megjelent *Szókratészi huzatban* című könyvemben, s nemcsak a naplószöveg, hanem az említett kritika is, amely először bizonyára valamilyen folyóiratban látott napvilágot.) Szóval a naplóbejegyzés:

Eddig Sándor [Radnóti] tanulmánya a legalaposabb, a legkerekebb, s nem a ki tudja honnan eredő sémákkal él. [...] Érdeklődéssel olvastam, a befejezéséig egyet is értettem vele – mínusz a vége: a szerinte nagyszerű regény szerzőjének világnézetét elutasítja. S itt megint arra a pasasra⁴ hivatkozik, akire egyszer már hivatkoztam, s aki azt mondta, hogy Wagner és Rilke művészetét csodálja, de világnézetüket elutasítja. Ez nekem nem megy: a realizmus diadala, az engelsi-lukácsi marhaság. Sándornál még értelmetlenebb: ő szépen megírja, hogy a regényt Nádas világnézete formálja, akkor meg hogyan utasíthatja el ezt a világnézetet anélkül, hogy

¹ Ez volt a címe a hetvenes években írott, a festészetről szóló írásomnak, melyben Radnóti Sándor számos gondolatára támaszkodtam.

² Hadd jegyezzem meg mindjárt: csak forma szerint vitatkozunk esztétikai kérdésekről. De erről majd alább.

³ Több évtizedes barátságunk kezdeti éveiben ezt nem azért nem tettük, mert talán úgy tűnt, hogy gyakori, szinte mindennapos találkozásaink ezt feleslegessé teszik, hanem mert néha bizonyára politikába is átfordítható nézeteltéréseinket nem óhajtottuk az ideológiai pártcenzorok orrára kötni: nem lettek volna restek kihasználni ezt velünk szemben.

⁴ Ha már kinyitottam a könyvet, melyben Radnóti tanulmánya megjelent: a „pasast” Edgar Windnek hívják.

a műalkotást is elutasítaná? Meg mi az, hogy a szerző világnézete? Mi közöm hozzá? Legfeljebb a műalkotás világnézetéről beszélhetünk. Arról, ami állítólag formálja a művet. A fene tudja. Valaha én is így gondolkodtam, lásd a festészetről szóló tanulmányomat. Már megint elárultam egy ifjúkori meggyőződésemet.⁵

Úgy látszik, arra jutottam, hogy mégsem a világnézet formálja a műalkotást; hiszen ha a műalkotást állítólag formáló világnézet elfogadása vagy éppenséggel elutasítása mit sem számít egy műalkotás megítélését illetően, akkor a mű művészi értékének elemzése során ne foglalkozunk a mű világnézetével; pontosabban foglalkozhatunk vele, ez esetben azonban már nem műkritikát írunk.

De hát nem pontosan ezt mondta annak idején Radnóti is?

Ugyanakkor nem állhatom meg, hogy hangot ne adjak a bámulat és elragadtatás mellett tartózkodásomnak is. *Az irodalomkritikának nem szabad ideologikus bíráltnak lennie abban az értelemben, hogy világnézeti feltételektől tegye függővé ítéletét.* De nem zárkozhat el – amiképpen az irodalomtudomány gyakran megteszi, a maga lehatárolt vagy másra irányuló szempontjából talán helyesen – egy mű világnézetének, „filozófiájának” rekonstrukciójától, különösen akkor, ha maga a mű immanens módon megkívánja ezt. A nagy teljesítménynek kijáró tisztelettel követtem Nádas Péter művészi radikalizmusát, amellyel mélyreható módon és alapos okkal szakított az európai humanizmus hagyományával. Igent mondok a regény világára, amely e hagyomány hatalmas provokációjaként, ellenpróbájaként gyarapítja a létről való tudásunkat. De – az esztétikai ítélettől függetlenül, s mégsem elhallgatható módon – nemet mondok világnézetére.⁶

Akármilyen zavarodott vagyok is, meg kell állapítanom, hogy Sándor mégsem azt mondja, amit én. Ő azt állítja, hogy a művet illető esztétikai ítéletünknek függetlennek kell lennie a művet megalapozó (nem, megalapozásról nem beszél; a mű világnézetéről, filozófiájáról beszél; oké, tulajdonképpen mindegy is; a műnek van világnézete), szóval a műre jellemző világnézet megítélésétől, mert nem tehetjük világnézettől függővé ítéletünket, esztétikai ítéletünket. Ehhez azonban hozzáteszi még, hogy a kritikus nem zárkozhat el a mű világnézetének, filozófiájának rekonstrukciójától (különösen akkor, ha a mű immanens módon megkívánja ezt). No mármost a *Párhuzamos történetek* mélyreható módon és alapos okkal szakított az európai humanizmus hagyományával, mondja, s úgy tűnik, hogy a műnek az (ezen szakítás eredményeként? vagy ettől függetlenül?) kibontott világa gyarapítja a létről való tudásunkat. S most következik az a mondat, melyben Radnóti nemet mond a mű világnézetére. Itt aztán muszáj, Sándor, megkérdezni: a létről való tudásunknak ez a gyarapodása akkor is bekövetkezhett volna, ha

⁵ Vajda Mihály: *Szókratészi huzatban*, Pozsony, Kalligram, 2009, 44. o.

⁶ Radnóti Sándor: „Az egy és a sok”, in Rác I. Péter (szerk.): *Testre szabott élet. Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, Budapest, Kijarat, 2007, 219–262. o. itt: 261. sk. o. Kiemelés tőlem – V. M.

a regény világnézete, melyre kénytelen vagy nemet mondani, az általa preferált humanista világnézet lenne? A „humanista világnézet” talaján állva is képes lett volna Nádas regénye a létről való tudásunkat ezen a módon gyarapítani? Ha Nádas – itt nem a regény, maga a szerző – nem „szakít azzal a humanista és keresztény tradícióval”, hogy a „fasiszta testszemléletből következő emberkísérlet és gyilkosság” „kivétel volna és botrány”? Meg kell védenem persze Nádaszt, a náci emberkísérleteket és gyilkosságokat ő is határozottan botránynak tekinti. Kivételnek viszont valóban nem. A Radnóti által fentebb emlegetett alapos ok, amiért Nádas úgy gondolja, hogy szakítania muszáj az európai humanizmus hagyományával, éppen ez: annak belátása, hogy a náci emberkísérletek és gyilkosságok nem képeznek kivételt még az európai társadalmak történetében sem.⁷ Nem azért, mert az ember voltaképpen jó, csak körülményei kényszerítik rossznak, szörnyetegnek lenni, hanem mert értelmetlenség az emberről beszélni. Csak emberekről lehet: „Isten az embert teremtette, az emberek már emberi, földi produktum, az emberi természet produktuma” – mondotta Arendt.⁸ S az emberek között vannak ilyenek is, meg olyanok is. Többnyire – ebben egy vagyok Nádasal – „olyanok”.

Azzal kezdtem, hogy Houellebecq esetében nem kell majd feltennem a kérdést, melyet a fentiekben azért – igaz, megint Nádas kapcsán, de beszélhettem volna Spiróról, Darvasiról, Krasznahorkairól is – csak-csak megismételtem: lehet-e egy regényt – vagy általában valamely műalkotást – nagynak, jelentősnek, mit bánom én, minek tekinteni, ha világnézetét elutasítjuk? Itt most mintha arra jutottam volna, hogy persze, lehet, s az eddigiekben is tulajdonképpen csak azzal kellett volna vitatkoznom, hogy ha egyszer lehet nagynak, jelentősnek, mit bánom én, minek tekinteni, akkor mi az ördögnek kell egyáltalában bevonnom az elemzésbe a mű világnézetét. Még azt is megkockáztatom, hogy Houellebecqnek igaza van, amikor Sollers szájába adva kijelenti: „Maga reakciós, és ez nagyon jó. Minden nagy író reakciós. Balzac, Flaubert, Baudelaire, Dosztojevszkij, mind reakciósok voltak.”⁹ Maradjunk egy pillanatra Balzacnál. Vitathatatlanul reakciós volt, ha ennek a szónak még bármi értelme van. Csodálatosan ábrázolta, de nagyon nem szerette azt az új világot, amely a forradalmat követően kibontakozott, a korai kapitalizmus kegyetlen világát.¹⁰ S kísérletet sem tett arra, hogy felvázoljon bármiféle kiutat ebből a nemszeretem világból. De félre ne érts, Sándorom: nem azért tartom nagy írónak, mert reakciós volt, még ha igaz is, hogy csakis azért lehetett nagy író, mert nem tudta és nem is akarta elhíttetni magával, hogy világának szörnyetegei – s majd mindenki szörnyeteg az általa ábrázolt világban – bármiféle értelemben „kivételek” lennének.

Houellebecq esetében egyszerű a dolog. Egyszerűen lehetetlen elkerülni, hogy bevonjuk az „esztétikai” vagy, ha tetszik, „irodalomkritikai” elemzésbe a jeles szerző világnézetét.

⁷ A soá kivételességét „csupán” az emberirtás iparszerű módja alkotja, amelyet nemcsak a technika haladása tett lehetővé, hanem a náci rendszer cinizmusa, ideologikussága is.

⁸ Hannah Arendt: *A sivatag és az oázisok*, ford. Mesés Péter – Pató Attila, Budapest, Gond-Palatinus, 2002, 21. o.

⁹ Michel Houellebecq: *Elemi részecskék*, ford. Tótfalusi Ágnes, Budapest, Magvető, 2001, 187. o. Nem kizárt, hogy Philippe Sollers tényleg mondott ilyesmit.

¹⁰ Talán nem véletlen, hogy *A csúcson* mottójául Houellebecq egy Balzac-idézetet választott.

Általam olvasott regényeiben ugyanis mást sem „ábrázol”. Pontosabban: nem a világnézetét ábrázolja persze, hanem azt a világot, amelyben él; csak hogy bár regényeiben tagadhatatlanul hemzsegnék a figurák és a történetek, s ennél fogva el kell fogadnom, hogy Houellebecq tényleg regényeket ír, ergo regényíró, az általa ábrázolt és nem szeretett világ mineműsége, az, hogy olyan, amilyen, s amilyennek Houellebecq nem szereti, nem a történetekből és a szereplőkből – ha túlzó akarok lenni, de nagyon túlzónak nem kell ehhez lennem, akkor nem szereplőket, hanem szereplőt mondok, valahogy majd’ mindenki egyforma, az egyes regények főszereplői vitathatatlanul egyformák, az olvasónak az a sejtése, hogy mindegyik egy-egy Michel Houellebecq¹¹ – olvasható ki, hanem az állapotok majdhogynem teoretikus elemzéséből.

Ha valaki Houellebecq regényeiről ír kritikát, akkor való igaz, hogy „nem zárkozhat el [...] egy [a] mű világnézetének, »filozófiájának« rekonstrukciójától [...], különösen akkor [azért], ha [mert] maga a mű immanens módon megkívánja ezt.” Merthogy itt kétséget kizáróan megkívánja. Az „öntetszelgő fogyasztói társadalom” houellebecqi leírása ugyanis nem intézhető el azzal, hogy saját tapasztalatainkból és szociológusok, filozófusok, politológusok elemzéseiből – szeretjük, vagy nem szeretjük – nagyon is jól tudjuk, milyen ez a világ (milyen a világunk). Regényei igenis sokat hozzátesznek egyéb teoretikus elemzésekhez, vagy ironice szólván, maguk is leginkább teoretikus elemzések, még ha a szerző szépirodalomként kínálja is fel az olvasónak.¹²

Eddig a regények világát emlegettem, nem pedig azt, hogy milyen nézőpontból elemzi az író az általa leírt világot. Nem volt szó a regények, illetőleg az író (s Houellebecq esetében nyugodtan egyenlőségjelet teszek a kettő közé) világnézetéről. Nem mindegy, honnan, milyen nézőpontból tekintek rá a világra, amelyik persze a(z öntetszelgő) fogyasztói társadalom. Hagyjuk is az „öntetszelgőt”, hiszen az már azért inkább a megítéléshez, mint a leírásához tartozik. Nem mindegy tehát honnan, milyen nézőpontból tekintek a fogyasztói társadalomra.

¹¹ Hadd idézzem, Sándor, *Az író behódolása* című esszéjét: „A főhős a Houellebecq-hősök végtelen szövetéből van kiszabva [itt most a *Behódolás* című regény főhőséről van szó – V. M.], ahol csak a minta módosul, az anyag sosem. Alapváltozata az *Elemi részecskék* féltestvér-párja, az autisztikus és a – főképp szexuálisan – frusztrált, a nagy tehetség (gyakran zseni) és a tehetségtelen. Közös a végtelen kedvetlenség, életuntság, magányosság, amelynek hátterében az öntetszelgő fogyasztói társadalom áll. Nemcsak életrajzi párhuzamok készítetik az olvasót arra a megfigyelésre, hogy e lemagasztaló és felgyalázó, nárcisztikus és provokatív variációk mind valamiféle szellemi önarcoképek. Goncourt-díjjal koszorúzott, s szerintem is legjobb regényében [én szerintem is az a legjobb, de meg nem tudnám magyarázni, hogy miért – V. M.] *A térkép és a terület*ben (magyar címe – talán a széphangzás miatt – *A térkép és a táj*) a két főalak egyikét, a híres író Michel Houellebecqnek hívják.” Radnóti Sándor: „Az író behódolása”, *Revizor – a kritikai portál*, 2015. június 16., <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5614/michel-houellebecq-behodolas/>, utolsó letöltés dátuma 2015. november 14.

¹² Angyalosi Gergely barátunk valamikor elég keményen megbírált azért, hogy Milan Kundera regényeit művészi szempontból túlértékelem. Igaza volt. Visszatekintve meg kell állapítanom, hogy Kunderát leginkább azért szerettem, mert az én szájam íze szerint elemezte – okosan – a valamikor létezett szocializmus társadalmát. S nagy lelkesedésemben nem vettem észre, hogy regényfigurái papírmásé figurák. Valahogy hasonló a helyzet Michel Houellebecqkel is.

A szociológusok, filozófusok, politológusok leírásai is különbözni fognak a leírás, a legobjektívebb igyekezetű leírás honnanjától, azaz a leírás szerzőjének világnézetétől függően. Hát még a regényíró! Radnóti azt mondja:

Az író ideológiája a szokásos: a felvilágosodás halottnak nyilvánítása, az egyéniség (s ezzel persze minden moralitás) értékének kétségbevonása, a szabadság azonosítása a fogyasztói szabadsággal, s mint ilyen, semmisnek tekintése, a humanizmus visszavétele, az európai modernitás megvetése.¹³

Nos: ez így szerintem nem stimmel. Még ha mindez – nem szeretnék belemenni a részletekbe – része is a leírásnak, szerintem nem azonos az író ideológiájával. Ami a felsorolás elemeit illeti, megítélésem szerint Houellebecqre csak a humanizmus visszavétele és az európai modernitás megvetése a jellemző, a felsorolás egyéb elemeit, tehát a felvilágosodás halottnak nyilvánítását, az egyéniség (s ezzel minden moralitás) értékének kétségbevonását, a szabadságnak a fogyasztói szabadsággal való azonosítását, s így a szabadság semmisnek tekintését Houellebecq az európai modernitás kifejlett formájára *jellemzőnek tekinti, de semmiképpen sem tekinti pozitívumnak*. Éppen ellenkezőleg, Sándor. Azért veti meg az európai modernitást, mert a felsoroltak jellemzik. Lehet azt állítani, hogy nincsen igaza: mindez nem jellemzi a modernitást, vagy legalábbis nem ezek a döntő, meghatározó jellemzői az európai modernitásnak. Éppenséggel még azt is állíthatja valaki, hogy az író csakis azért látja az európai modernitást illetően meghatározónak a fent felsorolt elemeket, mert reakciós módon szembehelyezkedik vele.¹⁴ A modernitással való azonosulás esetén az ember a felsoroltakat vagy nem is látja, vagy éppen mellékes, esetleges mozzanatoknak tekinti. Amikor, Sándor, a felsorolást azzal kezded, hogy az író ideológiája a szokásos, akkor magukat ezeket az elemeket ideológiáknak, ideológikus agyrémeknek állítod be. Szíved joga. S ez esetben tényleg könnyebb a helyzeted, mint Nádas, Spiró, Darvasi vagy Krasznahorkai esetében. Vagy a Soller által felsorolt XIX. századi reakciós zsenik esetében. Nyugodtan állíthatod, hogy Houellebecq azért rossz, vagy legalábbis jelentéktelen író, mert ideológiája görbe tükrében tekint a világra. Az írói minőség így konvergál az ideológiával. S mintha te ezt a konvergenciát tekintenéd természetesnek, kvázi magától értetődőnek. A „realizmus diadala” viszont gyönyörűséges csodának tűnik a szememben. Holott – szerintem – szó sincs semmiféle realizmus diadaláról. Igaz, te sem nevezted annak ezt a csodát. Egyszerűen arról van szó, hogy minden nagy író tényleg „reakciós”, jóllehet ennek a szónak számomra semmi, de semmi értelme nincsen. A nagy író a fennálló állapotok, a világ kritikusa. S szegény kénytelen a jelent a múlt értékeivel szembeállítani, mert ha valamifajta utópikus jövővel állítaná szembe, akkor íróból propagandistává válna. Néptribunná, hogy Lukácssal szóljak. S ehhez Houellebecq esetében még azt is hozzá kell tennem: többnyire nem is állítja szembe semmivel sem a jelent. Undorodva leírja. „Nagyon kellemes olvasni, és elég találó képet fest a társadalomról” – mondja *A térkép és a táj* egyik főhősének,

¹³ Radnóti: „Az író behódolása”.

¹⁴ Uo.: „Ebben a könyvében [a *Behódolás*ban] a középkori európai civilizáció fölényéről esik szó.”

Jed Martinnak, a híres festőnek az apja a másik főhősről, Michel Houellebecqről. A főhős Michel Houellebecq meg azt írja a főhős Jed Martinról, hogy „figyelme korának társadalma felé fordul [...], de inkább egy etnológus, mint egy politikai elemző szemszögéből értelmezi ezt a társadalmat”.¹⁵ Hadd idézzek egy elég hosszú passzust az *Elemi részecskék*ből.

Mivel nem veszek részt az ipari-gazdasági termelésben, tulajdonképpen még az életben maradásomat sem tudnám biztosítani, nem tudnám, hogyan tápláljam magam, hogyan védjem meg magam a hőmérséklet-ingadozástól – a személyes technikai képességeim alig fejlettebbek a Neander-völgyi ősemberénél. Tökéletes függésben élek az engem körülvevő társadalomtól, miközben úgy érzem, hogy szinte teljesen haszontalan vagyok a számára, nem vagyok jó másra, mint hogy kétes elemzéseket gyártsak elavult kulturális témákról. És mindezért még munkabért is kapok, ráadásul elég jó munkabért, jóval magasabbat az átlagfizetésnél. A legtöbb ember körülöttem ugyanezt az esetet példázza. Tulajdonképpen az egyetlen hasznos ember, akit ismerek, az az öcsém.

– Miért, milyen különleges dolgot csinált?

Bruno elgondolkodott, a sajtóját piszkálgatta a tényéron, és valami találó válaszon törte a fejét.

– Új teheneket teremtett. Ez végül is csak egy példa, de ha jól emlékszem, a kutatásai egy genetikailag módosított tehénfajta létrejöttét tették lehetővé, ezek a tehenek nagyobb mennyiségű és táplálódóbb tejet adnak, mint a közönséges tehenek. Michel megváltoztatta a világot.¹⁶

Hát ez az ironikus szöveg ugyancsak nehezen tekinthető a fennállóval való azonosulásnak. Houellebecqet mély rezignációval tölti el „a szemünk láttára pusztuló Nyugat”.¹⁷

Hogy lehetek drága barátommal hetvenedik születésnapja alkalmából ilyen goromba? Merem remélni, hogy nem goromba vagyok; egyszerűen csak őszinte; próbálom vitánkat – mert hát arról van szó, nem pedig Houellebecqről – szisztematikusan végigvinni; hogy világossá váljék a világlátásunkban, ha van ilyen, rejlő különbség. Írtam egyszer a Spiró-kritikákról. A *Fogság* kritikájáról. Azt írod: „A kiindulópont az, hogy rettenetes világot ábrázol.” S felteszed a kérdést: „De van-e kiút belőle?”¹⁸ Spiró keresi, de nem találja. Ezért aztán elmarasztalod. Viszont Houellebecq nem is keresi a kiutat.

¹⁵ Michel Houellebecq: *A térkép és a táj*, ford. Tótfalusi Ágnes, Budapest, Magvető, 2011, 20., 157. o.

¹⁶ Houellebecq: *Elemi részecskék*, 206. o. Vö. az *Elemi részecskék* következő passzusát: „Djerzinski korában [a máról van szó – V. M.] a filozófiáról azt tartották, hogy nincs valódi tárgya, tehát minden gyakorlati fontosságot nélkülöző tudomány. Pedig egy adott társadalom gazdaságát, politikáját és erkölceit éppen az a vízió határozza meg, amely a társadalom tagjaiban egy adott pillanatban a világról kialakul. Metafizikai mutációra – vagyis az emberek világképének radikális és globális átalakulására – nagyon ritkán kerül sor az emberiség történetében. Metafizikai mutációnak számított például a kereszténység megjelenése.” Id. mű, 7. o.

¹⁷ Houellebecq: *Behódolás*, ford. Tótfalusi Ágnes, Budapest, Magvető, 2015, 11. o.

¹⁸ Radnóti Sándor: „Erudíció és világnézet”, *Holmi*, 2005/11, <http://www.holmi.org/arch/2005/11/17.html>, utolsó letöltés dátuma 2015. november 14.

Érzésem szerint eleve tudja, hogy a kiút csak csoda lehet. Csoda abban az értelemben, hogy az a bizonyos valami más, remélhetőleg jobb is, nem vezethető le a jelenből. S nem is lehet igazán eleme a fennállónak. Metafizikai mutáció kell legyen. A vallással való kísérletezés csak provokáció. Az ugyan igaz, amit írsz: „Comte nyomán kétségbe vonja, hogy egy társadalom életben maradhat vallás nélkül.”¹⁹ Csakhogy itt a vallás nem jelent mást, mint valamifajta megingathatatlan hitet. Mert az, amiben ma élünk, nem ismer semmit sem, ami szent. Nevetségesnek és kikezdhetőnek tűnik az emberek szemében minden, amit elfogadunk anélkül, hogy racionálisan meg tudnánk alapozni. „A racionális bizonyosság iránti sóvárgásában a Nyugat végül is mindent feláldozott: a vallását, a boldogságát, a reményeit, és végeredményben az életét.”²⁰ Ebből azonban nem következik, hogy Houellebecq akár a katolicizmus, akár az iszlám egyetemessé válásában hinni tudna. A történet, hogy Franciaországban az iszlám – valamifajta mérsékelt és mértékletes formában – hatalomra kerül, valóban csak provokálni akarja az olvasóit; Houellebecqnek eszébe sincsen, hogy behódoljon az iszlámnak: ha nem látjátok, hogy *hosszú távon a racionális bizonyosságra semmifajta társadalom nem építhető*, akkor majd a legbutább irracionalitás lesz úrrá felettetek. Még majd azt is betiltják, hogy a nők seggét nézzétek.

¹⁹ Radnóti: „Az író behódolása”.

²⁰ Houellebecq: *Elemi részecskék*, 276. o.

Szemtanúnak lenni, avagy az Auerbach-tézisek¹

Nous nous devons à la mort.

Saját magunkkal tartozunk a halálnak.

Jacques Derrida: *Demeure, Athènes*

(Marcziszovszky Anna fordítása)²

I.

2007-ben a washingtoni Holokauszt Múzeum közzétette egy bizonyos Karl Höcker fénykép-albumát. A tábor utolsó parancsnoka, Richard Baer adjutánsa által készített, 116 fotográfiát tartalmazó gyűjtemény 2006-ban került az USHMM tulajdonába. Höcker képeinek egy része 1944 júniusa és 1945 januárja között készült, mintegy 30 kilométerre a tábortól, Solahüttében, az SS – manapság használt kifejezéssel élve – rekreációs telepén. (Az SS által használt, romosan, de fennmaradt épületeket – a fényképalbum nyilvánosságra kerülésével összefüggésben – 2011-ben rombolták le a helyi lengyel hatóságok.) A fekete-fehér csoportképeken vidám SS-tisztek (köztük a fiatal Mengele) néznek a kamerába, a kacagó SS-tisztviselők úgymond pózolnak, egyes felvételeken mintha tényleg mind önfeledten mulatnának. A világháló jóvoltából szerte a glóbuszon pillanatok alatt ismertté lett képek forrásértéke vitathatatlanak tűnt, a békés munkahelyi közösség mindennapi életének látványa számos, az emberi természettel kapcsolatos, megválaszolhatatlannak tekinthető kérdést vetett fel. (A képek javarészt a magyar zsidók megsemmisítésének időszakában készültek.)

¹ Jelen szöveget 2005-ben, Mauthausen akkortájt átadott Besucherzentrumában kezdtem el írni, s hosszú éveken át mindössze apró kiegészítéseket végeztem rajta, nem tudtam, hogy miért írom, következésképp azt sem, hogy kinek. Így aztán szerkeszthetetlené, arányvesztetté lett. Véletlenül maradt meg egy külső memória lényegtelen vackokat tartalmazó dossziéjában. Ez a szöveg mégis jónéhány mondatot tartalmaz belőle, illetve az alábbiakban a kitörölt első változatra való reflexiók szerepelnek elég nagy számban. A jelenlegi változatban végül lemondtam a két réteg tipográfiai elkülönítéséről, az olvasót nem terhelem a *saját* életem archeológiai rétegeinek láthatóvá tételével. A 2006 körüli mauthauseni utazások „eredményei” részben belekerültek a CEU Pressnél 2008-ban megjelent könyvembe.

² Ami a fordítást illeti: Derrida könyvét angolul olvastam (*Athens, Still Remains. The Photographs of Jean François Bonhomme*, ford. Pascale-Anne Brault – Michael Naas, New York, Fordham University Press, 2010). A francia fordításért, illetve az eredeti szövegről, fordításokról való fontos beszélgetésekért, levelezésért komoly hálával tartozom Marcziszovszky Annának.

Azonnal oda akartam menni. Látni a romokat, összevetni a múlt idő és a változó történelem nyomait a fényképeken látható állapottal ismerős feladatnak, az évek óta tartó tanulmányaim részének tűnt. Akkortájt az eredeti helyszínek érzéki sokkjának hatása alatt éltem, többre becsültem a mindig felbukkanó kiismerhetetlen utalásokkal, megfejtést követelő jelekkel teli területeket a statisztikákból leszűrt tudásnál. „Minden jelben, tegnap óta csak te vagy” – Vas Istvánnak az *Egy szerelem három éjszakája* című musicalben énekelt versét dúdoltam magamban Sachsenhausenben és Dachauban, a prágai Zsidó Múzeumban és Sárkeresztúron, a katolikus templom kertjében lévő szovjet katonai temetőben: mindenütt, ahol a múlt rétegei alól hirtelen felbukkant egy-egy nyom, *bármi*, ami véget vetett a kérlelhetetlen rendnek, tehát a felejtésnek. Kinézel a sírok közül, és pár méterrel odébb egy dunántúli falu éli a mindennapi életét; a bizonyosság, hogy a temető már régen láthatatlan, hirtelen magától értetődő tapasztalatod lesz. Minden jótékonyan összezavarodik, a személytelen történeti idő és a valós terek egymásra mutatnak. A tény, hogy minden jellé és jelentéssé válhat, ahogyan azt Gombrich a *Meditations on a Hobby Horse* című tanulmányában megírta, tehát hogy jel és jelentés között nincs semmiféle formális analógia, hogy bármiből művészet lehet, és minden alkalmas bármire, tehát elsősorban a megfelelő hely és idő kérdése az esztétikai minőség, mindez nem teória egy tanteremben, hanem látható, hallható, tapintható, lejáráható, érzéki, ha tetszik, művészi tapasztalat.

Azokban az években múzeumtörténettel foglalkoztam, és igyekeztem minél több múzeumot eredetiben látni. Sokat utaztam, és így magától értetődőnek tűnhetett, hogy számos koncentrációs táborba is eljussak. Azokat – okkal – múzeumnak tekintettem, és szó szerint lenyűgöztek az eredeti helyszínek nyomai. A volt táborok jelentős részét akkortájt és azóta építették át. Hamar megértettem, hogy semmi nem mutatja pontosabban az emlékezetpolitikáról szóló vita állását, mint a táborok topográfiája, a romok, a megőrzött tárgyi emlékek, a restaurált épületek bonyolult viszonyrendszere. Elég hamar elvesztem a részletekben, s ezzel nem voltam egyedül. A könyvtárakban, adatbázisokban újra és újra szerte a kontinensen dolgozó, megszállott kutatók nyomaira, írásaira akadtam, akik mind – különféle okoknál fogva – egyik vagy másik tábor *eredeti* állapotának majdnem lehetetlen rekonstrukciójával, illetve a történeti idő eltűnésének, a jelen idő, tehát a *Nachleben* nyomaival foglalkoztak. Ezeknek a tanulmányoknak, alkalmanként vaskos köteteknek a jelentős része tárgyilagos nyelven megírt „szakmunka” volt, amelyben a mikrohistória, a hely- és építészettörténet érvei találkoztak a múzeumi önreflexió megfontolásaival. A holokauszt történetével foglalkozó, jobbára levéltári munkákon alapuló kiváló történettudományi munkákkal szemben a táborok topográfiája, muzeológiája, rekonstrukciója mindig konkrét változásokhoz, egy-egy épület újrendezéséhez, elbontásához vagy felépítéséhez vezetett. Általában minden ilyen átalakítást hosszú éveken át tartó, a helyi és szakmai közösségek politikai vitáinak végtelen sora előzte meg. A kísérteties terek aktuális állapotán tehát az emlékezetpolitika összes vitájával agyonterhelt szemantika valamennyi rétege, egymást fedő nyoma látható lett. Andrew Charlesworth, egy akkortájt még Auschwitz morális földrajzának,³ ökológiai emlékezetének kérdéseivel foglalkozó angol

³ Andrew Charlesworth – Michael Addis: „Memorialization and Ecological Landscapes of Holocaust Sites: the cases of Plaszow and Auschwitz-Birkenau”, *Landscape Research*, 2002/3, 229–251. o.;

földrajztudós végtelen érzékletességgel és kérlelhetetlen pontossággal rekonstruálta a tábor flórájának és faunájának történetét, megmutatva, hogy a változó tájkép milyen hatással van a kollektív emlékezetre, a hely szellemének működésére. A Santa Barbara-i egyetemen tanító germanista, Harold Marcuse *Legacies of Dachau: The Uses and Abuses of a Concentration Camp, 1933–2001* című monográfiája érthetővé tette, hogy az ötvenes évek amnéziája mit jelentett a gyakorlatban, milyen, akkortájt magától értetődő lépéseket tettek a nyomok eltüntetésére, melyeket nem politikai, hanem egyszerűen városrendezési kérdésnek láttak. Minden részlet iránt aggodalmas érdeklődést mutattam, Hercule Poirot, Sherlock Holmes önkéntes utódja, persze tudtam, hogy a bűnügyet, amelynek felderítésére vállalkozom, senki sem tagadta, a kortárs többség ismerte, sok ember számon tartotta, mégis minél jobban uralkodó európai paradigma lett a holokauszt közös morális felelősségének öröksége, annál jobban elvesztem a részletekben. A Harmadik Birodalom által megszállt prágai Zsidó Múzeumban 1942 után az SS kiállításokat rendeztetett sárga csillagosan dolgozó muzeológusokkal a zsidóság történetéről, kivételes nézőknek, tehát kiválasztott németeknek. Ennek a tagadhatatlanul rémes történetnek minden lehetséges részletét makacsul végigolvastam, tudnom *kellett*, kényszeres és érthetetlen pontossággal. Mintha a megváltás csillaga ragyogott volna fel a nagyszerű Hana Volavkova és Josef Polak rendezte kiállítások fényképein, mintha azok által bárkihez és bármihez közelebb kerültem volna.⁴ Holott ez is csak illúzió volt, a megszállottság különben sem munka, a vasárnapi régész az amatőr.

Amikor pár éven belül már negyedszerre jártam Mauthausenben, az akkortájt átadott Besucherzentrumban nekiláttam térképet és hozzátételeges kronológiát készíteni a Harmadik Birodalom nyomaival kapcsolatos addigi helyszínekről, ahova különböző utazások során – távolról sem véletlenül – eljutottam, egyre nehezebben magyarázható módon. Mert még mindig sejtelmem sem volt, hogy miért mentem vissza újra és újra a táborokba. Mindent összevetve, az elmúlt mintegy 15 évben – ábécésorrendben – többször, tehát el-, majd visszamentem Auschwitzba, Belzebe, Buchenwaldba, Dachaubá, Majdanekbe, Sachsenhausenbe, Theresienstadtbá és a Kassel melletti Breitenau kolostorában berendezett börtönbe, illetve koncentrációs táborba, amelyről még írhattam is a 13. Documenta katalógusába. Mindez úgy hangzik, mint egy dicsőségtábla vagy egy örült leltár. Olykor némely vadászokra emlékeztettem magam, akik jelentős távolságokat tesznek meg azért, hogy egy-egy orvul lelőtt állat

Andrew Charlesworth: „Hello Darkness, Envoi and Caveat”, *Common Knowledge*, 2003/3, 508–519. o.; uő: „A corner of a foreign field that is forever Spielberg’s: understanding the moral landscape of the site of the former KL Plaszow, Kraków, Poland”, *Cultural Geographies*, 2004/11, 291–321. o.

⁴ Vö. Jan Björn Potthast: *Das Jüdische Zentralmuseum der SS in Prag. Gegnerforschung und Völkermord im Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main – New York, Campus, 2002; Magda Veselská: *Muž, který si nedal pokoj: příběh Josefa Poláka (1886–1945). The Man Who Never Gave Up. The Story of Josef Polák (1886–1945)*, Prága, Židovské muzeum v Praze, 2005; Helena Krejcová – Mario Vlcek: *Memories Returned. Jewish Property at the Museum of Decorative Arts, Prague*, Prága, Institute for Contemporary History, Academy of Sciences of the Czech Republic, 2008; Dirk Rupnow: *Vernichten und Erinnern. Spuren nationalsozialistischer Gedächtnispolitik*, Göttingen, Wallstein, 2005.

teteme mellett fénykép készüljön róluk, nem beszélve a nappalikban kiaggatott agancsokról, szarvokról, lenyúzott bőrokról. A könyvespolcomon egyre több helyet foglalt el a *KZ-Literatur*, az önéletrajzok, levelek, naplók, tanulmánykötetek, különféle katalógusok sora. Nincs mit szépitni, megszállott lettem, gyűjtő, már nem hagytam ki egyetlen múzeumot, egyetlen emlékhelyet sem. 2010-ben, Rügen szigetén semmiféle érdeklődést nem mutattam Caspar David Friedrich *Kreidefelsen auf Rügen* című képének eredeti színhelye iránt, amely igazán jól hasznosított turistalátványosság, hanem újra és újra visszatértem Prorába, a Harmadik Birodalom (akkor még magára hagyott) hatalmas tengerparti üdülőjének üres betontömbjei közé, és persze összehasonlítottam az üres épületekben lévő apró múzeumokat, s aggályosan meg is írtam az ott tapasztaltakat, mert biztos voltam abban, hogy valamiféle kötelességnek teszek eleget. 2008-ban a bécsi Naturhistorisches Museumban ráakadtam az egykor a múzeum által megrendelt, a poseni koncentrációs lágerben készített zsidó halotti gipszmaszkok nyomainak történetére, heteken, majd hónapokon át tartó valóban szorgalmas munkával megszereztem minden lehetséges adatot azok sorsáról, újrafelfedezésükről, majd a bécsi Jüdisches Museumban való kiállításuk abszurd történetének részleteiről. Ültem szemben a múzeum akkori igazgatójával, a költői nevű és nagyszerű Felicitas Heiman-Jelinekkel, aki elképedve hallgatta a számára értelmezhetetlen tervemet, mely szerint Budapesten szerveznék egy kiállítást és konferenciát a maszkok jelentéstörténetéről, kontextusuk alakulásának megfelelően. (Ez persze megvalósíthatatlannak bizonyult.) És közben tényleg magától értetődőnek tekintettem mindezt, s még mindig semmiféle reflexióm nem volt arra nézvést, magától értetődik-e, hogy a múzeumkritika akkortájt világszerte alakuló szemléletét követő írásaiban a holokausztnak igencsak viszsztatérő szerepe volt. S még azt sem láttam világosan, vajon nem pusztán a barátaim munkám iránti megbecsülésének jele, hogy senki meg nem kérdezte, miért is kell az általuk szerkesztett különféle heti- és havilapokban újabb és újabb KZ-múzeumok bemutatásáról szóló írásaikat közölniük, amikor annak az esélye, hogy például „a prorai kolosszus” építészettörténetének kritikai áttekintése egy irodalmi hetilap olvasói közül hány olvasót érdekelhet, az 1 százalékhoz járhatott közel. És minthogy senki nem szólt rám, teljes nyugalommal folytattam őszi utazásaimat, és még jól is éreztem magam. Biztos voltam abban, hogy amit csinálok, az fontos, és ez jobbára így is volt, minthogy az ország azokban az években kezdett a békés amnéziától a tébolyult múltteremtés új dimenziói felé fordulni, ezért aztán mindaz, amit írtam, valóban közhasznú is volt, s efelől ma sincsen bennem semmi kétség. Ma is biztos vagyok abban, hogy jól döntöttem, amikor a washingtoni Holokauszt Múzeum és a Jad Vashem összehasonlító kritikai elemzését próbáltam elvégezni, még ha ez utóbbiért komolyabb árat is fizettem – mert elvesztettem egy hajdani barátomat, aki a zsidó esszencializmus nevében szó szerint ostobának és antiszemitának nevezett. Válaszomban igyekeztem elegánsan rámutatni kínos tárgyi tévedéseire, de az, hogy miért írta őrzöngő szövegét, nem érdekelt. Amit rosszul tettem.

Azaz csak azt nem kérdeztem meg magamtól, hogy miért tettem mindezt. És azt sem, hogy mit jelentett ez a szenvedély. Ráadásul az általam is gyakorolt *Neue Sachlichkeit* meghatározó trend lett a Harmadik Birodalom történetével foglalkozó szakirodalomban, az új történésznemzedékek immár nem „a” holokauszt metafizikai kérdésével foglalkoztak, hanem az olyan apró részletekkel, melyek nélkül valóban nincs mit sem megérteni, sem elmesélni.

Miként alakult, épült fel az a konszenzuális tudás, amely alkalmassá tette a németek millióit arra, hogy elviseljék, elnézzék, illetve végrehajtsák azt, ami a saját XIX. századi történelmük felől nézvést teljesen értelmezhetetlennek, ha tetszik, értelmetlennek tűnt, mégis valóság lett. Azaz nemhogy nem voltam egyedül a részletekben való megszállottságommal, de számos remek könyvet olvashattam el a CEU könyvtára jóvoltából, illetve vehettem meg az ilyesféle irodalomra szakosodott, általában koncentrációs táborokban lévő könyvesboltokban, melyeket előszeretettel látogattam.

Holott csak a gyász iránti vágy és az arra való képtelenség jól ismert szindrómája volt az egész. Mikrotörténelmi apróságokkal vacakolni, egykori gyomokkal, hajdnavolt kertekkel, a Birkenauban, Sobiborban nőtt fák 1944-es magasságának és az akkori fényviszonyok összefüggésének a kérdéseivel foglalkozni, a krematóriumok ön- és vetett árnyékainak nagyságát tisztázni, állni tehát egy KZ közepén, kezemben Charlesworth kötetének térképével, s rekonstruálni, hogy melyik hónapban hánykor borult rá az alkony a rámpákon álló magyarokra, ez teljesen értelmetlen volt, mégis könnyebb, mint zokogni és kiabálni, amit amúgy tettem, egyedül az üres terekben. Mert elviselhetetlennek láttam, hogy már sem a nevüket, sem azt, hogy pontosan mikor és hogyan haltak meg, nem tudja senki, s ez az egész jobbára és okkal senkit nem érdekelt. Georges Didi-Huberman *Images malgré tout* című, ugyancsak megszállottságra valló, az 1944 nyarán a szlovák ellenállás tagjai által készített fényképek jelentésének és jelentőségének elemzésével foglalkozó könyve 2008-ban jelent meg angolul. Az *Images in Spite of All* épp oly drámai, mint amilyen precíz szövegnek bizonyult, ami világossá tette, hogy a végső megoldás apróságai és a holokauszt metafizikai lényege elválaszthatatlanok egymástól. (Nem mellékesen ennek a szövegnek a nyomán forgatták a *Saul fiát*.) Épp oly képtelenségnek tűnt ismeretlen embereket gyászolni, mint lemondani arról és „beérni” azzal, hogy a nevük esetleg fennmaradt. Közben 2008 őszén meghalt az apám, aki *malgré tout* holokauszt-túlélő volt, miközben ezt akarta a legkevésbé, közvetlen közletről láttam a saját halálhoz való jogáért folytatott reménytelen küzdelmét. Az elhallgatások rendjét, indulatos kísérleteit, hogy visszamenőleg eltörölje, ami történt vele, hogy úgy halhasson meg, felejtésre ítélve, mint bárki más. Mert, amennyire értettem, csak ezt akarta.

2002 tájt már sokan olvastak a Benjamin Wilkomirski botrányról, s bár abszurd volt, először Mauthausenben olvastam róla egy napsütötte padon. Az 1941-ben született Benjamin Wilkomirski, Bruno Dösekker (eredeti nevén Grosjean) Svájcban élő, örökbe fogadott gyerek volt, aki 1995-ben jelentette meg emlékiratait *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948* (Töredékek. Egy 1939 és 1948 közötti gyermekkorból) címen. Egy évvel később angolul is kiadta, *Fragments: Memories of a Wartime Childhood* címmel. A szöveg a '90-es évek szellemi divatját, a *recovered memory*t meglovagoló hamisítvány volt. 1999-ben, amikor a Dösekkert jól ismerő svájci újságíró, Daniel Ganzfried megdönthetetlen bizonyítékokkal szolgált a pár év alatt komoly kitüntetések, díjak sorát elnyert szerző eredeti személyazonosságát illetően, Grosjean/Dösekker/Wilkomirski eltűnt a nyilvánosság elől. Könyvének fogadtatástörténete, utóélete minden bizonnyal érdekesebb, mint maga a szöveg, amely valóban nem volt más, mint a személyes emlékezet és szemtanúság iránti kurrens éhség igen tehetséges kihasználása. Azt,

hogy Wilkomirski a szó szoros értelmében hamisító, 1994/1995-ben a Suhrkamp tulajdonában álló tekintélyes Jüdischer Verlag munkatársai annak ellenére sem hitték el, hogy Ganzfried már akkor számos gyanúra, óvatosságra okot adó tényre hívta fel a figyelmüket. Valóban jobban hittek a becsületes meggyőződésüknek, mint bármi másnak. Úgy vélték, hogy egy túlélő zsidó szava, bármilyen hihetetlenül hangozzék is, amit mond, egyszerűen kétségbevonhatatlan. Fel sem merült bennük, hogy kritikával fogadják egy ilyen sorsú ember állításait. Amikor aztán egy rövid időre belekeveredtem ebbe a történetbe, és Berlinben megkérdeztem Kertész Imrét, hogy mit gondol Wilkomirskiról, egyszerűen kinevetett. Voltunk egyszer egy felolvasásán, mondta, de eljöttünk, mert az egész hiteltelen és undorító volt. Kertésznek nem voltak gátlásai egy KZ-túlélő láttán, és voltak személyes tapasztalatai. Ő küldött el a potsdami Literaturhaus akkori igazgatójához, aki így aztán nem volt abban a helyzetben, hogy kidobjon, ellenben végtelenül világosan fogalmazott. Épp azt mondta, amit a Jüdischer Verlag munkatársai. Senki nincs ebben az országban, akinek eszébe jutott volna kétségbe vonni egy holokauszt-túlélő szavait. Wilkomirski többször fellépett Potsdamban is, felolvasása félhomályban, az általa készített drámai zenei háttér előtt zajló szeánsz volt, ahol a közönség újra és újra zokogott.

Mindebben Wilkomirski szélhámossága volt a legkisebb probléma. Ő addig ment el, ameddig elmehetett, hamisító volt, de nem csirkefogó. Ő épp azt tette, amit minden nagy elődje: a korszellem karikaturistájaként tevékenykedett, ugyanakkor annak a karikatúrája is volt. Az igazán fenyegetőnek a németek – úgymond – védtelensége tűnt, kiszolgáltatottságukban, odaadó rémületükben volt valami zavarba ejtően infantilis, amit a saját bőrömön is megtapasztaltam: hiszen semmi másra nem volt szükség, mint Kertész nevének kimondására a telefonban, és máris minden kimondható mondat elhangzott.

Potsdamból a városba visszafelé menet az S-Bahnon kezdtem el rosszul érezni magam: nem tetszett, hogy egy vadidegen ember a bűnösség állapotában részes társtettes szerepét öltötte magára, vagy ami még rosszabb, hitt is abban. Az utóbbi mégis elképzelhetetlen volt. Értettem én, hogy az egész *Vergangenheitsbewältigung* kényszerek közötti reménytelen választások összefüggésrendszere, mégis nonszensz volt, hogy az az ember Potsdamban, a saját irodájában vallomást tett egy vadidegennek, csak azért, hogy jól értsem, miért hittek egy szélhámosnak. Az igazgató két kiváló, akkoriban megjelent, Wilkomirskiról szóló tanulmánygyűjteményt ajándékozott nekem. Ezekben a kötetekben arról írtak, amit akkor kezdem megérteni: hogy minek is volt a tünete ez a szerencsétlen, kisgyermekkorában örökbe fogadott komolyzenész, aki egy jobb múltat akart magának, mint ami amúgy jutott neki, így aztán zsidónak hazudta magát. Holokauszt-túlélőnek lenni mégis előkelőbb státusz lehetett, mint az örökbe fogadott zabigyereket alakítani, ami a tárgyi valóság volt. Ha Wilkomirski a korszellem karikaturistája és akaratlan karikatúrája volt, akkor kiváló kortársa, Sebald is hasonló cipőben járt. Ő nem kis mértékben ugyanebben a szindrómában szenvedett, a holokauszt-túlélő zsidó szerepének óvatos és megfoghatatlanul finom kisajátításának és eljátszásának zsenije volt, s amúgy remek író. A *Kivándoroltak* négy kisregénye ennek az átváltozásnak a nyitánya volt, míg pályája végén egyszerűen és élesen, valamint tévesen, az emigráns szerepében kérte számon „volt” honfitársain, hogy ők miért nem írtak évtizedeken át semmit

a német városok bombázásának iszonyatáról. Ami persze, mint azt ő maga is tudta, nem volt igaz: Hans Erich Nossack Hamburg bombázásáról szóló könyve, *A pusztulás* 1948-ban jelent meg, s Sebald persze kivételes teljesítményként meg is dicsérte azt.

A zsidó emigránsok finom árnyképei, illetve a Németországból Angliába tanítani érkezett német fiatalember szerepe mosódtak össze. Sebald a valóságban 1970-től a pár évvel korábban alapított norwichi University of East Anglia német irodalmat és fordításelméletet tanító vendégtanára volt, aki igen jól alakította az emigráns szerepét. Ugyan másként, mint az irodalmon kívülálló klarinétművész Dösekker, de ő is a holokauszt-túlélő zsidó szerepét tekintette megfelelő választásnak és válasznak. De mire? Végül hasonlóképp járt el Borbély Szilárd, aki a szülei kirablását, erőszakos halálát, elvesztésüket követő összeomlását hozó tragédia után egy családi szájhagyományt vagy pletykát vett egyre komolyabban, mely szerint édesapja egy falujukbeli zsidó fattya volt. Így ő magát, összeomlása közben, zsidónak látta.

Miért vélte úgy ez a három ember, hogy a holokauszt-túlélők traumája kiváltság, már-már metafizikai biztonság? És miért véltem én ugyanúgy? Nyilván könnyebb volt a holokauszt árnyékába húzódnom, vagy épp ellenkezőleg, éles fényében hunyorogva állni egy rettenetes színpadon, származásom pedig csak rontott a helyzeten, és növelte bennem a fenti „kívülállók” iránti óvatos tiszteletet. Még akkor is, ha érthetőnek tartom a Sebald utáni német kritikus- és írónemzedék tagadhatatlan ingerültségét a nagy író szerepjátékáért, tehát a holokauszt exportálásáért, instrumentalizálásáért. Ha ez így van is, ez a választás, ha tetszik, ez a kisa-játítás sokkal komolyabb probléma, mintsem hogy a sikerrel való kacérkodással elintézhetőnk. Hiszen azt magamtól és magamból tudtam, hogy miért vagyok biztonságban, ha a túlélők leszármazottjának szerepére utalok, s minél kevésbé teszem ezt az általam írt szövegek részévé, annál elegánsabb az eljárásom. De itthon, a magyar közegben azok, akik ismertek engem, mind tudhatták, hogy úgymond egy családi ügyet intézek, csak épp fegyelmezetten és személytelenül, ami még nyomasztóbb, mert igaz ugyan, hogy a holokauszt második nemzedékének szerepét alakítani egyrészt trauma, teher és megannyi fájdalom, másrészt viszont támadhatatlanságot ígérő kiváltság is.

Hiszen a zsidók, akiknek rokonai odavesztek, akik tehát hosszú évtizedekre érvényes mód személyes viszonyba kerültek a születésük előtt lezárult véggel, nemcsak magukkal és maguknak tartoznak a halálnak, hanem a világ tartozik nekik szereteteik halálával. A zsidók halálával *mindenki* tartozik, ez a holokauszt egyedülállóságának a lényege, ezt jelenti annak morális imperatívusza. A zsidók halála köztartozás, nem saját magammal és magamnak tartozom, ami rajtam kívül senkit nem érdekel, hiszen végül mind ugyanabban a cipőben járunk. Mind ugyanúgy végezzük. De minthogy a holokausztban elpusztult zsidók tényleg nem ugyanúgy végezték, mint én is fogom, tehát éppolyan észrevétlenül és magától értetődően, ami mindannyiunknak kijár és kijut, amit megérdemlünk és elnyerünk. Azaz a zsidók egyedülálló halálának a történetéhez tartozni annyit jelent, mint a saját halálunkat valamiféle bizonyosság és szükségszerűség, az egyediség fényébe vonni, érthetően ugyan, de érdemtelenül és reménytelenül. Sebald korai halála, a zavaros autóbaleset igazán mindennapi eset, amelyet tragikussá az tehet, ha szerzője a holokauszt túlélőjének tűnik. A KZ-irodalomba bekerülni mindazoknak, akik biztonságban születtek, s épp oly módon halnak meg, mint bárki

ezen a még mindig kivételezett földrészen: egyszerűen annyi, mint hamis pénzt forgalomba hozni. Mindez azt ígérte, hogy én is valamiként komolyabb és komorabb leszek, mint voltam, illetve vagyok, hiszen míg a többiek a strandra mennek, én a Halál völgyében járok hétvégén autóval, miközben Sachsenhausennel szemközt a kedvelt berlini burgonyalevesem fogyasztottam egy őszi kertvendéglő teraszán.

Nincs mit csinálni, mint kimondani, belátni, hogy mindez semmi más nem volt, mint menekülés a semmitmondó életem elől, amely jutott nekem, s amelynek megfelelően végzem majd. Az a semmihez sem hasonlítható, fogható borzalom, amely a zsidókkal történt, minden élmémű embertársunkat szó szerint halálos rémülettel, tehát a tartozás érzésével tölti el minden olyan ember iránt, akinek bizonyíthatóan köze volt azokhoz, akik úgy végeztek, mint senki eddig ezen a Földön. Az élők tartoznak a saját életükkel a mások haláláért. Az életünkkel tartozunk a régen halottaknak. És talán mégis elvárható tőlem is, hogy belássam, abszurdum, hogy a felmenőim halála és túlélésük kivételessége miatt kiváltságnak tekintsem a kivételezettségemet. A kivételezettség nem érdem, és semmi másnak nem tartozom magammal, csak a halálnak, annak a világos belátásnak, hogy az adósságomat éppúgy kell megadnom, mint bárki másnak, különösebb önsajnálattal és hisztéria nélkül. Amikor egy időre komolyabban beteg, tehát riadt és tehetetlen lettem, mert a halálfélelem éppúgy érintett, mint bárkit e világon, akkor nyilván oda menekültem, ahova kapkodásomban tudtam, és beleírtam magam (sok-sok munkával) ebbe az egyedülálló történetbe, ami mégis azt jelentette és ígérte, hogy majd én is részesedem annak az univerzális drámának a súlyából, és kiváltságos leszek. Ezt utólag sem resteltem, de nem is vagyok büszke minderre.

Tavaly télen Pécsett, egy holokauszt-konferencián mondtam pár mondatot a saját, személyes helyzetemről, félelmeimről, vágyaimról, és a közönség rémült csendjében igazán elszégyelltem magam, hogy mit kell nekem magamat itt is bennfentesnek mutatnom, ha ez a megfelelő kifejezés.

Nem tudom, hogy bonyolult vagy egyszerű lecke-e ez. A holokauszt-túlélők, majd a következő nemzedékek kiváltsága abban áll, hogy megértik, hogy ha elődeik kiirtása köztartozás, ami evidensen igaz, akkor abból nekik nem jár több, mint a többieknek. Sem a tartozásból, sem a törlesztésből. Éveken át azt gondoltam, írtam, mondtam, hogy én mindössze egy holokauszt-zsidó vagyok. Holott nem. Az sem.

II.

Tartozunk magunknak a halállal, ez a művészetelmélet és a művészeti gyakorlat kérdése. Frank Auerbach művészete egyike ezeknek a gyakorlatoknak. Nevezzük ezeket Auerbach-téziseknek.

1. Miszerint Frank Auerbachnak nincs lokális identitása, osztálytudata, magától értetődő, örökölt kulturális kontextusa, a nemi szerepek tekintetében sincs álláspontja, hosszú pályája alatt vallási kérdések nem foglalkoztatták. Munkásságát szemlélve nincs értelme az absztrakt és a figuratív művészet határát keresni, abban az univerzalizmus nem program, hanem terek

és testek érzéki valósága, az emberi lényeknek nincs hazájuk, csak testük van. Félreérthetetlen egyediségük a festészet gyakorlatának s nem konceptuális elméleteknek a következménye.

2. Auerbach élettörténete azonban minden, csak nem magától értetődő, miközben persze mindent uraló evidens valóság. Német asszimiláns zsidók leszármazottjaként, egy *Kindertransport*tal került nyolcévesen Angliába. Otthonában kivételezett felső-középosztálybeli életet élt, s ez részben igaz volt emigrációja színhelyére is, ha eltekintünk attól az apró ténytől, hogy árván nőtt fel, soha többé nem látta sem a szüleit, sem a házat, amelyben gyerekek voltak; ha nem tulajdonítunk különösebb jelentőséget annak, hogy gyakorlatilag elfelejtette az anyanyelvét, s a tanult angol lett léte alapja; ha nem gondolunk arra, hogy *valamit* mégis áthozott magával Németországból, és talán ő maga sem gondolt erre.

3. Ha igaz is tehát, hogy ő maga a körülmények és a nevelés terméke, ha tehát Angliában lett művészé, munkássága mégis félreismerhetetlenül *német is*, hiszen épp úgy emlékeztet Baselitz, Kiefer munkásságára, mint angliai kortársainak tevékenységére. Szűkebb angliai közege gyakorlatilag külső vagy belső emigránsokból állt s áll. A formálisan soha nem létezett London Schoolhoz olyan művészek tartoztak, mint Leon Kossoff, aki maga Londonban született, míg szülei Oroszországból menekült zsidók voltak, Lucien Freud, aki hozzá hasonlóan menekült volt, s Francis Bacon, aki belső emigráns volt, homoszexuális, alkoholista, elátkozott és autonóm művészként kívül élt a társadalmon. Ezek az emberek egymást festették, együtt éltek a nemzetközi *art world* normáin kívül, egyiküket sem nagyon érdekelték a művészeti mozgalmak, izgalmak. Igazi *diaszpóralakók* voltak, akik tudták, mint a Londonban is élő amerikai zsidó festő, az öngyilkosságba menekült Ronald Brooks Kitaj írta a diaszporista manifesztumban, hogy csupán akárkik ők, nem kivételesek, nem kivételezettek, nincs mögöttük egy nemzet, egy közösség, amely magáénak tartaná őket: a diaszporisták, tehát a modern művészet jelentős része, egyszerűen a Föld lakói. Ugyan részben Thomas Mann kortársai voltak, mégis Tucholsky, Zweig, Joseph Roth voltak az ő hőseik, ők maguk: s még csak zsidónak sem kellett lenniük ahhoz, hogy sérthetőek, elűzöttek, száműzöttek legyenek, úton és útfélen, lakók otthon nélkül.

4. Mindez persze nem volt más, mint a valós világ általuk való megkettőzése. Angliában éltek, ahol hagyományosan nem volt otthon a radikális modern művészet, a művészeti izmusok ott maradtak a kontinensen. A politikai normákat a távolságtartás és a demokratikus kultúra determinálta, azaz nagyon is magától értetődő volt, hogy a diaszpóra művészei magukra maradva, a rendelkezésükre álló városok tereit, önmaguk testi valóságát tekinthették terepnek. Az angol társadalom ezekben az években formálódott át a kontinensről importált modern művészet által, azaz ekkor alakult ki a globálisan ismert, ám az országban elszigetelt kortárs művészet kettőssége, párhuzamos világának hagyománya. A modern Anglia nem kis részben Hitler emigránsai által létrehozott ország lett, a modern zene, építészet, filozófia, közgazdaságtan, festészet mind import vagy egyenesen gyarmatáru volt.

5. Auerbach (éppúgy, mint Feuerbach) nem érte be az elvont gondolkozással, az érzéki szemléletet tekinti a művészet anyagának, tárgyának, médiumának, a reflexió tárgya, alanya egybeesik.

6. Auerbach a kulturális, származási, vallási kérdéseket feloldja az emberi lényegben. A magára, tehát a lélektelenségben maradt testben, amelynek nincs hagyománya, nincs hazája, formája, csak a vad és rejtőzködő és őszinte magánya.

7. A test társadalmi termék, de a magány, a teljes elveszettség, a kiváltságnélküliség evidenciája determinálta őt is. Auerbach finom úrigyerek volt, kivételezett életéből üzték el, a zsidóknak járó halál elől menekült, és végül épp úgy élhetett, mint mindenki az amnézia korában.

8. Nem volt több misztérium, kiváltság nélküli, diaszpórában való élet jutott annak, akit a Halál völgyévé lett hazája tett idegenné e földön, még ha oly kivételes körülmények között is, mint ahogy az amúgy Auerbach-hal történt.

9. Se német, se zsidó nem volt többé, angol sem lett, s ma sem az, csak halandó, aki a festészet magányos performance-át gyakorolja, hosszú évtizedek óta egy helyen.

10. Nincsen hazája, London nem *Heimat*, csak nincs miért máshova mennie.

11. A művészeknek nem az a dolguk, hogy a művészetet értelmezzék, hanem hogy megváltoztassák azt, és általa magukat. Az esztétikai felfedezés lényege a művészeti világ meghaladásában és a magunkra hagyottság, a magunkra maradottság, tehát a reménytelenség tárgyilagos láthatóvá tételében áll. A katasztrófa nem fenyegetés, nem végítélet, hanem a mindennapi élet gyakorlata. A katasztrofikus realizmus ma is érvényes esztétikai feladat.

Egy piaci nap '46-ban

(regényrészlet)

Voltaképp nem akartam ebbe beleártani magam, de ha már minálunk is ennyire bezúdul minden oldalról, akkor úgy látszik, elkerülhetetlen szóba hoznom.

Elkísértem pár héttel ezelőtt apámat Pestre – gondoltam, rám fér némi tapasztalat, ha tényleg úgy alakul, hogy elfoglalom majd édesanyám helyét a boltban, különösen, ha a férjemet neadjisten nem igazolják, és nem taníthat majd tovább. A papa megpróbálta fölújítani a frontátvonulás előtti árubeszerzési kontaktusait, és hála a református presbitériumi kapcsolatoknak, sikerült is a lebombázott Kálvin tér mögött, ugyanannál az asszonynál megszállnunk, mint régen. Egy egész héten át jártuk föl-alá a szétlőtt várost, s be kell vallani, kevés sikerrel, de most nem a divatáru-kínálat katasztrofális helyzetéről akarok beszélni. Hanem arról a tébolyult hisztériáról, amelynek majd' minden nap beleszaladtunk egy-egy hullámba – mégpedig kétfelől öntöttek minket rendszeresen nyakon.

Ha visszatekintek, az egyik indulatözlönlést azokban a rikkancsokban látom megtestesülni, akik ugyan csak a vadabbnál vadabb híreket zúdították ránk, amelyek azonban alaposan kihozták a béketűrésből azt, aki értesült róluk. A másikat, a panaszáradatot viszont bizonyos izraelita kiáltványok és újságnyilatkozatok jelentették, meg azok az utcán, üzletben, raktárban vagy bárhol, a romok közt is bármikor föllángoló viták és ezek unos-untalan hangoztatott érvei, amelyeket még meg is lehetne érteni, ha ezeket nem bosszantóan ugyanúgy sulykolnák folyton.

Azt mondják, hogy a rikkancsokat, akikbe úton-útfélen beleütköztünk, a Forrás Kiadó-vállalat toborozza, mert Friss Újság címmel nyilván olyan lapot érdemes csak kihozni, amelyet órák alatt a lehető legszélesebb körben lehet teríteni. Ami pedig pár hónappal a háború után elképzelhetetlen enélkül a futólépésben közlekedő, szalagcímekeket kiabáló, kézből osztogatva árusító gárda nélkül.

A félig-meddig eltakarított romok közt nem sétálhat az ember félórát sem nyugton, és bezúdul az utcába egy-egy ilyen kikiáltó-csapat, amely ordítva jelenti be magát, majd szét-spriccel, hogy teliharsogja a környéket: Megjelent a Friss Újság! S a rikkancsok szokása szerint a lényegét világgá is kürtöli nyomban: Mit akar a magyarság?, békét akar, újjáépítést a háborús romokon.

Friss az újság, kiáltja egy erős hangú, hogy utána süvítse rögtön a kérdést: De kik halásznak a zavarosban?

És kik azok, kérdi egy másik, akik a feketekereskedelmet, a zugárusítást és az árdrágítást üzik?

A háborúnak vége, harsogják a kikiáltók, de kik nem akarják a megbékélést?, majd ezt visszhangozzák is, na, kik nem akarják, na, kik.

Itt a Friss Újság!, kiált föl a legifjabbik árus, bosszút állnak-e a hazatérő zsidók? És ott hagyja kérdését a levegőben, tán hogy el lehessen tünődni róla, nem ismétli meg, majd csak a szomszéd utcában később, hogy bosszút állnak-e.

S ugyanekkor, a futkosó rikkancsok hangoskodása közepette, és szintén a Dohány utca torkolatából indítja el, majd lassan fölerősíti a maga szólamát az a tucatszerű férfi, akik keltezéssel kezdik mondandójukat, mint holmi hivatalos iratok. S egybehangzóan kezdik diktálni, miszerint mi, a Magyar Izraeliták Országos Elnöksége ekkor és ekkor jegyzőkönyvbe vesszük, hogy tragédiánk egy korszaka lezárult. Dermedten állok meg a sarkon, efféle ószövetségi kórust azelőtt se láttam, amikor még a mi kunvadasi piacunkon is összeverődtek a templomukból kijövet. Tollbamondásuk most imádkozásszerű mormolássá omlik szét, míg kivehetővé nem válik belőle, hogy a nagy megrázkódtatás után egyelőre tétován állunk, nem találjuk a helyünket.

Hogy mi volt a feladatunk az elmúlt hónapokban?, kérdik az elnökségi tagok saját maguktól, mert ki más válaszolná meg helyettük, hogy a túlélő deportáltak föl kutatása és hazahozatala volt a dolguk. És az életbe való visszavezetésük, teszi hozzá még valamelyikük, mire másnak eszébe jut, hogy azért napirenden tartjuk a jóvátétel kérdését is. Míg a harmadik le nem csap rögtön: Napirenden? – az kevés. S panaszkodásuk úgy folytatódik, sajnos az államtól hiába várjuk, hogy az elhagyott zsidó javakat – elrabolt javakat, javít bele valaki –, mindegy, ha egyszer hasztalan várjuk, hogy juttassák vissza...

És csodálkozunk?

Nem csodálkozunk, morogják. De kifogynak a szóból, nem is tudják hirtelen, mit mondanak még, az újabb hangoskodások pedig amúgy is elnémítanak őket.

Feketéznek, kapzsiak és hazafiatlanok!, kiabálja ugyanis egy svájcisapkás kikiáltó, aki épp mellettem rohan el. Ezt eddig is tudtuk, folytatja egy bajszos, de lehet, hogy most keresztény gyermekeket rontanak meg a...?

Kicsodák?, néz vissza rá meglepetten a svájcisapkás.

Na, kicsodák.

Ne már...! Most ez komoly?, taszítja oldalba a bajszost egy harmadik rikkancs.

Hogy értve rontanak meg?, kérdi egy negyedik.

De már új hírt kiabál a svájcisapkás, eltűnt egy négyéves kisgyermek!, mire lecsap a bajszos: Vajon rituális gyilkosság áldozata lett-e? Hiszen küszöbön áll a zsinagóga újraszentelése.

Rituális? Az meg milyen?, ámul a harmadik.

Hiszen a küszöbön áll – és néz maga elé a negyedik. Mi, a járókelők pedig mind megrökönyödve torpanunk meg.

Az izraelita elnökségnél viszont tisztában vagyunk vele, emeli meg most ez a kórus a hangját, mert ismét a jegyzőkönyvet diktálják, s mintha valamely hallgatóságnak magyaráznák, hogy milyen állapotok uralkodnak a vidéki zsidóság körében. Szóval hogy ezt mi nagyon jól tudjuk.

Dehogyanis tudjátok. Nyilván valamelyik távolabbi megyéből szól be nekik így valaki a pesti Síp utcába.

Vidéki zsidóság?, az már nem is létezik, vitatkozik egy másik hang, s aztán többen is egymás szavába vágva próbálják elmagyarázni, hogy: Létezőnk egyenként hazaszállingózó zsidók, de csak elenyésző számban, akik még az ingóságainkból is alig kapunk vissza valamit, a házunkat vagy üzletünket pedig sokszor lehetetlen visszaperelnünk. Hát persze, mert azoktól kéne, akik mostanra szinte már jogos tulajdonosnak érzik magukat. Csodálkozol?, hát persze, hogy csalódottak, amiért maradtak közöttünk túlélők.

Na és kik uszítanak ellenünk a leghangosabban?, folytatja a vidéki szószóló, hát nyilván azok, akik a vészkorszakban hasznot húztak az elhurcolásunkból. Ma pedig azt kifogásolják, hogy a túlélők közül sokan a rendőrségnél helyezkedtünk el, holott nem is igen lehetett találni más megbízható embert.

Hanem a Friss Újság '46 március 27-én rendkívüli kiadásban, délután jelenik meg – onnan tudom, mert fölírtam a dátumot. Az árusok már a lapátvételnél is izgatottabbak a szokásosnál, s a szalagcímből meg is értjük aztán a lökdösődő pusmogás okát.

Az Illatos úton eltűnt egy lány!

A Falk Miksában pedig megszületett egy fiú!

Mi?, hogy eltűnt egy kislány?

Az Illatos úton?, atyavilág, de hát az a rettenetes vegyigyárak vidéke!, kezdjük az újsághírt kitárgyalni, mint legelőször értesülő utcai közönség. Hiszen ott akár még, neadj'isten, valami kénsavas kádba is beleeshetett az a szerencsétlen.

Ugyan már, mért kell mindjárt a legrosszabbra gondolni?

Hát akkor mit jelent az, hogy eltűnt?

Hogyhogy mit jelent?, világga akart menni, fölszállt a villamosra, és kiment Pesterzsébetre! Majd visszahozza valaki.

Visszahozza?!, mikor látott maga már visszahozott gyereket? A mai világba', mikor alig van gyerek?

Bizony így van! Tudják, hogy a francia feketepiacon mi a legkelendőbb? Az újszülött! Megkörnyékezik a várandós anyákat, de még mitőlünk is lopatnak és odavitetnek kisgyerekeket...

De a rikkancsok akkor már egymás szavába vágva hangoztatják, hogy megszólalt a szemtanú, aki azt a kislányt a saját szemével látta, és megesküszik.

Hogy egy ilyen és ilyen nevű ószeres hurcolta el...

A keresztény gyermeket...

Rituális gyilkosság céljára.

Na tessék, egy ószeres zsidó!, és egy csöppet sem csodálkozik el, aki a hírt elismétli, egy vadászkalapot viselő asszony, mint akinek beigazolódik a sejtése.

Irgalom atyja, ne hagyj el, miket beszélnek ezek, hadarja suttogva mellettünk egy tanítónő külsejű fiatalasszony.

Másnap persze megint az utcára viszik a Friss Újságot. Az az új hír, s ez így jelenik meg nyomtatásban, hogy a gyermekrabló zsidót a közfelháborodás kézre kerítette, és felelősségre vonta. Magyarán alaposan el lett az illető tángálva, magyarázza a bajszos rikkancs nekünk, járókelőknek, hogy ez mit jelent. Hogy még a rendőrök is alig tudták kimenteni a népitéleti csihipuhiból azt a zsidót, azt jelenti, tetszenek tudni.

Hogy a Jehova húzná a faszára az ilyet...!, fakad ki őszinte fölháborodással, fejcsóválva egy karszalagos sofőr, hogy az őt bámuló utcaközönségünkől még a tisztas családanyáknak sincs érkezésük illedelmesebb beszédre inteni a közhangulat legtömörebb összegzőjét. Én is csak most kezdem fontolgatni, hogy az ilyen mocskos beszédet tanítóné létemre egyáltalán lejegyezzem-e.

De máris itt mutogatják és tudatják a soron következő tudósításokat. Rendkívüli hír, hogy az Illatos útiak megostromolták a kerületi őrszobát. Friss Újság! Kirángatták védőőrizetéből a gyerekkufár zsidót! Akinek úgy ellátták a baját, hogy a kórházban kötött ki – alighanem. Jobb esetben.

A következő pesti éjszakámon már nyugtalanul forgolódom, és úgy érzem, mindnyájan rosszul alszunk a városban – talán az egész országban. Nem csoda, hogy hajnalban a szemeteikkel meg a triciklis kiflikihordókkal együtt érkező rikkancsok első szavára fölriadunk.

Figyelem, újra friss az újság! Ijedelem a Teleki téren!

Egy-két piaci hórukk-ember, néhány kofa meg egypár törzsvásárló is kíséri az újságosztogatást, s ők kezdik kiabálni: Segítség! Mentőt! Gyanús disznósajttól lettünk rosszul!

Mitől gyanús? Milyen rosszul?, kérdezgetik egymást az emberek.

Biztos gyerekhús volt benne.

Megőrült ez?, miket beszél?

Milyen hús?

Hát nem kóser.

Micsoda? Gyerek?

Beledarabolták?

Kik?

Na, kik.

És másnap ugyanez előlről: Megintcsak megfrissült az újság! Zsidóellenes vérvádat koholt a református pap!

Följelentették a rágalmazó papot!

Szégyen és gyalázat!, háborodik föl most egy újabb csapat odalenn az utcán. Följelentették a papunkat a zsidók!, ismételtetik jó hangosan, ütemesen ezek a jól öltözött, középkorú férfiak és asszonyságok, a szóban forgó református lelkipásztor hívei.

De mi a vád ellene?, kérdezgetik egymást.

Ráfogták, hogy ő a vérvád értelmi szerzője.

Miféle vérvád?!

De hát ez rágalom, a mi papunk ártatlan!

Nem rágalmazott a mi tisztelendő urunk senkit.

Még azokat a bosszúért lihegő, vérszomjas zsidókat sem.

Mégis le akarják csukni!

Eközben viszont a múltkor fölszólalt vidéki zsidók megint csak annál a kérdésnél kötnek ki, hogy: De hát mi volt velünk a bajuk? És most sem jutnak tovább annak ismételtetésénél, hogy ugyanaz, ami mindig is bajuk volt, és ami a bajuk mind a mai napig, hogy egyáltalán létezőnk még.

Végül azonban, ahogy a rikkancsok darázsrajként zúdulnak be ismét a térre, mind csak erősödő morajként áradnak újabb és újabb, válogatott hírújdonságaik:

Pesterzsébeten az egyik háznál gyerekhúst darálnak a szálámiba!

Gyerekkolbászgyár a Dob utcában!

Lincselés tört ki a Lehel téri lacikonyhán!

Újpesten gyerekkörmöket találtunk a virsliben!

Éljen a sajtószabadság, kedves olvasóink!

Képekben

Courbet és a táj-kép

„His landscapes initiated a vital current of Modernist painting, shifting the focus of ambitious painting away from narrative description [...]. Courbet's landscapes broke from the rhetorical tradition of reference and emulation [...].”¹

Feltehetően Radnóti Sándor készülő könyvének egy fejezetét olvashattuk a *Magyar Filozófiai Szemlében*,² amelynek tárgya a természet és táj, az *ábrázolt természet* mint művészet, a tájként *megjelenített* természet, vagyis mindaz, ami a koronként változó művészet legfőbb és egyben legnehezebb feladatát képezte. Minthogy az írott vagy festett mű megszüntethetetlenül, rejtve vagy nyíltan kapcsolódik ahhoz, ami *van*. Még ha a művészet a természeti modell és minta nyomát követi is, azaz a *hasonlóság* elve szerint jár el – a *művészet és modellje között* éppen az eltérés, a nem egyezés hívja életre azt az esztétikai tapasztalatot, amelynek révén a mű és természeti/tárgyi ekvivalense *értelmesen* elválik egymástól. Egy elfeledett műtörténész és klasszika-archeológus egy korai művében fogalmazott úgy, hogy amikor a VI. századi görög művészet először alkalmazta a perspektivikus rövidülést az ábrázolás során, akkor éppen a természet / a fizikai valóság kínálta *képet* emelte ki az ábrázoláshoz, de valójában amit megteremt, annak ki kell állnia a valóság nyomását – ezért a természetből nyert kép („aus der Natur selbst Bilder zu holen”) és a valóság érzékelt/felidézett képe között soha nincs fedés.³ Talán ennél is fontosabb Löwynek az a felismerése, amellyel a bécsi iskola számos későbbi szerzőjére (Gombrich, Kris stb.) lehetett hatással, mely szerint valaminek az emlékezetbe idézett képe, egy adott jelenet, helyzet vagy éppen alak felidézése és képi ábrázolása mutatja meg, hogy a legnagyobb igyekezettel felidézett kép sem lehet teljes:

A képszerű elbeszélésre [bildlich zu erzählen] törekedve a dolgokat akarjuk bemutatni, amire az emlékezeti képek [Erinnerungsbilder] teljességgel alkalmatlanok. Az ilyen és hasonló

¹ Mary Morton: „To Create a Living Art. Rethinking Courbet's Landscape Painting”, in uő – Charlotte Eyermann (szerk.): *Courbet and the Modern Landscape*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2006, 1–19. o. itt: 2. o.

² Radnóti Sándor: „»Abschrift der Natur« – a természet másolata”, *Magyar Filozófiai Szemle*, 2014/2, 35–51. o.

³ Emanuel Löwy: *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*, Róma, Loescher & Co., 1900, 44. o.

tapasztalatok ott tolnak fel, ahol a művészi energiák vannak, s – közvetve vagy közvetlenül – megkérdőjelezzik a természetet.⁴

Röviden: a művészet, a festői vagy irodalmi mű ott nyitja meg a tapasztalat terét, ahol az emlékezeti kép, a „tényleges” valóság emlékképe éppen rövidre zár, vagy inkább *kitakarja azt, ami még ott és abban a viszonylatban tapasztalható lenne*.

Gottfried Boehm egy újabb, a képi bemutatás *alapját* tárgyaló írásában ezt a kérdést úgy tematizálja, hogy kijelenti: az alap nem előfeltételezhető, az alap mint az erők explikátuma már önmagában többértelmű („mehrsinnig”), s ezeket az erőket magukat testesíti meg – ennyiben az alap differencia-fenomén.⁵ Ha csak annyit mondunk, hogy az ábrázolásnak *önmagán túl* nincs alapja, akkor világossá válik, hogy a természeti modellt leginkább követő mű sem felel meg annak, ami ott *van*, hiszen mindaz, ami *van*, különbözik attól, ami a műben és a mű által *bemutatott* – ennyiben joggal mondja Boehm, hogy az alap magába rejti azt a *differenciát*, amely állandóan és kényszerítően lép fel a nézővel/olvasóval *szemben*.

Ezért oly fontos Radnóti írásának végső megállapítása: a tájfestészetnek nem szükségszerű feltétele a „természet utánzása”, vagyis a művészet fokról fokra hagyja maga mögött azt a kényszerítő igényt, hogy *feleljen vagy inkább megfeleljen annak, ami van*, s abban Radnótinak ismételtlen igaza van, hogy a festmény mint táj-kép kulturálisan kódolt. Ezért különösen érdekes a szöveg utalása Courbet *A műterem* című képére: „A századközép vezéregyéniségének, Courbet-nak a fő művén, *A műterem* című festészet-apoteózison a mester már tájképet fest, s ezzel a több évszázados hierarchia összeomlik.”⁶

De akár úgy is átfogalmazhatjuk ezt a döntő megállapítást, hogy Courbet egyszer és mindenkorra áthúzza azt a kérdést, hogy a mű miként felel meg a természeti mintának, modelljét, tárgyát miként mutatja be, hiszen a *táj-kép* ott születik a műteremben, a *táj képe* a festményen jön létre, koronként más és más eszközrendszer segítségével – én, Courbet alkotom meg, én vagyok az, aki megteremttem a természetet mint művet. Amikor Courbet *önálló kiállításán* – Courbet ugyanis nem szerepelhetett az 1855-ös Világkiállítás művészeti pavilonjában – Delacroix megnézte a festményeket, és a korábbiakhoz képest elragadtatással szemlélte azokat, a következő nagyon is megvilágító hibát emelte ki: „Egyetlen hibája a képnek bizonyos kettősség: az ég mintha *valódi* lenne, a többi meg *festmény*.”⁷ Delacroix arra utalt, hogy ezen

⁴ Löwy, id. mű, 10. o.; vö. Ernst H. Gombrich: „Art History and Psychology in Vienna Fifty Years Ago”, *Art Journal*, 1984/2, 162–164. o.; A. A. Donohue: „New looks at old books: Emanuel Löwy, *Die Naturwidergabe in der älteren griechischen Kunst*”, *Journal of Art Historiography*, 2011/5, 1–15. o.

⁵ Vö. Gottfried Boehm: „Der Grund. Über das ikonische Kontinuum”, in uő – Matteo Burioni (szerk.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, München, Fink, 2012, 29–94. o., itt: 47. o.

⁶ Radnóti, id. mű, 44. o.

⁷ Eugène Delacroix: *Delacroix naplója. Szemelvények*, ford. Faludi János, válogatta és a jegyzeteket írta Kampis Antal, sajtó alá rendezte Vásárhelyi Miklós, Budapest, Képzőművészeti Alap, 1963, 208. o. (1855. augusztus 3.).

a képen mintha még mindig ott lenne valami, ami igényt tarthatna arra, hogy *valóságosnak* tekintsék, az ég *színe* valódi, jóllehet a képen levő képbe hasít bele.

S itt válik fontossá az, amit Courbet *allégorie réelle*-nek nevezett képe elkészítése során: maga a kép mutatja meg *önmaga lehetetlen megvalósulását*, s egyben figyelmeztet arra, hogy a képben létrejövő *táj* képe egy *táj képe*, ám mindezeket túl olyan kép, amely arról ad hírt, hogy a festőt milyen személyes és társadalmi környezet veszi körül. Mi az a szociális és személyes környezet, amelyben a tájkép születik, miközben a tájkép körül megszületik a mű, amelynek címe *A műterem*. *A műterem* a születő és a magába foglaló kép alig feloldható viszonylata.

Ha komolyan vesszük ezt a *lehetetlen valós allegóriát*, akkor mindenekelőtt az allegorikus képi ábrázolás egyik alapvető kérdésével kell számot vetnünk, amelyet – Radnóti kedves szerzője – Winckelmann már igen korán helyesen fogalmazott meg. Az *allegória* a képi ábrázolásban széttart, vagy inkább megtörik ott, ahol mond valamit, ami attól, amire utalni akar, különbözik: „*etwas sagen, welches von dem, was man anzeigen will, verschieden ist*”.⁸ Ha és amennyiben ez igaz, akkor azt is el kell fogadnunk, amit úgy fogalmazott meg Winckelmann: mást céloz és mást fejez ki, azaz a kifejezés nem esik egybe azzal, amit céloz, a kifejezés kerülrőútján céloz meg valamit, amit nem képes *közvetlenül* kimondani. Lehet ezt úgy is érteni, hogy Winckelmann felismeri az allegorikus ábrázolások modern támasz nélküliségét,⁹ mégis azt a döntő elemet emelném ki, hogy felismeri, az allegória kép/jel, amely magán túl már nem mutat semmire, hanem maga által válik értelmessé („Die Allegorie soll folglich durch sich selbst verständlich sein, und keiner Beischrift vonnöthen haben [...]”¹⁰).

Walter Benjamin – Giehlow nyomán – egyfelől felismeri, hogy az allegória egyszerre *konvenció és kifejezés*, másfelől, hogy az allegória megszüntethetetlenül *írásjellegű*, vagyis mindenkor megtartja *jelfunkcióját*, ám nem feltétlenül építhet a konvencióra, s éppen ez adja szabadságát, fenyegetettségét és egyben kimeríthetetlen sokértelműségét. Benjamin pontos megfogalmazásában: „Az allegorikus alkotásból azonban töredék módjára merednek ki a dolgok.”¹¹

Az *allégorie réelle* éppen az a *kettősség*, amelyre Delacroix figyelte, de miközben ítélete negatív, a kép igen tudatosan játszik rá erre a „hibára”. Werner Hofmann egyik utolsó könyvében maga is kitért erre a kérdésre,¹² és Baudelaire elgondolását emelte ki: ez az *idée hétéroclite*, amely – némileg módosítva fordítását – nem „uneinheitliche Idee”, hanem összetákolt, összeillesztett idea, amelynek elemei sehogy sem akarnak összeállni. Ez az *ambiguitás*, amelyre Delacroix is felhívta a figyelmet, a modern *táj-kép* sajátja: még ha felhasználja

⁸ Johann Winckelmann: *Versuch einer Allegorie* (1766). *Sämtliche Werke*, 9. kötet, szerk. Joseph Eiselein, Donauäschingen, Verlag deutscher Classiker, 1825, 20. o.

⁹ Vö. Radnóti Sándor: *Jöjj és láss. A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*, Budapest, Atlantisz, 2010, 121. skk. o.

¹⁰ Winckelmann: id. mű, 20. o.

¹¹ Walter Benjamin: „A német szomorújáték eredete”, ford. Rajnai László, in uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, válogatta és jegyzetekkel ellátta Radnóti Sándor, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 191–482. o., itt: 390. o.

¹² Vö. W. Hofmann: *Das Atelier. Courbets Jahrhundertbild*, München, Beck, 2010, 13. o.

is a tradíció elemeit (Rembrandt, Rubens), a jelek támasz nélkül maradnak, vagyis önmagára utal vissza a kép. Ezért is tekintik Courbet művét és kiváltképpen *táj-képeit* a modern képalkotás egyik döntő kezdetének (kiállítások: Getty Múzeum 2006, Beyeler Fondation 2014). Hatása még olyan alkotóknál is megfigyelhető, mint Pollock és de Kooning, akikre éppen a háború utáni amerikai Courbet-kiállítások (Wildenstein Gallery 1948, Philadelphia 1959) gyakoroltak mély benyomást.¹³

Az 1850-es évektől, azaz 1848 után a hangsúly már máshova esett. Hofmann *A földi Paradicsom* bevezető részében¹⁴ már elemezte Courbet művét, s benne egyfajta kép-történeti és egyben a modern emberiséget jellemző történeti/humanista fordulatot látott kiolvashatónak. Ez a későbbi elemzésekben kissé háttérbe szorult ugyan, mégis megmaradt az a döntő felismerés, hogy a kép olyan struktúrát választ, amelyben a kép-rétegek csak *kerülő úton* olvashatók együvé, aminek során az ember mint szociális lény bemutatása szinte *a táj körül* történik meg. Vagyis e korai elemzés hangsúlya arra esik, hogy „a táj a világnak az a része, amely mindenkié”. Nem, a táj a *táj képe*, amely olyannyira a művészé, hogy egyedül ő az, aki létrehozza, elmélyülten csak a mezítelen modell és a gyermek szemlélheti. A *táj-kép* legfőképpen azoknak készül, akik a kép jobb oldalán elhaladva futólag rátekinthetnek. Odáig is elmennék, hogy a bemutatott táj teljességgel el- és leválasztott azoktól és azokról, akik a készülő *táj-kép* mögött, szinte a kép által takarva vannak jelen a képben. A kép a képben motívum persze éppen a korábban említett kettősséget erősíti, s persze azt a csaknem triviális felismerést, hogy *a képet a festő alkotja*, egyidejűleg pedig azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy a kép értelme, rejtett *logosza* az egymásnak feszülő elemek között képződik. *A műterem* nem a *táj-kép* apotheosisa, nem is a remény pontja, hanem a kép születésének képi *bemutatása*.

Utalhatunk Vermeer atelier-képére, ahol a festő maga leplezi le, hogy a képi megjelenítés és a valóságos modell csak részlegesen egyezik, és egy adott módon bemutatott modell éppen az a mód, ahogyan a *valóság*, a *beöltöztetett és elfedett valóság* a képbe transzformálódik. A kép nem *visszaadja a valóságot*, hanem megteremti mint a képen bemutatott és a *képben* kifejlő értelmet. Courbet művére is alkalmazható Badt megfigyelése, mely szerint a kép „eine Steigerung des Gegensatzlichen”,¹⁵ vagyis az ellentétes és egymásnak feszülő elemek

¹³ Vö. Charlotte Eyerman: „Courbet’s Legacy in the Twentieth Century”, in uő – Morton (szerk.): id. mű, 21–37. o. Erről a hatásról a kortárs kritikában lásd Clement Greenberg: „A természet szerepéről a modern festészetben” (1949), ford. Ligetfalvi Gergely, in uő: *Művészet és kultúra*, szerk. Seregi Tamás, Budapest, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2013, 131–133. o., itt: 131. o.: „A francia festészet Courbet-től Cézanne-ig tartó fejlődésének az volt a paradoxona, hogy úgy és éppen az által jutott el az absztrakció határáig, hogy közben a vizuális tapasztalat egyre hűsége-sebb visszaadására törekedett.”

¹⁴ Vö. Werner Hofmann: *A földi Paradicsom. 19. századi motívumok és eszmék* (1960), ford. Havas Lujza, Budapest, Képzőművészeti, 1987, 9. skk. o.

¹⁵ Vö. Kurt Badt: „*Modell und Maler*” von Vermeer. *Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr*, Köln, Dumont, 1961, 108. o. A kérdés, hogy a Vermeer-kép maga allegória-e, vagy csak a modell allegorizál, olyan ellentétet hív életre a kép szemlélésében, amely nehezen megválaszolható.

közepette válik olvashatóvá Courbet műve, egyszerre kínálja magát a korai Hofmann-olvasat szerint mint „ideális” táj, a szociálistól elváló közeg képi bemutatása, s egyszerre mutatja meg ennek lehetetlenségét, hiszen a kép körül örvénylő szociális közegből aligha szakítható ki a készülő táj-kép. A kép feloldhatatlan viszonyrendszere onnan is szemlélhető, hogy vajon a nagyon is festői pozícióba dermedt festő mögött egy mezítelen modell áll-e, aki nyilvánvalóan azért vetette le ruháját, mert az alkotó *modell*ként kívánja megfesteni. De mint látjuk, a készülő kép a *természeti tájat* választja témaként, amelyet az alkotó csak emlékezetébe idézhet, vagyis a kép tárgya a láthatatlan természet, amelynek *megjelenítéséhez egyedül az emlékezeti kép áll rendelkezésre*. Sőt a kép centrumába önmagát helyező festő kizárólag a készülő képpel szembesül, mindaz, ami egyébként a képen még megjelenített, annak felidézése, ami a készülő művet körülveszi, ekként a támogatók és kritikusok, valamint az a szociális/cenzurális közeg, amelyben műve készül. A készülő mű ebbe a kaotikus, végső átlátást gátló közegbe hasít bele, vagyis a festő műve és annak jelentése *A műterem* egészen megjelenített elemek *antitétikus*, nyugvópontra nem jutó elemei folytán képződik.

A képnek ez a minősége, a *strange, dead, frozen quality* [Linda Nochlin] arra utal, hogy jelentésének kulcsa a festmény paraméterein kívül nyugszik. Olyan értelem közvetítődik, amely nem kerül kifejezésre, hanem csak a bemutatott jelentésének eltolódása folytán áll elő. Míg a klasszikus allegória kódok által vezérelt, addig a modern allegóriában a jelek cirkulálni kezdenek, amit nem határol be szigorúan előírt jelentéskereset.¹⁶

Az értelmezők ennyiben csak akkor járnak el helyesen, ha *engedik a kép logoszát* érvényre jutni, és nem engednek a kizárólagosság ígézetének. S ebben – ahogy Nochlin, s már előtte Schapiro¹⁷ is kiemelte – lényegi jelentősége van a célzott, a kép által szólított közönségnek; vagyis tagadhatatlan a kép politikai üzenete, amely a szemlélők és kitesztáltak közegébe emeli a születő művet mint *realista táj*-képet. Azt aligha fogadnám el, hogy a mezítelen modell maga az igazság, még ha ennek ikonológiai mintái adottak is. A történeti pillanat,¹⁸ a forradalom *utáni* helyzet kétségtelenül belejátszik a kép-kompozíció kialakításába, s ez olyan ellentétes olvasatokhoz vezet, mint Nochliné vagy Hofmanné; az előbbi a születő kép természeti tájábrázolásában magát a szépséget, míg az utóbbi a realist magát állítja a kép értelmezésének

¹⁶ Beate Söntgen: *Sehen ist alles. Wilhelm Leibl und die Wahrnehmung des Realismus*, München, Fink, 2000, 88. sk. o.

¹⁷ Vö. Meyer Schapiro: „Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1941–1942/3–4, 164–191. o.; Linda Nochlin: „Courbet’s Real Allegory: Rereading The Painter’s Studio”, in uő – Sarah Faunce (szerk.): *Courbet Reconsidered*, New Haven – London, The Brooklyn Museum, 1988, 17–42. o.

¹⁸ Vö. Margaret Armbrust Seibert: „A Political and a Pictorial Tradition Used in Gustave Courbet’s *Real Allegory*”, *The Art Bulletin*, 1983/2, 311–316. o.; a forradalom okozta képi ábrázolás változásához, főként az allegorikus ábrázolástól történő elforduláshoz vö. Thomas W. Gaehtgens: „Die Revolution von 1848 in der europäischen Kunst”, *Historische Zeitschrift*, 2000: *Die Revolutionen von 1848 in der europäischen Geschichte*, 91–122. o.

centrumába. A *valós allegória* éppen nem egy már kész allegorikus előkép átvétele, ennyiben még ha elfogadható is, hogy az allegória *valós* alkalmazása Courbet célja, akkor annak értelme nem lehet más, mint a már kiüresedett allegorikus nyelvezet felváltása egy olyan új festői nyelvvel, amely nem a tradíció pusztá megidézése.

Courbet festői eljárásának igazi újdonsága az, hogy miközben megfest egy képet, a benne készülő festmény által magát a képet mint a festői mű megváltozott helyzetét teszi nyilvánvalóvá. Ez kétségtelenül a festői mű végső autonómiája felé mutat, s ahogy Matthias Winner alapvető tanulmánya megmutatta, jóllehet Courbet ismerhetett számos, főként németalföldi és francia előképet, atelier-képe olyan módon mutatja meg az alkotó művészt ebben az önreflektív ábrázolásban, hogy a festmény, amely a *realista* elvárás szerint *valós és létező dolgokat kell bemutasson*, mégis egy olyan művet alkot, amelyben a festő szemének szinte semmi sem kínálkozik fel a maga valóságában. Talán az illúziókeltő *táj-kép* tilalma lenne ennek a képnek a *valós tárgya*. Ahogy Winner fogalmazott:

Akár úgy van, hogy a festészet Courbet nyomán „essentiellement concret”, lényege szerint tárgyi módon jár el, akár úgy, ahogy manapság döntően tárgy nélküli módon alkot, a festészet többé önmagától nem képes az értelemnek megmondani, hogy mi is tulajdonképpen. A festészet rejtéllyé vált a számunkra, fogalma szerint idegen, mint az *allégorie réelle* fogalma.¹⁹

Courbet képén, és ne feledjük, a később alkotott számtalan *táj-képen* nemcsak a jelenetek tematikája változik meg, megjelenítve a természet és ember közti összezsugorodást (vadászjelenetek²⁰) színtereit, hanem ez a kép-struktúra olyan instabilitását hívja életre, amely kizárja a *táj-kép* pusztá szemlélő élvezetét. Vagy olyan művek – főként a kései alkotói fázisban – létrehozásával, ahol a *hullámverés elemi erején kívül* szinte semmi sem látszik, ha tetszik, az embert fenyegetően körülölelő természet folyamatjellegét, rögzíthetetlen erőjátékát mutatja be. Ahogy Cézanne nyomán Stephanie Marchal utalt tanulmányában rá, itt olyan képi dinamika (*Hullám* 1869, Nationalgalerie, Berlin) lép fel, amely szinte *tapinthatóvá* teszi a természeti jelenséget.²¹

S azt is mondhatjuk, éppen Delacroix vagy később Belting megfigyelése nyomán, hogy itt a testi *jelenlét* minden üres allegorizáló testetlenséget felvált, és ennek centrumában a *nem ideális női test áll*, amely iránt Courbet műve alig tagadható érdeklődést mutatott. Belting is kiemeli Delacroix *megütközését*, mintha itt az ég *valóságos lenne*, ám mégis, ami valóságos, az a bemutatathatatlan valóság a *keletkező kép* körül, ami a természetet *képre vivő festőművész körül örvénylik*.²² Ahogy egymás ellenében *képződik kép a képben*, úgy áll ellentétes

¹⁹ Matthias Winner: „Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustav Courbets »Allégorie réelle« und der Tradition”, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1962, 150–185. o., itt: 185. o.

²⁰ Vö. Michael Fried: „Courbet’s Metaphysics: A Reading of *The Quarry*”, *Modern Language Notes*, 1984/4, 787–815. o.

²¹ Stephanie Marchal: „Courbets Zweifel an der Verlässlichkeit des Sehnsinns”, *kunsttexte.de*, 2010/4, 1–15. o., itt: 7. o., <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-4/marchal-stephanie-3/PDF/marchal.pdf>, utolsó letöltés dátuma 2015. október 31.

²² Vö. Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk*, München, Beck, 1998, 190. skk. o.

viszonyban a lemeztelenített modell és a szociális meghatározottsága szerint felöltöztetett tömeg. Ahogy a tömeg szociális tagozódása és elkülönülése eltöröl minden *idealitást*, úgy húzza át a keletkező kép a táj ideális bemutatásának tradícióját.

Courbet művével megkezdődik a festői autonómia korszaka, amely nemcsak a színelvivel radikális technikáját alkalmazza (késsel felkent festék!), ami Pollock érdeklődését is felkeltette, hanem olyan képalkotást követ, amelyben a szín a maga *lényegi konkrétságában* egyfajta nyelvvé válik, egy olyan fizikai nyelvvé (*langue toute physique*), amely kiélezi a természeti modell/minta/tárgy és a reprezentált közti feszültséget, hogy elevenségében és materialitásában mutassa be a képen *a tárgyat*. „A szín nemcsak optikai, hanem haptikus értelemben is releváns.”²³ Vagyis a képen és a képben teremti meg azt, amit szinte *kitapintva és látva* képesek vagyunk felfogni a bemutatott műben, hogy majd Cézanne művében a szín produktumaként értett világ egy kolorisztikus konstrukcióban szülessen meg.

A *valós allegória* a képet visszautalja tárgyhöz, ami nem felel meg semminek, ami rajta túl van.

²³ Max Imdahl: *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München, Fink, 2003, 110. o.

Tisztelt néző, kulcsot te találj!

Mit jelent a képek olvasása? Hogyan olvassuk és lássuk helyesen őket? Más szövegekre vagy inkább a saját tekintetünkre (autopszia) támaszkodva? Vagy mindkettő éppúgy félrevezető lehet?

Mostani elemzési kísérletünk tárgya csupán egyetlen kép lesz: Vittore Carpaccio *Szent Ágoston látomása* című (1502 körül készült) festménye, mely a velencei Scuola di San Giorgio degli Schiavoniban található. Anélkül, hogy részletesen kitérnénk akár Carpaccio munkásságára, akár a Scuola szláv kereskedők általi építtetésére, akár az itt található többi Carpaccio-festményre, melyek Krisztus életének néhány eseményét és a testvériség többi védőszentjének (Szent György, Szent Jeromos, Szent Trifon) életét ábrázolják, egy sokkal inkább élményalapú, mintsem művészettörténeti megközelítésre törekszünk. Felhasználunk ugyan néhány forrást, ám ezekben főként a nézőpontokat vizsgáljuk, ahogyan az írás elsődleges indíttatását is a kép felkeresése (vizitációja) adta.

A kép története kapcsán egyetlen mozzanatot mégis érdemes megemlítenünk, ez pedig a névadás problematikája. Sokáig ezt a festményt (képi kontextusa, a Szent Jeromos életét ábrázoló sorozat miatt) Szent Jeromos portréjának tartották. Csak 1959-ben, egy amerikai kutató, Helen J. Roberts az *Art Bulletin*-ben megjelent cikke mutatott rá a tévedésre, meggyőző módon igazolva, hogy ez valójában Szent Ágoston portréja, melyen Szent Jeromos csak „láthatatlan” módon van jelen.¹ Az 1485-ben megjelent *Hieronimus: Vita et transitus* című könyvben (melyet Carpaccio ismerhetett) olvasható az a legenda, mely szerint Szent Jeromos, halála pillanatában, megjelent levelezőtársa, Szent Ágoston előtt.² Pontosabban az épp egy fontos teológiai kérdésen elmélkedő Augustinust, aki az örök boldogság kérdése kapcsán Hieronymus

¹ Vö. Helen J. Roberts: „St. Augustine in »St. Jerome’s Study«. Carpaccio’s Painting and its Legendary Source”, *Art Bulletin*, 1959/141, 283–309. o.

² Lásd a *Legenda aurea* beszámolóját Szent Jeromos és Szent Ágoston ismeretségéről. „Hogy Ágoston mekkora tiszteletben tartotta, kiderül a hozzá küldött leveleiből. Az egyikben így ír: »A hön szeretett, tisztelt és szeretettel ölelt Jeromos úrnak, Ágoston.« Másutt is így ír róla: »Szent Jeromos presbíter, aki a görög, latin és héber nyelv tudósa volt, szent helyeken és a szent írások között élt egészen agg koráig; nyelvezetének nemessége, mint a nap fénye Kelettől Nyugatig sugárzott.«” Jacobus de Voragine: *Legenda aurea*, szerk. Madas Edit, Budapest, Helikon, 1990, 241. o.

nézeteit vitatja, az imént a Paradicsom üdvözlőitjei közé került szent figyelmezteti törekvése hívságára, a kérdés emberek általi megválaszolhatatlanságára.³

Tegyük hozzá, hogy a festmény új narratívájának felfedezése mintegy érvényteleníti az addigi interpretációkat, és ettől kezdve egyetlen művészettörténész sem teheti meg, hogy ne ennek alapján értelmezze a képet. A hirtelen paradigmaváltást jelzi, hogy Rodolfo Pallucchini monumentális könyve Carpaccio scuolabeli festményeiről⁴ habár számos illusztrációt közöl erről a festményről, kiváltképp a részletgazdagságát kiemelve, a bemutatásakor még inkább azt taglalja, hogy Ruskin Szent Jeromos portréjaként írt róla. A Scuola festményciklusának átfogó elemzésében pedig a legkevesebb szó, érthető módon, erről a képről esik.

Néhány évvel később Guido Perocco, szintén a Scuolát bemutató könyvében,⁵ főként az ablakból beáradó fény szerepét hangsúlyozza, mely minden tárgyat egyaránt megvilágít (még a profánnak tűnőket is). A fény emanációja lesz ezen a képen a misztika egyetlen megjelenítője. Ez az elemzés külön kiemeli, hogy a Scuolában látható valamennyi Carpaccio-kép közül ez a leginkább alkalmas arra, hogy bevonja a nézőt a művész világába: a kép előtt állva mindenki úgy érezheti, hogy bármikor be tudna lépni a kép terébe.

Továbbra is a Velencében napvilágot látott értelmezéseknél maradván, Pietro Zampetti Carpaccio-monográfiája⁶ szintén a tárgyak szerepét hangsúlyozza. A festményen a legkülönbözőbb tárgyak harmóniáját láthatjuk, egy szinte minden művészeti ágat szimbolizáló összképben. Különösen szép, ahogy ebben a megközelítésben a szerző a tárgyak közül is kifejezetten a könyvekre koncentrálna, azok elrendezését vagy épp rendetlenségét vizsgálja. A festményen ugyanis könyveket és iratkeercseket látunk mindenfelé: a könyvespolcokon sorba állítva, a dísz tárgyak és apró szobrok szomszédságában, a földön elszórva vagy éppen kiállítva, az íróasztalra helyezve, láthatóan munkára kikészítve. Nyilvánvaló, hogy ezek mind használatban levő (épp használt vagy már felhasznált) könyvek, így a munka logikája figyelhető meg bennük: az, ahogyan az író körbeveszi magát a könyvekkel, amelyekből merít, vagy amelyeket csak inspirációként, mintaként rak ki maga elé. Némiképp meglepő lehet a könyvek között a kotta kitüntetett helye (ez az egyetlen „írás”, amelyet tisztán kiolvashatunk).

³ Egy legenda szerint azt kérdezi tőle: csak nem egy kis vázában akarod elhordani a tengert? Ez ugyanakkor nagyon emlékeztet arra a másik legendára, amelyben Szent Ágoston, épp Isten lényegén elmélkedve, a tengerparton egy kisgyermekkel találkozik, aki egy kagylóval akarja kimerni a tengert és a part fővényébe áttölteni, és mikor figyelmezteti a gyermeket (akiben valójában egy angyalt vagy a gyermek Jézust kell látnunk) ennek a lehetetlenségére, az csak annyit válaszol, hogy hamarabb sikerülhet így elhordania a tengert, mint a tudósnak Isten lényegét megragadnia. Ezt a jelenetet a legszebben Botticelli jelenítette meg *Szent Ágoston látomása* című képén (1488 körül, Pala di San Barnaba).

⁴ Vö. Rodolfo Pallucchini: *I teleri del Carpaccio in San Giorgio degli Schiavoni*, Milánó, Rizzoli, 1961.

⁵ Vö. Guido Perocco: *Carpaccio nella Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni*, Velence, Ferdinando Ongania, 1964.

⁶ Vö. Pietro Zampetti: *Vittore Carpaccio*, Velence, Alfieri, 1966.

Egy jóval későbbi képértelmezésben, Vittorio Sgarbi könyvében⁷ újra előtérbe kerül a fény központi jelentősége. Sgarbi szerint egy aranyló, egyenletes, abszolút fény látható a képen, melyen nem fedezhető fel a transzcendencia semmilyen nyoma. Szent Ágoston látomása kívül esik a dolgozósobán, kívül a kép terén. A szent arcán sem látszik semmilyen rémült áhítat vagy mély megrendültség. Inkább csak meglepett, mint akit az írás és az olvasás folyamatában hirtelen megszólítanak, ezért addig a szövegekre fókuszált figyelmét hirtelen más irányba kell fordítania. Tegyük hozzá, hogy páratlan módon látszik ez a felfüggesztés és félbehagyás a képen – különösen a kezek mozdulatában, ahogy a tollat tartó kéz a levegőben megáll, míg a másik az asztalon marad, de nem nehezedik rá, könnyeden elemelkedik róla. A kép intenzitását ez a pillanatnyi „pauza” adja: a munkából, az időből és a térből való kiszakadás, hiszen Szent Ágoston egész figyelmével, és így egész lényével, már nem a szöveg világában vagy a dolgozósobájában tartózkodik, hanem mintegy kívül a belső téren, kívül a szinte kivehetetlen ablakon, ahonnan a beáradó fény megvilágítja alakját és környezetét. Visszatérve Sgarbi elemzéséhez, ez nagyon meggyőző módon állítja, hogy a képen megjelenő fény egyszerre elvont (a szellem világossága) és konkrét (az ablakon bejövő fény). A fény így lehet egyazon formájában természetes és természetén túli, metafizikai elem. Mindez azt igazolja, hogy Carpaccio műve elszakad az eksztázis vagy a vízió minden hagyományos ábrázolási módjától. A teológus Ágoston a vízió pillanatában is önmaga marad, a tiszta szellem embere. A benne bekövetkezett változás – a megértés – nem jár semmilyen fizikai vagy hangulatváltozással (ájulással, gyengeséggel, könnyekkel, stigmákkal). Ez valóban „csak” megvilágosodás.

Sgarbi továbbá amellet érvel, hogy hasonlóan Szent Ágoston valamennyi művéhez, Carpaccio festménye is filozofikus, teoretikus munkának tekinthető. Ez magyarázza a kép középterétől kissé balra elhelyezett, egy kis táblán vagy tekercsen olvasható aláírást: „Victor Carpathius fingeat” – mely feliratban a legjelentősebb a „fingeat” választása a „pingeat” helyett. A festő nem egyszerűen csak fest, és főképp nem imitál; hanem elképzel, felfedez, létrehoz, alkot (ennyiben ő maga is kreátor).

Ez a képaláírás adja majd Daniela Ambrosini egy hosszabb tanulmányának a címét,⁸ melyben filológiai példákkal igazolja, hogy a „fingere” mindig a kitalálással, az imaginációval vagy a fantáziával állt kapcsolatban. Az a művészet, amely *ars fingendine* nevezhető, ezért nem a festészet, még csak nem is a szobrászat, sokkal inkább a költészet (annak közép-kori értelmében).⁹ Ennyiben a tanulmány azt sem tartja meglepőnek, hogy Ágoston alakja nem a szentek reprezentációihoz hasonlít, sokkal inkább Petrarca vagy akár Rotterdami Erasmus, a humanista tudós ábrázolásának jellegzetességeire ismerhetünk benne (és itt ne Holbein, hanem inkább Quentin Massys képére gondoljunk, mely szintén későbbi a Carpaccio-képnél).

⁷ Vö. Vittorio Sgarbi: *Vittore Carpaccio*, Milánó, Fabbri, 1994.

⁸ Vö. Daniela Ambrosini: „Victor Carpathius fingeat. Viaggio intorno e fuori lo studio de Sant’Agostino nella scuola di San Giogrio degli Schiavoni”, *Studi Veneziani*, 2000/39, 47–96. o.

⁹ Vö. Giorgio Agamben: *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.

Elszakadva az eddigi ismertetésektől, tegyük fel a kérdést: mit tudhatunk meg, pusztán a kép alapján, Ágostonról? Azt nem, hogy szent, hiszen nincs semmi erre utaló attribútuma. Legfeljebb annyit állíthatunk biztosan, hogy öltözeke alapján felvilágosult szerzetes. Arra, hogy a vallás központi szerepet játszik az életében, környezetének tárgyai utalnak, elsősorban a szoba közepén, egy antik fülke oltárában álló Megváltó (Redentore) szobra. Láthatjuk továbbá, hogy a világi hívságokat sem megvető ember, aki könyveit és tárgyait elnézve biztos és jó ízléssel rendelkezik. Továbbá, ahogy szintén ezek a tárgyak utalnak rá, a könyveknek és a régiségeknek szenvedélyes gyűjtője is. Dolgozószobája nem homályos cella, hanem egy reneszánsz – és tegyük hozzá, velencei – ízlés és színvilág szerint berendezett stúdió. Továbbá megtudjuk azt is, hogy érdeklődése kiterjed a természettudományokra, érdekli az asztrológia, és valószínűleg nemcsak zeneértő, de műveli is a zenét. Hangsúlyozzuk még egyszer, hogy az egyetlen olyan fontos információ, amelyre valószínűleg nem jönnénk rá a szakirodalom útmutatása nélkül, az épp a kép főszereplőjének eksztázisa.

Ezt a benyomásunkat erősíti meg Michel Serres első nagy Carpaccio-elemzése,¹⁰ mely említést sem tesz semmilyen látomásról. Ez a képértelmezés ugyanakkor figyelembe veszi a Scuolában található képek térbeli elhelyezését, vagyis azt, hogy Szent Ágoston portréja a Szent György és a sárkány csatáját ábrázoló képpel szemben található, de nem arrafelé néz, hanem oldalra fordítja a tekintetét, az ablak (mely egyben a Scuola bejárata is) felől beáradó fény felé.

Ebben az elemzésben a színeknek (kiváltképp a fehérnek és vörösnek) kiemelkedő szerep jut. A színek kontrasztja mintha azt a kettősséget jelezné (a jó és a rossz harcát), melyben a korábban manicheista Ágoston erősen hitt, de amely nézetet aztán elvetett. Itt is túl tudunk lépni az ellentéteken: a képen harmóniába forrnak, megbékélnek a színek. Hol láthatunk fehéret? Ágoston ruháján, a nyitott könyvlapokon, a falakon, sőt még a gazdáját figyelmesen néző kiskutya is fehér. Sötétebb ezzel szemben az íróasztal pulpitusza és a kazettás mennyezet. A legerősebb színbenyomásunk mégsem a fehér vagy a vörös lesz, sokkal inkább a nyitott, fényes cellát átjáró sárgás fény (és tegyük hozzá, hogy az így szinte életre kelő zöldek).

Serres a hezitáció pillanatát látja a jelenetben, amikor az író kéz egyszer csak abbahagyja a munkát, amikor a szöveg hirtelen megszakad. Vajon mi lesz a folytatás? Lesz egyáltalán? Nem tudhatjuk. Ahogy Serres utal rá, a *Vallomásokat* is mindvégig az ingadozás, az eldöntetlenség jellemzi. Ahogy a szövegben nem várt módon következik be a lényegi fordulat, jogosan kérdezhetnénk, hogy vajon ebben a hezitációban nem fedezhető-e fel egy újabb, radikális változás lehetősége.

Szent Ágoston, ahogy ő maga beszámol róla, kilencvennégy könyv szerzője. Ebben a dolgozószobában is – legalábbis ahogy Serres értelmezi a polcokon sorakozó, címmel nem jelölt köteteket – a saját könyvei, korábbi munkái (vagyis saját eddigi korpusza) között ír. Vajon ebben a pillanatban nem épp ezt függeszti fel, ezt hagyja abba? Kilencvennégy könyv megírása után vajon nem érthető és szinte természetes döntés az, ha valaki nem ír többet? Ha nem marad más feladat a papírra hanyatló kéz számára, mint a korpusz aláírása, jegyzése, lezárása? Ahogy Carpaccio is egy kis papírtekercsre írja: „Victor Carpaccio pingebat”. Ebben egyébként,

¹⁰ Vö. Michel Serres: *Esthétiques sur Carpaccio*, Párizs, Hermann, 1975.

ahogy a korábbi elemzésekből már láttuk, Serres téved. Pontosabban rosszul olvassa el a kép amúgy is nehezen kivehető aláírását. Jegyezzük meg, hogy ebben a rövid képértelmezésben nem ez a betűtévészítés (mely, ahogy már láttuk, azért több is annál!) az egyetlen tárgyi tévedés vagy interpretációs hiba. Ez azonban Serres-t ekkor valószínűleg nem zavarja, hiszen nem törekszik művészettörténeti megközelítésre, még csak filológiai pontosságra sem; sokkal inkább az érzetek és a morfológia kérdései felől közelíti meg Carpaccio képeit, keres kapcsolatot köztük. Vagy azt is mondhatnánk, hogy szenzuálisan interpretálja őket, hiszen leginkább a ritmus irányítja szövegének megkomponálását, mint ahogy nézői tekintetét is.

Ritka az, hogy valaki (legalábbis részben) reflektáljon egykori félreértelmezésére, hibás képolvasatára. Ennek tekintetében nagyon tanulságos az, hogy Serres még egyszer, évtizedek múltán, visszatér Carpacciohoz. Ekkor azonban már nem a legkülönbözőbb városokban (Velencében, Párizsban, Berlinben, New Yorkban, Lugánóban, Caenben) fellelhető különböző festményeit vizsgálja, hanem koncentráltan csak a Scuola ciklusára fókuszál, méghozzá *A felszabadított rabszolgák* címet viselő könyvében¹¹ (melynek címe szójáték a Scuola francia elnevezése, Chapelle des Esclavons nyomán). Ebben a méreletes könyvben – mely színes és gazdag illusztrációi miatt szinte képeskönyvnek, sőt a szövegablakokban elhelyezett megjegyzései okán már-már intellektuális képregénynek is tekinthető – némiképp meglepő módon Ágoston képének szenteli a legkevesebb helyet.

Míg korábbi elemzésében a képet *Szent Ágoston a cellájában* címen említette, az új megközelítésben már *Szent Ágoston eksztázisaként* beszél róla. Az új értelmezés részint mintha továbbírná a korábbi, mely már hangsúlyozta, hogy a cellájában egyedül dolgozó alak a fény felé fordítja az arcát, majd azzal a kiegészítéssel él (ezt megpróbáljuk szó szerint idézni, hogy ezáltal is érzékeltessük Serres hezitációját), mely szerint „azt mondják, hogy Szent Jeromos halálának pillanatában élte át ezt az eksztázist. Meglehet”.

De ennél sokkal fontosabb az, teszi hozzá szintén Serres, hogy a Scuola képei között ez az egyetlen, amelyen csak egy ember jelenik meg, magányosan. Ágoston ebben az új olvasatban már nem mint a szinte felfoghatatlanul termékeny szerző (94 könyv írója) lehet fontos a számunkra, hanem mint a szubjektivitás, a modern individuum felfedezője. Serres külön kiemeli, hogy csak Ágoston után vált lehetővé – mind a filozófiában, mind a teológiában – a szubjektumról való gondolkodás.

Mindazonáltal ez a kép még a leglaikusabb nézőket (akik nem olvasták sem a *Vallomásokat*, sem Augustinus bármely más művét) is mélyen megérinti, épp a magány ábrázolása miatt. Szent Ágoston portréja azért lehet mindannyiunk számára felejthetetlen, mert saját magányunk képét ismerhetjük fel benne. Ebben a magányban nincs semmi színpadias jelleg, semmi teatralitás. Ennyiben a *Szent Ágoston eksztázisa* (ahogy Serres nevezi) szemben áll a ciklus összes többi képével, melyeken városlakók vagy szerzetesek jelennek meg, a közösségi test, a *communitas* szent vagy profán reprezentánsaiként.

A könyv lezárása gyanánt, ahogy ezt egyébként előző művében is tette, Serres még egyszer visszatér a zene és a ritmus kérdéséhez, ezért lesz az utolsó illusztráció Szent Ágoston

¹¹ Vö. Michel Serres: *Carpaccio. Les esclaves libérés*, Párizs, Le Pommier, 2007.

nyitott kottája. A zárófejezet némileg enigmatikus címe (melyből nem derül ki, hogy pontosan ki beszél, Carpaccio vagy Serres) így hangzik: „Megjegyzések azon zeneszerző számára, aki megkomponálná a művem”. Ez a rész zenei instrukciókat tartalmaz a képek (vagy a képleírások) meghangszerelésére vonatkozóan. Az első kép, a Szent György küzdelme a sárkánnyal, harci jelenet: ezért ezt kiáltó és harsány kórushangok jellemzik, melyek mintegy kíséretét alkotják a küzdelem kettősének (melynek mintájaként a Monteverdi-féle Combattimentókra is gondolhatnánk). Ezzel a szenvedélyes és hangos résszel szemben az utolsó kép a dolgozószooba csendjébe vezet, melyhez leginkább a zsoltárok hangjai illenek. Ezért ha nézőként végighaladunk a képek mentén, egy különleges zenei élményben is részünk lehet: a káosztól eljutunk a rendig (a ritmus tekintetében is), az erőszaktól a lecsendesülésig, a megbékélésig. A zajtól így érünk el a tökéletes zenéhez. Vagy épp fordítva – teszi hozzá Serres –, hiszen arról sem feledkezhetünk meg, hogy amint kilépünk (Szent Ágoston képe mellett) a Scuola épületéből, máris a külvilág süketítő hangáradata vesz körbe minket.

Képkeret:

Mindazonáltal az igazság kedvéért hozzá kell tennünk, hogy maga a Scuola sem csendes soha. A képek elmélyült vizsgálatára készülő kutatónak, ha a hivatalos látogatási órák keretén belül érkezik, igencsak csalódnia kell: ez legkevésbé sem a kontempláció helye. Az átszellemlélt tanulmányozásban állandóan megzavarják az ajtócsapódások, a hangosan beszélő turisták, a kintről behallatszódó utcazaj, sőt még talán az ajtón kívül hagyott kutyák csaholása is.

Ha nem tudunk semmit előzetesen a képről (márpedig a látogatók nagy része semmit sem tud), úgy írhatnánk le a szüzséjét, hogy főszereplője, egy tudós szerzetes, kinéz az ablakon. Eldönthetetlen, hogy vajon egy eszme felvillanásának, egy gondolat születési pillanatának vagyunk-e a tanúi, vagy egyszerűen csak megpillant valami érdekeset a távolban, ami elvonja vagy inkább magára vonja a figyelmét. Ha tekintetünkkel követjük a tekintetet, és kinézünk az üvegajtó elől félrelibbenő függöny mögé, kissé már kívül is vagyunk a Scuola belső terén, az utca nyüzsgő forgatagában találhatjuk magunkat. Hasonló élményben lehet tehát részünk, mint a figurának, mi is egyfajta köztes állapotba kerülünk, a belső és külső tér közé. Ha azonban még nem igyekszünk vissza Velence mondén világába, és egy kissé elidőzünk ez előtt a remekmű előtt, jó értelemben vett irigységet is érezhetünk a szenttel vagy inkább a gondolkodóval szemben (hiszen az írás mégiscsak profán dolog). Igen, így kellene írunk, ilyen tágas és mégis meghitt, bensőséges környezetben, ilyen ideális fényviszonyok közt, ilyen nyugalomban és ilyen könnyedséggel. Mert a kép tanúsága szerint Ágoston a legkevésbé sem fáradt vagy fásult szobatudós, hanem eleven és élénk szellem, akinek ha a portréjára tekintünk, mindig megújuló vágyat érezhetünk az írás iránt. Ugyanez a páratlan alkotás mintát is ad hozzá: a tudós tekintetének egyszerre kifelé és befelé irányulásában, mely lehetővé teszi, hogy sem a tények (a könyvekből megszerezhető tudás), sem a valóság részletei (az elé táruló látvány) ne kerüljék el a figyelmét.

Ép/p/en Raffaello

Reflexiók (a) remekműre

Mi hiányzik? Semmi, de ez a semmi a minden.¹

Egy fiatal, a svájci határon élő francia férfi 1994 és 2001 között számtalan – még pontosabban megszámlálhatatlan – műkincset lopott el Nyugat-Európa különböző múzeumaiból. Vallomásaiban² meglehetősen válogatós – majdhogynem kifinomult – ízlésről, fokozatosan és önállóan elsajátított művészettörténeti és műgyűjtői ismeretekről, tudásról tesz bizonyosságot. Lopásait nem továbbadási és meggazdagodási szándék, és nem is elsősorban a műkincsek birtoklása, hanem a műalkotások csodálatának szenvedélye vezeti. Csak régi – középkori, reneszánsz és legfeljebb XVIII. századi – tárgyakat (a díszkardoktól a serlegeken, ereklyetartókon, szobrokon át a festményekig) tulajdonít el múzeumi gyűjteményekből. Kultikus tárgyakat nem lop, mert azok szentnek számítanak előtte. Kortárs galériák vagy múzeumok nem céljai gyűjtőútjainak. A műtárgyakat sajátos belső izgalommal, de biztos birtoklási tudattal emeli el, egyetlen eset kivételével: egy Raffaello-festménynél megáll nemcsak a lélegzete, de a keze is.

Életem egyik legnagyobb kísértésével a gyönyörű Chantilly kastélyban kellett szembenéz-nem. Előttem volt Raffaello *Három gráciája*,³ ez az annyira pici, könnyen elemelhető kép. Természetesen régóta ismertem ezt a festményt. Csak egyszerű kordon választotta el tőlem, nem volt sem teremőr, sem kamera a közelben.

Átléptem a kordonon, közelebb mentem a képhez, és megnéztem a hátoldalát. Két egyszerű csavarral rögzítették. Lenyűgözve léptem hátra. Nem tudom, mi tartott vissza, a kép értéke, vagy a hírneve, de nem tudtam egy ilyen remekművet ellopni. Képtelen lettem volna utána nyugodtan aludni. [...] Olyan lett volna, mintha a Mona Lisát lopnám el! Sosem bántam meg, hogy a *Három gráciát* ott hagytam, ahol volt.⁴

¹ Honoré de Balzac: „Az ismeretlen remekmű”, ford. Réz Ádám, in uő: *Chabert ezredes és más elbeszélések*, Budapest, Európa, 1956, <http://mek.oszk.hu/03900/03965/03965.htm>, utolsó letöltés dátuma 2016. november 3.

² Stéphane Breitwieser: *Egy műkincstolvaj vallomásai*, ford. Baranyai Judit, Budapest, Jászöveg Műhely, 2007.

³ Raffaello Santi/Sanzio: *Három grácia*, olaj, tábla, 30 × 40 cm, cc. 1501 v. 1504–1505, Chantilly, Musée Condé, Franciaország.

⁴ Breitwieser: id. mű, 60. sk. o.

Raffaello (nevének és alkotásainak) kitüntetett szerepére Radnóti Sándor is említ paradigmikus eseteket *Hamisítás* című könyvében,⁵ és idézi Winckelmann Raffaello festménye-
 ihez kapcsolódó feljegyzését a *Jöjj és láss!* című kötetében.⁶ Raffaello és mellette a másik
 két „legnagyobb” számító reneszánsz korabeli alkotó – Leonardo da Vinci és Michelan-
 gelo Buonarroti – (nagyra) értékelése az idők folyamán nem kérdőjeleződött meg, alkotásai-
 kat folyamatosan bemutatják, idézik, felülírják: Leonardo *Mona Lisáját* vagy *Utolsó vacsorá-*
jának freskóját, Raffaellónak eredetileg a piacentzai Szent Sixtus kolostori kápolnába festett
Sixtusi Madonnájának angyalait,⁷ Michelangelo római sistinabeli *Teremtésének* kézmozdula-
 tait többszörösen és több szinten – műalkotások felülírási, reklám- és művészetpiaci orientá-
 ciók céljaira – kisajátítva, átírva idézik, sokszorosítják. Nemcsak utánozhatatlanságukat, meg-
 ismétелhetetlenségüket vonva kérdőre és téve ironia tárgyává, de reprodukálva, sőt torzítva is.
 Radnóti egy tanulmányában említ egy igen szélsőséges és morbid esetet, amely például meg-
 történt Michelangelo *Dávid*-szobrának arányaival, amelyet egy ajándékboltban a kicsinyítve,
 sokszorosított formában szuvenírként árusított szobor l/ágyékrészének megnagyobbításával
 torzítottak el.⁸ Bár, ahogy erre és hasonló esetekre utalva Radnóti Sándor megfogalmazza:
 „Mégis: kultúránk legnagyobb *vigasza*, hogy olyan individuumok, mint Michelangelo vagy
 Rembrandt *lehetégesek*.”⁹ Vagy – tehetnénk hozzá – mint például még Vermeer vagy Raffae-
 ello; és valóban felmerül a kérdés, mi lehet az, ami a műkincstolvajt visszatartja, és a múze-
 umból viszonylag könnyen ellopható Raffaello-festményt a helyén hagyja. Összetett és nem
 kimerítő válasz lehetséges. Vajon a tudás a művészet történetéről, benne Raffaello jelentő-
 ségéről, az értékről vagy az ízlés, amely a *sensus communis* és az individualitás alapján is
 működik? Egy „bensőből vezérelt”, tiszteletet parancsoló magatartás, az önzés szubjektivitá-
 sának túllépése, a fel nem mérhető, hatalmas érték felismerése és megtorpanó hatása? Féle-
 lem a lelepleződéstől? Vagy a festmény – Walter Benjamin elemzésében felvetett fogalommal
 értett – aurájának hatása? Ami az autopsziából – a műalkotásnak a saját szemmel, „élesben”
 látásának, megnézésének első között Winckelmann által hangsúlyozott követelményéből –
 következik, és az eredeti alkotás látványának helyettesíthetetlen hatását feltételezi, s egyben
 követelményként állítja fel?

⁵ Radnóti Sándor: *Hamisítás*, Budapest, Magvető, 1995, pl. 6, 76–78, 116. o. és egy idézet Goethétől Raffaellóra utalva: 41. o. A könyv megjelenése óta újabb nagy műkincshamisításra – Beltracchi-
 botrány – derült fény pl: <http://www.imdb.com/title/tt3212568/> és <http://artiq.hu/kesz-art-veres-beltracchi-a-hamisitas-muveszete/>, utolsó letöltés dátuma 2015. szeptember 26.

⁶ Id. Radnóti Sándor: *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a követ-
 kezmények*, Budapest, Atlantisz, 2010, 218. o.: „Az antik művek tanulmányozása, Raphaelt kivéve,
 majdnem teljesen elvon a festmények szemlélésétől.”

⁷ Radnóti Sándor: *Jöjj és láss!* 251. o.: „1753-ban megvásárolják a Sixtusi Madonnát, így a piacentzai
 oltárkép drezdai képtári tárggyá válik.”

⁸ Vö. Radnóti Sándor: „Lehet-e a hamisítás a modern művészet paradigmája?”, <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre19/radnoti.htm>, utolsó letöltés dátuma 2016. január 24.

⁹ Radnóti: id. mű, 81. o.

Raffaello alkotásai valóban kivételesek, és már a maga korában is annak számítottak, azzal együtt, hogy sok művet készített, amelyek nagy része ma is látható, ellentétben például Vermeerrel, aki kevés számú művel írta be magát a művészettörténetbe. Raffaello már korabeli népszerűsége nemcsak tehetségének volt köszönhető, hanem amint Vasari leírja, kivételesen megnyerő természetének, emberi viszonyulásainak is:

A kiváló és ugyanolyan kedves Raffaello Santi da Urbino példája bizonyítja, hogy az ég néha milyen bőkezűen és jóságosan halmoz el egyetlen embert mindazon gazdag kincsével, kegyelmével és ajándékával, amit egyébként hosszú időn keresztül sok-sok halandó között szokott felosztani.

Raffaellót a természet megáldotta [...] a szerénységgel és jósággal, [...] azt akarta, hogy Raffaello révén a művészet és az erkölcs együttesen diadalmaskodjék fölötté, s ezért ajándékozta meg a világot Raffaellóval. [...] Raffaello láttán minden rossz szándék erejét vesztette, és minden alacsony és hitvány gondolat kiszállt az emberek fejéből [...]. [U]dvariassága, művészete, de leginkább jó természetének géniusza lenyűgözte az embereket.¹⁰

A *három grácia* nem tartozik Raffaello legismertebb művei közé, holott a témát ezen a kis táblaképen kívül is megfestette még egyszer: a Villa Farnesina első loggiájának kifestésére kapott megbízást akkori tulajdonosától, Agostino Chigitől 1518 körül, és a Psyché és Cupido (Ámor és Pszühké) történetét „elmesélő” freskóképek között szerepelnek a báj, a kellem, a kegyesség és a szépség istennői is: Aglaia, a Ragyogó, Euphroszüné, az Öröm és Thaleia, a Virágzó. Igaz, hogy ezen a freskón kevésbé feltűnőek, mivel nem olyan mozgalmasak és lendületesek, mint Galatea vagy Mercurius alakja, mégis szerepet kapnak abban, hogy Mercuriusszal együtt égbe viszik Psychét.¹¹

Ha a két azonos témájú festmény keletkezésének idejére figyelünk, mintegy 10-15 év telt el közöttük. Ez az időszak Raffaello festészetének kibontakozása, a kezdeti és sokáig meghatározó Perugino-hatástól való eltávolodás, Leonardo da Vinci és Michelangelo festészeti módjának megismerése, azokon való túljutás és a saját stílusának kialakítása, egyre hangsúlyosabbá válása, nem utolsósorban pedig az újplatonizmus hatásának érvényesülése gondolkodásmódjában. Érdekes egybeesés, hogy az egyik legjelentősebb – és legutolsó – kontemplatív festményének, a *Krisztus színeváltozásának*¹² datálását 1517–1520 közé teszik. Ezek szerint Raffaello – nyilván nem egyszeri és különös módon – párhuzamosan és szimultán dolgozott egy antik és egy keresztény témán.

¹⁰ Giorgio Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, ford. Zsámboki Zoltán, Budapest, Magyar Helikon, 1978, 475., 504. o.

¹¹ Vasari: id. mű, 497. o. Vasari közli azt is, hogy „a mű minden vázlatát Raffaello rajzolta, és sok figuráját saját kezűleg festette ki a freskókon.” Uo.

¹² Raffaello Santi: *Krisztus színeváltozása*, olaj, fa, 278 × 405 cm, 1517–1520, Vatikáni Képtár, Róma.

Daniel Arasse *Raffaello látomásai* című könyvében¹³ négy, keresztény (újszövetségi, illetve szenteket megörökítő) témát feldolgozó, a kontemplációra utaló jeleket erőteljesen hangsúlyozó Raffaello-művet elemez. Műveit és a háttérükben rejlő, a cinquecentóban tetőző újplatonikus filozófiát is megvilágítja, amelynek magas szintű festészeti adekvációját és megvalósulását Raffaello művészetében látja:

Ficino egyesíteni akarta a boldogság felé vezető két utat, a filozófia hosszú útját és a vallás rövid útját, sikerének filozófiai és vallási ambivalenciájának következtében egyre többen lesznek azok, akik úgy döntenek, hogy a rövidebb útra hagyatkoznak, minden vele járó áldozattal és kétség nélküli biztonságérzettel. Az isteni szeretet eksztázisa szétzúzza az embert, az isteni szeretet ütötte seb fájdalmas gyönyör, de természetfölöttisége megcáfolhatatlan. Az eksztázist átélő személy és eksztázisának tanúi számára vitathatatlanul Isten a mennyei boldogság eredete és vége.

Raffaello nagysága abban rejlik, hogy sikerül mélységében ábrázolnia ezt a spirituális mozgalmat. A szubjektív szemlélődés nyugodt harmóniája után az eksztatikus látomás vihara következik.¹⁴

A *Három grácia* görög-római mitologikus alakjai¹⁵ Raffaello számára – ahogy például Sienai Szent Katalin vagy Szent Cecília ábrázolása is – nem az eksztázis, hanem a nyugodt szemlélődés, a kontempláció, a kiegyensúlyozott harmónia és a tájba csendesedés ábrázolásának lehetőségét rejtik, és azt is bontja ki belőlük, követve az *ut pictura poesis* elvét.¹⁶

Széphájú Káriszok énekeit muzsikálja a lány
phrüg dallamokat kitaláló karvezető, ha
megjön a tünde tavasz.¹⁷

Nem vonja azonban vissza az erotikus jelentést sem, hiszen Vénusz mitologikus alakjára is utal a nyakláncsal, és a (föld)gömbnek és almának egyaránt „olvasható” piros formával. Ugyanakkor Vénusz a nőiséget jelentő Hold és a Vénusz bolygók, valamint a szépség, a harmónia és a kiegyensúlyozottság jelképe is. Ilyen módon összefonódik a (keresztény) kontemplatív-elmélkedő jelentéssel, amely rejtett festői üzenetnek is tekinthető. Hasonlóan a hármassághoz,

¹³ Daniel Arasse: *Raffaello látomásai*, ford. Pataki Pál, Budapest, Typotex, 2013.

¹⁴ Arasse: id. mű, 119. o.

¹⁵ A három gráciát Seneca is említi (*De beneficiis*), mint az adás és továbbadás, elfogadás, visszaadás jelképeit. Ebből kiindulva bontja ki Marcell Mauss is egy teóriáját: <http://www.haujournal.org/index.php/hau/article/view/hau4.2.024/1139>, utolsó letöltés dátuma 2015. szeptember 28.

¹⁶ Az *ut pictura poesis* megvalósítását Vasari a Villa Farnesina loggia-festményeivel kapcsolatban is említi Raffaellóra utalva: „ez a mű festménynek is, költői alkotásnak is igazán gyönyörű”. Vasari: id. mű, 497. o.

¹⁷ Sztészikhorosz: „Töredékek az »Oresztheiá«-ból”, ford. Jánosy István, in *Széphájú kháriszok tánca. Görög kardalok*, Budapest, Európa, 1960, 22. o.

amely szintén mint női energia a reneszánszban a művészi siker és elismerés talizmánjának számított.¹⁸

Bár a három – különböző nézőpontból ábrázolt, de valószínűleg egy – nőalak meztelen, megjelenítésük mégsem kihívó, erotikájukat visszafogja, és ezt egyrészt kissé lehajtott fejük és lefelé néző tekintetük ábrázolásával éri el. Másrészt azzal, hogy a kezükben tartott almára/gömbre helyezi a hangsúlyt: piros színük kiemelkedik és elválik, különbözik a kép többi szí-
nétől és formájától is, azonban éppen az alma szimbolikája az (amely a heszperiszek almá-
jára és a Paradicsomkert bűnbeesést szimbolizáló almájára egyként lehet utalás), ami össze-
foglalóan jelzi a három kharisz/grácia meztelenségének csábító karakterét. Az újplatonizmus
számára – ahogy Platón filozófiájában is – fontos volt az ideában összekapcsolódó bölcsesség,
szépség és erény, amely Raffaello festményén teljes összhangban megvalósul, például a szí-
nek, a képszerkezet, a témaválasztás, a képszimbolika szintjén is.

Nem hagyható figyelmen kívül, hogy a kék színű égbolt előtt, annak előterében emelke-
dik ki a nagyon élénk piros gömb vagy alma színe, amelyek Mária és a Mária-festmények szí-
nei, ilyen módon az antik témát ezen a festményen is áthatja a keresztény színszimbolikára
történő utalás. A gráciák arcábrázolása is emlékeztet Raffaello egyes Mária- illetve szentáb-
rázolásaira, emellett pedig Tiziano *Égi és földi szerelem*¹⁹ című képének ruhátlan nőalakja
tűnik visszautalni Raffaello gráciáira.

Raffaello festményének jelentőségét és szépségét nem csökkenti, hanem növeli, hogy bár
toposzt fest meg, amelynek egyik elődje egy I. századi pompeji falfestmény, amelyen fűvön
táncoló gráciákat láthatunk hasonló beállításban, a kis táblaképen az újplatonikus gondolko-
dásmódot minden didaktikus vagy hangsúlyos elem nélkül, utalásszerűen – a nem értő szem
számára majdhogynem észrevehetetlenül – tudja megjeleníteni. Tehát a lelemény, az *invenzione*
nem a témában van, hanem abban az egyszerűségben, amiként ezt Raffaello megfesti. A három
főalakon kívül szinte minden jelzésszerű: a táj, az égbolt, a horizont, és nincs semmiféle uta-
lás arra, hogy többet szeretne mondani önmagánál. Léteznek más hármass nőalak-ábrázolások
is – hogy csak a legismertebbekre utaljunk: Botticelli *Tavasznak*²⁰ központi alakjai, Rubens
Három gráciája,²¹ Burne-Jones *Heszperidák kertje*²² és Canova fehér márványba faragott grá-
ciái²³ –, ezek azonban nélkülözik a Raffaello ábrázolta visszafogottságot, amelynek egy egész
korabeli filozófia és gondolkodásmód áll a háttérben.

¹⁸ Vö. NN: „Analysis: Raphael’s »The Three Graces«”, <https://pluribusone.wordpress.com/2009/06/23/%E2%80%9Cthe-three-graces%E2%80%9D-decoded/>, utolsó letöltés dátuma 2015. november 6.

¹⁹ Tiziano Vecellio: *Amor sagrado y Amor profano*, olaj, vászon, 118 × 279 cm, 1515–1516, Villa Borghese, Róma.

²⁰ Sandro Botticelli: *Primavera*, tempera, fa, 80 × 123 cm, 1481–1482, Uffizi, Firenze.

²¹ Pieter Paul Rubens: *Las Tres Gracias*, olaj, fa, 221 × 181 cm, 1636–1638, Prado, Madrid.

²² Edward Burne-Jones: *Garden of the Hesperides*, tempera, gouache, papír, 119 × 96 cm, 1870–1877, Kunsthalle, Hamburg. Burne-Jones több más festményén is feltűnik a nőalakok hármasságának motívuma, pl. *The Mill/A malom* és *A Lancelot* című képein is.

²³ Antonio Canova: *Le Tre Grazie*, márvány, 17 × 97 × 57 cm, 1812–1816/1817, Szentpétervár, Ermitázs.

A hármas beállítást gondolati-bölcseleti (és nem szépség-) alapon ábrázoló festmények nem nőalakokat ábrázolnak, hanem férfiakat: Giorgione *A három filozófus*²⁴ című festménye vagy Tiziano *A három életkor* (vagy *Az idő múlásának allegóriája*),²⁵ ezeket a képeket azonban a valamit ábrázolás, a jelentés erős sugallata, egyfajta tanítási szándék hatja át. Raffaello stílusának visszafogottsága, szelíd ereje ellenben mintha tökéletes példája lenne annak, amit Hans Belting állít: „A múzeum a művészet újonnan definiált felségterülete volt, amelyben a modern kultúra megtalálta a maga meditációs terét.”²⁶

Chantillyben Raffaello *Három gráciája* valóban meditációs térre lelt, pontosabban meditációs teret hozott létre, olyannyira, hogy megakadályozta illegális elmozdítását egy olyan befogadóval szemben, aki mit sem tudott az elméletekről, a meditációs tér, a mű hatása, kisugárzása, megnevezhetetlen remekműsége mégis felülírta benne a gyakorlati tettet. Raffaello festésetileg kidolgozta, hogy a fikciós elemek hogyan hassanak valóságként, hogy meglegyen az oszcillálás az alma és a meztelen női testek, a színek harmóniájának és utalásterének, az antik téma, az újplatonikus megjelenítés és a keresztény utalások jelentéslehetőségei között.

Raffaellónak sikerült megvalósítania, amit a Balzac-novella Porbusének és Frenhoferének nem: a mindent és a semmit is megfestette a *Három grácia* című festményén, minimális jelzésrendszerrel, színhasználattal, egyszerre rejtett és feltáruuló utalásrendszerrel. Miközben – a női arckifejezésekkel – a kontempláció felé viszi a kép intellektuális jelentését, a meztelen testek és az alma az érzékiség és az érzékenység irányába tartanak. A szakrális és a profán, a nehézkedés – a földi élet nehézkedéseinek kérdései – és a könnyedség – az égre mutató – egyként fellelhetők a festményen.

Raffaello képe nem vált ki entuziasztikus befogadást, nem túloz el semmit, ami túlzásra, túllépésre indítaná szemlélőjét, hanem éppen a mértéktartásával és egyszerűségben-egyszerűséggel megjelenített összetettségével készlet megtorpanásra, megállásra, és a remekművek megfogalmazhatatlan kimondhatatlanságának terébe von, csendet hoz létre. Raffaello műve – még ha néhányan „protobarokkot” emlegetnek is vele kapcsolatban – a reneszánszban született, még abban az időszakban, amikor a remekmű fogalma nem kérdőjeleződött meg, nem vált reflexió tárgyává, mert egyértelműen hozzátartozott és belesimult a korszak egészébe. Természetes módon és megnevezetlenül foglalta magában az esztétikumot, a jó ízlést, a mértéktartást és a felfejthető utalásrendszert, és még nem vetette fel az autonóm műalkotás csodálatának kérdését. A szent és a profán, a múzeum és a templom, az emberi és az embert meghaladó,

²⁴ Giorgione Castelfranco: *A három filozófus*, olaj, vászon, 124 × 145 cm, 1506/1508–1509, Kunsthistorisches Museum, Bécs. A festményt Giorgione betegsége miatt Sebastiano del Piombo fejezte be.

²⁵ Tiziano Vecellio: *Allegory of Time Governed by Prudence*, olaj, vászon, 76 × 65 cm, 1565, National Gallery, London. A festmény háttérében alig láthatóan latin mondat olvasható, amely a didaktikus szándékra utal: „EX PRAETERITO PRAESENS PRUDENTER AGIT, NI FUTURUM ACTIONE DETURPET”.

²⁶ Hans Belting *Das unsichtbare Meisterwerk* című művéből idézi Radnóti Sándor: *Jöjj és láss!*, 35–36. o.

az egyszerű tárgy és a műalkotás mintha egyé tudott volna válni, egyetlen pillanatba/n sűrűsödni – és mindezt megőrizni.

A *Három gráciával* „szembetalálkozó” műkincstolvaj azonban már – akár tudatlanul, akár ön/reflexív módon – magába olvasztotta a „művészettel kapcsolatos nem alkotó, hanem kutató vagy értő módon élvező magatartás[t] – *amateur, dilettante, virtuoso, curieux, enthusiast, antiquario, connoisseur*”²⁷-t, és mindez – az erkölcsi felszólításon kívül, amelynek alapja a Kant által megfogalmazott kategorikus imperatívusz is lehet – egy olyan határt szabott, amely megőrizte Raffaello művének „érinthegetlenségét”.

²⁷ Radnóti: *Jőjj és láss!*, 99. o.

Hím vagy nőtény és/vagy hím-nőtény?

A nemek politikája és etikája Marcel Duchamp fordított *Piszoárjában**

Nem lehet-e, hogy a másik nem mindannyiunk számára az idegen legközelebbi arca? Politikai nézőpontból életbevágóan fontos tehát, hogy megtudjuk, miként ismerzik meg, vagy ellenkezőleg, rejtődik el a nemek különbsége. Mert abban, ahogy a másik nemre nézünk, benne van az a mód, ahogy a másikat általában elgondoljuk.

Sylviane Agacinski¹

Én magamat nem ismerem: ez a szó, hogy Én, ködös, rejtelmes, tragikus, homályt jelent, felvillanó tüzekkel, tompa fájdalom vagy diadalmas öröm. Mások Énje világosan, éles körvonalakban áll előttem vagy mögöttem, megnagyítva vagy megkicsinyítve az én Énem lencsén keresztül, de a lencse maga üveg, láthatatlan, ön maga eltűnik, mikor láthatóvá tesz másokat.

Karinthy Frigyes²

Vannak férfiak (nagyon kevesen), akik nem félnek a nőiségtől.

Hélène Cixous³

* Jelen tanulmány rövidített változata egy elektronikus formában megjelenés alatt álló írásnak, és része egy készülő könyvnek, mely Duchamp műveit a kortárs genderelméletek perspektívájából értelmezi újra. A tanulmány teljes szövegét lásd Müllner András (szerk.): *Megformált beszéd, elfojtott hang. A reprezentáció politikai és etikai kérdései. Válogatott tanulmányok az ELTE Média és Kommunikáció Tanszékéről*, Budapest, ELTE Média és Kommunikáció Tanszék, 2015.

¹ Sylviane Agacinski: *Politique des sexes*, Párizs, Seuil, 1998, 12. o.

² Karinthy Frigyes: „Én és énke”, in uő: *Jelbeszéd*, szerk. Ungvári Tamás, Budapest, Szépirodalmi, 1978, 1. kötet, 496–501. o., itt: 496. o.

³ Hélène Cixous: „A medúza nevetése”, ford. Kádár Krisztina, in Kiss Attila – Kovács Sándor – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv II*, Szeged, JATE, Irodalomelméleti csoport, 1997, 357–381. o., itt: 370. o.

A feminista diskurzus évtizedről évtizedre bővülő, egyre több tudományterületen (irodalomelmélet, szociológia, művészettörténet, antropológia, politikafilozófia, esztétika stb.) megjelenő elméleti szövegeit, azok összefoglalási kísérleteit, történeti elbeszéléseit vagy archeológiai kutatásait olvasva szembetűnő, hogy a diskurzus folyamatosan *differentiálódik*. A differentiálódás jelensége, mely az utóbbi évtizedek írásaiban különösképp jellemző, több területen is megfigyelhető. Tetteen érhető például a férfi filozófusok és aktivisták egyre gyakoribb részvételében, melynek következtében a feminista diskurzus egyre többször lép túl a *női beszéd* kizárólagosságának tételezésén. Látható továbbá a nők által elgondolt célok, vágyak, érdekek elkülönülődésében, mely csoportidentitások, egymást erősítő vagy olykor gyengítő szolamok kialakulását eredményezi. Differentiálódik tovább a szerzők által használt fogalmak hálója is, ami elméleti szempontból szerencsés hozadéknak látszik, mivel lehetővé teszi az itt felmerülő problémák analitikus megközelítését is, ami talán elejét tudja venni a leegyszerűsítő, indulatvezérelt beszédnek, mely a feminista diskurzus körül és azon belül is a mai napig igen gyakran tapasztalható.

Jelen tanulmány is e *differentiálókhoz* kíván hozzájárulni Marcel Duchamp tán legismertebb művének, a *Forrás* című piszoárnak genderszemponitú elemzésével, mely úgy vélem, a kortárs feminista diskurzus szemszögéből is használható módon tematizálja a nemek közötti azonosságok és különbségek kérdéskörét.

Egy olyan férfi szerző művéről van szó, aki pályáját a XX. század tízes éveiben, vagyis épp a szüfrazsetmozgalmak időszakában kezdte, amikor Franciaországban is rendkívüli módon megszorodtak a nők társadalmi egyenlőségét követelő polgárjogi nőmozgalmak és a női érdekképviseleti fórumok, amikor a hírekben – főként a női újságok híreiben – nap mint nap szerepeltek az „első nő, aki...” típusú női hőstörténetek.⁴

Ugyanakkor olyan *férfi szerzőről* van szó, akinek egyik interpretátora, a Duchamp-értelmezések feminista kritikáját megfogalmazó Amelia Jones azt állítja,⁵ hogy miközben Duchamp folyamatos kihívást intézett „a művészi autoritás fallosza” ellen, a hatvanas-hetvenes évektől fogva – paradox módon – a művészetéről szóló művészettörténeti diskurzusban épp ezt az autoritást állítják vissza a Duchamp-értelmezők, akik számára (szexuális preferenciáktól függően) maga „a duchamp-i fallosz” válik a vágy vagy az ödipális ihletettségű rombolási vágy referenciájává.

Jóllehet az angolszász Duchamp-recepció genderszemponitú olvasata vagy Duchamp apafiguraként való értelmezése valóban nem tűnik alaptalan Duchamp-interpretációnak, tanulmányom nem recepciótörténeti kontextusból indul ki, hanem szoros műértelmezéssel kísérli meg a nemek kérdése felől újraértelmezni Duchamp egyik legtöbbet hivatkozott művét, a *Forrás* című ready-made-et.

⁴ Lásd Maïté Albistur – Daniel Armogathe: *Histoire du féminisme en France du Moyen Age à nos jours*, Párizs, Éditions des femmes, 1977, 339–401. o.

⁵ Lásd Amelia Jones: *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; valamint uő: „The Duchampian Phallus”, <http://blogs.walkerart.org/visualarts/2012/07/30/amelia-jones-on-marcel-duchamp/>, utolsó letöltés dátuma 2013. március 15.

Marcel Duchamp (1887–1968) művészettörténészek, esztéták, filozófusok körében jól vagy túl jól ismert szerző, akiről a mai napig íródtak és íródnak tanulmányok és könyvek. De talán épp a túlságos ismertség miatt a szerzők kevés kivételtől eltekintve vagy figyelmen kívül hagyják a nemek kérdését érintő problémákat, vagy ha érintik is azokat ismert kulturális sémákra hagyatkozva, gyakran átsiklanak a kérdés sajátosan duchamp-i olvasata felett. Tipikus példája mindennek az interpretációk sorát megnyitó André Breton leegyszerűsítő – és kétségkívül markánsan férfi nézőpontú – olvasata, aki a főműnek tartott *Nagy üvegről* azt állítja, hogy „a szerelem jelenségének mechanisztikus és cinikus értelmezése”.⁶ A Duchamp és a nemek kérdését érintő értelmezések sorában Arturo Swartz vagy Octavio Paz értelmezései kevésbé leegyszerűsítők, viszont teljességgel figyelmen kívül hagyják a művek és a korszellem dialógusát.⁷ A századvég és a századelő korszellemének kutatását és a nemek kérdését kultúrtörténeti szemszögből érintő Jean Clair⁸ vagy Didi-Huberman⁹ mélyreható tanulmányai viszont a férfi-nő kérdéskört tematizáló műveket elemezve magukat a feminista mozgalmakat és azok korszellem-alakító hatásait zárják ki látószögükből, mintegy időtlen, örök, változatlan problémának tekintve a nemek viszonyát – melyet Duchamp, úgy tűnik, nagyon is az itt és most (vagyis az ott és akkor) nézőpontjából vizsgált.

Ha nem volnának fenntartásaink a nő és a férfi esszencializáló, és főként a nemeken belüli (például alkati, társadalmi státuszbeli, életkorbeli, teljesítménybeli stb.) különbségeket elfedő szembeállításával, vagy annak ellenkezőjével, a nemi különbségek megkérdőjelezésének univerzalizáló gondolatával szemben, a tárgyalt kérdést előrevetítvén azt mondhatnánk: Marcel Duchamp látszólag olyan *férfi* problémákat mutat be *női* köntösökben, melyeknek kibontásához hasznosnak bizonyul, ha a nemek kérdésében az általa említett *nézőpontváltások elvére* támaszkodunk.¹⁰ Ez szükségessé teszi a különbségek és az azonosságok tolerálását

⁶ André Breton: *Les pas perdus* (1922), Párizs, Gallimard, 1969, 117–121. o. A szövegrész magyar fordítását lásd Jean Clair: *Marcel Duchamp, avagy a nagy fikció*, ford. Déva Mária, Budapest, Corvina, 1975, 13. o.

⁷ Vö. Arturo Schwartz: *The Complete Works of Marcel Duchamp*, 2 kötet, javított és bővített kiadás, London, Thames and Hudson, 1997; Octavio Paz: *Meztelen jelenés*, ford. Somlyó György – Csuday Csaba, Budapest, Helikon, 1990.

⁸ Vö. Jean Clair: „Duchamp és a századvégek”, ford. Simon Vanda, *Enigma*, 2004/39, 25–65. o.

⁹ Georges Didi-Huberman: „L’empreinte comme procédure, sur l’anachronisme duchampien”, in uő: *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Párizs, Minuit, 2008, 175–298. o.; magyarul: uő: „A lenyomat mint procedura, a duchamp-i anakronizmusokról”, in uő: *Hasonlóság és érintkezés, a lenyomat archeológiája, anakronizmus és modernisége*, ford. Házas Nikolett – Moldvay Tamás – Seregi Tamás – Z. Varga Zoltán, Budapest, BKF, 113–174. o.

¹⁰ A nézőpontváltás elve vagy csukló-elv (máskor: Wilson–Lincoln-szisztéma), melyet a *Nagy üveg* alsó és felső – férfi és női – dimenziói közötti mértani középben helyez el Duchamp, arra utal, hogy egy másik nézőpontból ugyanarra a dologra nézve olykor teljesen mást láthatunk. A Wilson–Lincoln-szisztémára vonatkozóan lásd Octavio Paz magyarázatát: „Optikai játék, melyet azok a prizmák idéznek elő, amelyek egyik oldalról Wilsonnak, másik oldalról Lincolnnak mutatják ugyanazt az arcot”, Paz: *Meztelen jelenés*, 37. o., továbbá vö. Marcel Duchamp: „A propos des »ready-mades«” (1975), in

is, időnként az azonosságok és különbségek együttes, máskor egymástól elválasztott elgondolását, aminek radikális megtagadása a feminista diskurzus szélsőségei közé tartozik.

Pierre Bourdieu-vel, a feminista diskurzusban is részt vevő szociológussal szólva¹¹ még azt is mondhatnánk, hogy erre csupán akkor vagyunk képesek, ha *nem félünk* a másik nem *másságától*. A férfidominanciára épülő *kabil berber* társadalmi berendezkedést vizsgálva Bourdieu úgy látta, hogy a „férfiasság” *mint viszonyfogalom* paradox módon konstruálódik, vagyis úgy, hogy „a nemeket rangsoroló világkép intézményesíti, alkotja meg a falloszt, mint a férfiasság jelképét, a férfibecsületet [...], és konstruál a biológiai különbségekből társadalmi lényegükben hierarchizált nemeket”.¹² E konstrukció – szerinte – „a többi férfi előtt, az ő számukra konstruálódik a nőiesség ellenében, a nőiessel szemben táplált *félelem* okán, mindekelőtt belső indíttatásból”.¹³

Mivel a nemi különbözőségekről való gondolkodás *locus*ok és kontextusok nélküli, általánosító elemzésével szemben fenntartásaink vannak, a kérdést itt helyhez kötötten, Duchamp életművében fogjuk vizsgálni. A nemek politikájának duchamp-i olvasata azért tűnik alkalmasnak genderszemponturnak elemzésre, mert provokatív módon egyszerre szembesít bennünket az ellentmondásokkal és a bonyolultnak látszó kérdések mögött rejlő megmosolyogtató banalitásokkal. Mint ahogy – s úgy tűnik, az elemzésekben ez nagyon is elsikkad – egyszerre szembesít bennünket a kérdéskör időtlen (mitikus, archaikus) és időhöz kötött (helyi, aktuális, kulturális) olvasataival, s teszi ezáltal a nemek viszonyának kérdésését a kultúrákutatók problémájává.

*

Ha Duchamp fontosabb műveit végignézzük, nem tűnik túlzásnak azt állítani, hogy a férfi–nő viszony, annak taglalása, variálása, differenciált problematizálása a Duchamp-életmű egyik központi gondolata. Ahhoz, hogy ez a kérdés majd egy évszázad múltán a tudományos reflexió tárgyává váljon, szükség volt a feminista diskurzusban kikristályosodott és folyamatosan kikristályosodó fogalmakra és szemléletmódokra. A nemek viszonyát érintő művek közül nem csak azokra a nyilvánvaló, nemi szerveket ábrázoló lenyomatokra gondolhatunk, mint például a női genitáliát vagy melleket megformáló *Nőnemű szőlőlevél* (*Feuille de vigne femelle*, 1950) és az *Érinteni tessék* (*Prière de Toucher*, 1947) című mellformájú plasztika, vagy a *Dárda (mű)tárgy* (*Objet-darde*, 1951) című fallosz. A nemek témája olyan művekben is előkerül, mint a korai festmények és rajzok, a fő műnek tekintett *Nagy üveg* (1915–1923), az *L.H.O.O.Q.* című bajszos Mona Lisa (1919), az *Adva van* (*Étant donnée*) című térinstalláció (1946–1966), vagy akár az 1963-as kiállításon készült férfi–nő sakk performansz J. Wasserfele fotója, ahol Duchamp sakkozik egy meztelen nővel, háttérben a *Nagy üveggel*. Filmes

uő: *Duchamp du signes. Écrits*, szerk. Michel Sanouillet – Elmer Peterson, Párizs, Flammarion, 1994, 191–192. o., itt: 191. o.

¹¹ Vö. Pierre Bourdieu: *Férfiuralom*, ford. N. Kiss Zsuzsa, Budapest, Napvilág, 1998.

¹² Bourdieu: id. mű, 31. o.

¹³ Bourdieu: id. mű, 62. o.

munkásságából ide tartozik az 1924-es *Ádám-Éva Filmszkeccs*, ahol Duchamp Ádám szerepében jelenik meg. S végül, de nem utolsósorban e művek közé tartozik a XX. század talán legtöbbet kommentált tárgya, a tárgy, amelynek eredetije elveszett, a tárgy, mely a XX. századi művészettörténeti és -elméleti diskurzusban a konceptuális művészet *par excellence* alkotásává vált: a *Forrás* című ready-made (1917/64).

Ha a *Forrás* című, legtöbbet reprodukált és kommentált ready-made, a megfordított és földre helyezett piszoár értelmezéséhez Duchamp saját ready-made elméletében keresünk támpontot, a modern művészetelméleti fogalomtár szövegre rakódó leple mögött valóban könnyen szem elől téveszthetjük a nemek politikájára vonatkozó utalásokat, melyekről Duchamp a kommentárokból mélyen, ám látványosan hallgat.

A *ready-made-ekről* című 1961-es New York-i előadásában ugyanis a következőket állítja:

Van valami, amit nyilvánvalóvá szeretnék tenni: a ready-made-ek kiválasztását sohasem irányította esztétikai élvezet. A választás alapja a vizuális érdek nélküliség [indifférence visuelle¹⁴] elve, ami ugyanakkor a jó vagy a rossz ízlés teljes kizárását jelenti, valójában teljes anesztézia [anesthésie].¹⁵

Valamint: „Egy másik aspektusa a ready-made-nek, hogy nincs benne semmi egyedi [unique].”¹⁶ A *Nagy üveg*hez készített jegyzeteket tartalmazó *Zöld Dobozban* pedig ezt írja:

Pontosítani a „ready-made-eket” – az eljövendő idő egy pillanatába vetítve őket (azon a napon, azzal a dátummal, abban a percben), „feliratozni a ready-made-et”. A ready-made-et ettől fogva lehet keresni (minden részletével). A fontos tehát ez az időszerintiség, ez a pillanatnyság, mely olyan, akár a beszéd, mely bármi kapcsán, de pont akkor hangzott el. Egyfajta találkozás. Természetességgel írni fel a ready-made-re a dátumot, az órát, a percet mint információt.¹⁷

Duchamp csavaros észjárására jellemzően az iménti szövegrészleteket a fordítva beszélés és a rétegzett jelentésképzés elvei alapján érdemes értelmezni, vagyis nem akadni meg az *esztétikai élvezet, az érdek nélküliség, az ízlés, az egyediség hiánya* kifejezéseken, vagy az „itt és most” gondolaton, melyek direkt utalásnak tűnnek művészetelméleti alapfogalmakra. A duchamp-i afirmatív ironia¹⁸ elve alapján úgy tűnik, valójában itt épp annak az állításáról van szó, aminek – látszólag – a tagadása hangzik el. Merthogy miközben nem egyedi és egyszeri tárgyakról van szó, azok nagyon is „itt és most” (vagyis akkor és ott) gondolatokat közvetítenek, s ezáltal rájuk

¹⁴ Az *indifférence* szó közömbösséget, meg nem ítéletet, be nem avatkozást, átvitt értelemben „pléh-pofát” is jelenthet.

¹⁵ Duchamp: „A propos des »ready-mades«”, 191. o.

¹⁶ Duchamp: id. mű, 192. o.

¹⁷ Marcel Duchamp: „Ready-made”, in uő: *Duchamp du signes*, 49. o.

¹⁸ Vö. Házás Nikolett: „Az afirmatív ironikus Duchamp”, in uő: *A dobozba zárt gondolat*, Budapest, L'Harmattan, 2009, 102–121. o.

is visszavetül az egyediség és az egyszerűség „aurája”, mely paradox módon a mindenkori és az örökké visszatérő kérdések burkába van csomagolva. (Valahogy úgy, mintha meg lenne fordítva a papír és az ajándék.) Másrészt, miközben a tárgyak – Duchamp bevallása szerint – valamiféle „vizuális érdeknélküliség/közömbösség” elve alapján választódnak, választásuk mögött nagyon is motivált és érdekvezérelt gesztus sejthető. Az *indifférence visuelle* kifejezés második nyelvi rétege ugyanis az *in/différence* szó révén a differenciák, vagyis különbségek kérdésének jelentésmezejét nyitja meg (szó)játékosan, mely burkoltan utal a hasonlóságok és azonosságok kijelölésének összetettségére.

Ezt az ellentmondásos logikát akkor is jól láthatjuk, ha a *Forrás* című fordított piszoárt nem a Duchamp-recepcióban a kilencvenes évekig domináns, művészettörténeti és/vagy művészetelméleti kontextusban értelmezzük, és nem is abban a művészeti intézményrendszerek kérdését taglaló társadalmi kontextusban, mely a Duchamp-recepció történetében a kilencvenes évektől és főként Bourdieu *A művészet szabályai*¹⁹ című könyve óta olyannyira előtérbe került, hanem megmaradunk a nemek kérdésének leszűkített, művekre koncentrááló nézőpontjánál.

A nemek kérdése felől nézve a *ready-made*-ek kulcsproblémáinak számító címadás, tárgyválasztás és a tárgy elmozdításának (itt: megfordításának) gesztusa csakúgy, mint az álneves szerzőség, vagy a „Ki beszél?” kérdése ugyanis nagyon is beszédesnek látszik. A továbbiakban e kérdések felől elemezzük a művet.

A cím, *Fontaine*, magyarul forrást, szökökutatót jelent. A szó eredetileg nőnemű, de Duchamp „lefelejt” róla a „la” névelőt, amely a franciában a szavak nemét jelöli. A nemtelenített cím a „mi a forrás?”, „mi a kezdet?”, „mi az eredet?” kérdéseket juttatja eszünkbe, melyeket a logocentrizmus, illetve fallogocentrizmus derridai kritikájára támaszkodó feminista szerzők is központi kérdéseik közé sorolnak.²⁰

A megfordított piszoár jelenlétével performatív módon veti fel az eredet kérdését. Mi miből ered, és miből következik? Mi minek a forrása? Mi a tudás forrása? Mi a művészet forrása, eredete? Van-e egyáltalán forrás? Ha van, egyetlen forrás van-e, esetleg kettő, vagy még több? S vajon ha több van, azok dialogikus, illetve dialektikus viszonyban állnak-e egymással? Úgy tűnik, Duchamp fordított piszoárja az eredet kérdését a körkörös forgatás, a körben járó érvelések, vagy ahogy ő nevezi, „patatautológiák” logikájához köti. S a dialógusviszonyt nem belül, a művön belüli rendszerben, hanem a mű és a befogadó viszonyában értelmezi.

A tárgyválasztás szintén nem ártatlan gesztus. Olyan tárgyról van szó, melyet eredeti felfüggesztésében csak férfiak használnak, vagyis (valós és nem szimbolikus) fallosszal rendelkező lények, akik képesek célirányosan egy falra függesztett objektumba pisilni. Erre

¹⁹ Vö. Pierre Bourdieu: *A művészet szabályai: az irodalmi mező genezise és struktúrája*, ford. Seregi Tamás, Budapest, BKF, 2013.; uő: „A tiszta esztétika történeti genezise”, ford. Z. Varga Zoltán, in Házás Nikolettá (szerk.): *Változó művészetfogalom*, Budapest, Kijarat, 2001, 95–107. o.

²⁰ A fallogocentrizmus fogalmához vö. Jacques Derrida: *La carte postale*, Párizs, Flammarion, 1980, 505–510. o., valamint Derrida Lacan-értelmezését: uő: „Az igazság postása”, ford. Gyimesi Tímea, in Kiss – Kovács – Odorics (szerk.): *Testes könyv II*, 41–140. o., itt: 116–123. o. A fogalom felhasználásához vö. például Cixous: „A medúza nevetése”, 357–381. o.

tudvalevőleg a nőnemű lények (alkati, biológiai különbségekből adódóan) nem képesek. No de mi a helyzet akkor, ha a tárgyat levesszük a falról, kihozzuk a férfimosdóból, földre helyezzük, és a csatornacsatlakozástól megfosztjuk, majd bevisszük a galériába, a múzeumba? Ki tud a piszoárba pisilni? Elvben mindenki tud. Férfi, nő, felnőtt, gyerek, öreg. De valójában senki nem fog. Miért?

Az erre vonatkozó válaszokat a Duchamp körüli intézménykritikákból jól ismerhetjük: az, hogy mi, milyen értelemben lesz műalkotás, az társadalmi térben (mezőben) alakul ki, de nem passzív módon, hanem a teret aktívan alakító cselekvők (ágensek) közreműködésével, akik maguk is részei e szociokulturális térnek. Bourdieu-vel szólva

[a]z egyszeriben értelemmel és értékkel telített műalkotás tapasztalata egyazon történeti intézmény két oldala közti összhang eredménye: a művelt habitus és a művészeti mező kölcsönösen alapozzák meg egymást: mivel a műalkotás mint olyan, tehát mint értelemmel és értékkel felruházott szimbolikus tárgy csak akkor létezik, akként, ha hallgatólágosan elvárt esztétikai diszpozícióval és tudással bíró nézők fogják fel, így azt mondhatjuk, hogy az esztéta szeme alkotja meg a műalkotást, mint olyat, feltéve, ha nem feledjük, hogy erre csak annyiban képes, amennyiben az maga is műalkotásokkal való, hosszú időn keresztül tartó találkozások terméke.²¹

De nem lehet-e, *kérdezi a tárgy*, hogy a művelt habitus – mint szexussal rendelkező habitus – értelmezésében a „hallgatólágosan elvárt esztétikai diszpozíció” szexus által is meghatározott? A nemek politikájának szempontjából nézve a kérdés itt ugyanis az, hogy a használatból kiemelt, megfordított, nevesített és nyelvi szinten nemtelenített piszoár szimbolikusan neutralizálta-e a nemek hierarchizált pozícióit.

Duchamp a piszoárt 180 fokkal fordítja el. Nem 90 fokkal, ami vizuálisan az egyenlőség vagy az egyenrangúság pozícióit jelölné ki. A 180 fokos elfordítással úgy tűnik, nem neutralizálja, csak másként polarizálja a nemek viszonyát. Mert itt, a használatból kivont tárgy esetében nem az a kérdés, hogy kinek van és kinek nincs fallosza, hogy mi a fallosz jelentése, vagy hogy ki tud egy piszoárba pisilni, hanem hogy ki, hogyan fog viszonyulni a tárgyhöz, és hogyan fog értelmezni egy olyan tárgyat, amely számára az ismerősség, a hétköznapi megszokottság vagy az idegenség érzetét kelti. „A képet a néző hozza létre” – véli Duchamp. De melyik, és hogyan? Mindenki másképp? Vajon a férfimosdóban otthonos férfi néző és az ott járatlan női néző értelmezői pozíciója, értelmezői nézőpontja nem eleve meghatározott egy ilyen tárgy esetében? A nemi különbségek hangsúlyozása a tárgy kiemelésével tehát úgy tűnik, nem szűnik meg, csak biológiai szintről a tapasztalás, a látás, az értelmezés kulturális terébe kerül át. Látható és láthatatlan viszonyrendszerében, melyben ugyan mindkét nem képviselői előtt ugyanaz a tárgy jelenik meg, ugyanaz a nedvektől, csatornától, hétköznapi használattól megfosztott piszoár, de a jelentések tulajdonításában itt nagyon is fontosak lesznek a biológiai különbségeken alapuló tapasztalati különbségek, amelyek genderszempontokat csempésznek az értelmezésébe. Valójában úgy tűnik, a fordított piszoár azt a paradoxont világítja meg

²¹ Bourdieu: „A tiszta esztétika történeti genezise”, 97. o.

és emeli a műértelmezés kontextusába, amelyet a biológiai és a társadalmi nemi különbségek paradox viszonyának tárgyalásakor Pierre Bourdieu a *doxa paradoxonának* nevez.²² Csak-hogy Duchamp a biológiai és a társadalmi nem eldönthetetlen és ellentmondásos, hatalmi hierarchiákat is megalapozó viszonyrendszerét próbaképpen visszavetíti az értelmezők oldalára. S egy olyan időpillanatban teszi ezt – mint ahogy azt már korábban is említettük –, amikor a női szerzők és értelmezők számára lehetővé válik, hogy alakítsák a kulturális tereket.

A piszoár értelmezéséhez így hozzáadódik az értelmezés és a vágy, az értelmezés és az erotika viszonya is. A barthes-i szövegerotika gondolata²³ itt úgy tűnik, mű-, illetve tárgy-erotikaként jelenik meg, s ezúttal megint csak a különbségek, a nemi preferenciák és vágyak – az eltérő elvárási horizontok – különbségének függvényében. A tárgy itt – Duchamp kifejezésével élve – akárcsak a *Nagy üveg*, olyan értelmezői „öntőforma”, melynek feladatként vállalt értelmezése a biológiai és a társadalmi nemi identitással kapcsolatos kérdések tisztázására provokálja a nézőt.

„Mi a jelentésadás? Az érzékileg létrehozott értelem” – mondja Barthes.²⁴ S az öröm, a szöveg öröme, melyet az olvasó ember hoz létre, aki örömét leli a szövegben, miközben – akár Monsieur Teste – „megszünteti magában a korlátokat, az osztályokat, a kizáró ítéleteket, nem szinkretizmusból, hanem egyszerűen csak azért, hogy megszabaduljon az öreg kisértettől: a logikai ellentmondástól [...]”.²⁵ De vajon nem ez, a műben, a műértelmezésben örömét lelő barthes-i ellenhős, a társadalmon kívüli, a logikai ellentmondásokon, a paradoxonokon meg nem akadó értelmező/olvasó az, aki Duchamp műveit érzékileg (is) értelmezi?

A hiányzó, ám hiányában jelenlévő férfi nemi szervre, (a konkrét és a szimbolikus) falloszra irányuló vágy s az azt körülengő erotikus képzelet értelmezésben játszott szerepe egy ennyire direkt szexista mű esetében ugyanis – biológiai okokból – sokak számára nehezen kiiktatható. Főként, hogy a csábítás, a kacérság logikájának eltakarási-feltárás játékában itt maga a férfi nemi szerv vesz részt. A fallosz hiányzó jelenléte és jelenlévő hiánya. Mielőtt tehát elfogadjuk Amelia Jones vádját, miszerint a posztmodern korszakbéli műértelmezők „a posztmodern autoritásnak a falloszává”, a „posztmodernizmus atyjává” tették Duchamp-t, talán nem felesleges számolnunk azzal a valójában banálisnak tűnő ténnyel, hogy a vágy és a hiány dinamikája mennyire egymásra utalt dinamika, olyan kölcsönösség, mely a *Forrás* című mű értelmezéseinek tereiben különösen részt vesz az értelmezésben. Ráadásul erőteljesen bevonja az értelmezésbe a szexuális preferenciákból adódó hasonlóságokat és különbségeket.

S mindemellett persze nem elhanyagolható tény, hogy itt egy olyan tárgy esetében merül fel a vágy kérdése, mely – bár voltak ilyen jellegű kísérletek a Duchamp-recepcióban is – szépnek vagy akár rútnak aligha nevezhető. Az azonosságok és különbségek kérdéskörét előszetettel problematizáló Duchamp e művével, úgy tűnik tehát, hogy a falloszra irányuló vágy

²² Bourdieu: *Férfiuralom*, 9., 31. o.

²³ Roland Barthes: „A szöveg öröme”, ford. Mihancsik Zsófia, in uő: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. Babarczy Eszter, Budapest, Osiris, 1996, 75–116. o.

²⁴ Barthes: id. mű, 112. o.

²⁵ Barthes: id. mű, 75. o.

(birtoklási/azonosulási/rombolási vágy) egyénenként is, nemenként is eltérő azonosságainak és különbözőségeinek kérdését állítja az értelmezés tereibe. S itt megint egy további réteg, megint egy belső ellentmondás: a nemek különbsége és az erotikus orientációk különbsége áll egymással szemben. Azonosságok és másságok nehezen kijelölhető, egymásba csúszó, rétegzett halmazai rajzolódnak ki az egyértelműnek látszó nemi különbségek és azonosságok tereiben. Mert hát ki kreált, kik kreáltak Duchamp-ból mítoszt? Csak a női nézők? Csak a vágy? De melyik vágy? Kinek a vágya? Ki haragszik e vágy miatt, s ki örül annak? Ki fél tőle, és ki vágyik e vágyott pozícióra? Ki kinek a falloszát, vagy freudi terminussal, péniszét irigyli? Megannyi, a feminista diskurzusban is, ma is jelen lévő, óvatosan érintett, a tabuknak kijáró óvatossággal kezelt problémakör, mely – a Duchamp-értelmezések kánona felől szemmel láthatóan – bekerült a bábeli zűrzavarba. Abba a női megnyilatkozások egyre gyakoribb jelenlététől és nyelvekbe, kultúrákba íródásaitól még inkább differenciálódó diskurzusba, melyben a – legalábbis látszólag – fétisek ellen fellépő duchamp-i ready-made-ek maguk is az értelmezők fétistárgyai lettek. Szakrális karakterük talán épp annak köszönhető, hogy az értelmezés, a kulturális tudás tereibe bevonják vagy inkább újra bevonják a tudás, az értelmezés azon területeit, melyeket a fallogocentrikusnak nevezett diskurzusok kirekesztettek, vagy egyszerűen csak vakfoltként elsiklottak felettük. Olyan fétistárgyak ezek a ready-made-ek, amelyeket elfogadni vagy elutasítani lehet, de a XX. századi művészeti, művészetelméleti vagy utóbb művészetszociológiai diskurzusból, értelmezéseikkel együtt, kitörölni és meg nem történtté tenni már nem. A leginkább fétissé vált *Forrás* című ready-made értelmezéstörténete valójában épp azzal az elvi szinteken is ismerős kérdéssel szembesít bennünket, amely a feminizmus és a nemi szerepek körüli közbeszédben oly sok félreértést, oly sok indulatot generál: mit kezdjünk az „ősreg ellentmondásokkal”, tudjuk-e, akarjuk-e összeegyeztetni – mint Monsieur Teste – az összeegyeztethetlenség hírében álló (valós és/vagy látszólagos) ellentmondásokat? Tudjuk-e, akarjuk-e az azonosságokat és a másságokat is elgondolni, és újra és újra, az adott kontextusban, az értelemadáshoz szükséges mértékben újra és újra elgondolni, a kényelmi zónákból (pl. nemek szerinti hatalmi pozíciókból) kilépve meglátni?

Végül a szerzőség kérdését is érdemesnek tűnik Duchamp *Forrás* című ready-made-jében genderszempontról újraolvasni.²⁶ A *szerzőség* kérdése kapcsán is szembetűnő ellentmondásba ütközünk, mely a „ki beszél?” kérdésének látszólagos bizonytalansága és az életműben előkészített és a recepcióban megkonstruált karakteres, maszkulin szerzőfigura között feszül, aki androgün identitásjátékai és szembetűnő nárcizmusa ellenére is szimbolikus férfifigurává változott. És talán nem is apafigurává, ahogy Amelia Jones állítja, hanem inkább

²⁶ Az itt következő részt terjedelmi okokból kiemeltük a szövegből. Röviden összefoglalva: A *Forrás* című ready-made R. Mutt álnéven jelent meg. Arról, hogy ki volt R. Mutt, s mi volt a *Forrás* keletkezéstörténete, a Duchamp-szakirodalomban többféle feltételezés olvasható. Janis Mink (*Marcel Duchamp 1887–1968. Art as anti-art*, Köln, Taschen, 1994, 63–67. o.) szerint a piszoárt eladó szaniterület tulajdonosa volt, akinek nevét viccből sajátította ki Duchamp. Irene Gammel (*Baroness Elsa: Gender, Dada and Everyday Modernity*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002, 224–225. o.) szerint Duchamp egy levélben arra utal, hogy a vizelede egy nőtől származik, aki ajándékba küldte neki a tárgyat. Utóbbi tehát egy férfi-nő szerepcsere utal.

egy kívülálló Don Juan-figurává, egy *férfi mítosszá*, aki – a mítosz szerint legalábbis – nem fél a nőktől, a nőiségtől, mert nem fél a másságtól, a különbözőségektől, az ellentmondásoktól, a változásoktól, aki – ezen perspektívából nézve – valójában nagyon is hasonlít arra az ellenmondások felett átnéző *antihősrre*, akiről Roland Barthes beszél *A szöveg öröme*ben. De vajon hős és antihős, művész és antiművész nem úgy viszonyul egymáshoz, mint a *Nagy üveg* mértani közepén elhelyezett, a nézőpontváltás elvét szimbolizáló Wilson–Lincoln-szisztéma?

*

Összefoglalva tanulmányomban abból a feltevésből indultam ki, hogy Marcel Duchamp 1910-es évekre keltezett ready-made-jei és sok más későbbi műve – mintegy *látens feminista* művekként – olyan kérdéseket vetnek fel, melyek a kortárs feminista diskurzusban máig időszerűek, és amelyek fölött igen sokáig elsiklottak a Duchamp-recepció szerzői. Azt állítottam, hogy a konceptuális életműben központi probléma a nemek viszonyának taglalása, s hogy Duchamp műveinek nagy része, bár látszólag durván és provokatívan szexista mű, számos olyan szubtilis problémát feszeget vizuális módon, melyek végiggondolása megtermékenyítő módon járulhat hozzá a kortárs feminista diskurzus fogalmi, gondolati differenciálásához, és tán ahhoz a feminista diskurzus hozományaként kialakult, férfikutatásoknak (men's studies) nevezett új kutatási területhez is, melynek egyes alapfogalmai különösen alkalmasnak tűnnek a Duchamp-recepció történetében, vagy más karakteres férfi szerzők fogadtatástörténetében való vizsgálatra.

Duchamp férfi–nő viszonyokat tematizáló művei, mint láthattuk a *Forrás* című megfordított ready-made példájából is, provokatív módon egyszerre szembesítenek bennünket a nemi különbségek kérdéskörének ellentmondásaival, valamint a bonyolultnak látszó problémák mögött rejlő megmosolyogtató banalitásokkal. Mint ahogy egyszerre vetik fel a problémakör időtlen (mitikus, archaikus) és időhöz kötött (helyi, aktuális, kulturális) jelentéseit, s teszik ezáltal a nemek viszonyának kérdését a kortárs kultúrakutatás problémájává. Olyan problémává, melynek megértéséhez, értelmezéséhez elkerülhetetlen a Duchamp által az életműbe beépített értelmezői elv, a nézőpontváltások elvének alkalmazása. Ami ugyanakkor nem csupán a másik nem nézőpontjának a meglátását jelenti – ahogy azt a feminista diskurzust differenciák nélkül kezelő értelmezők teszik –, hanem a nemek közötti és a nemeken belüli, vagyis egyének közötti különbségek és azonosságok meglátását, megértését is feltételezi.

Említést tettünk a nézőpontváltások elvéről, a nézőpontok differenciálásának gondolatáról, amely a Duchamp-értelmezések egyik tipikus csapdája. A nézőpontok végtelen differenciálása ugyanis szélsőséges relativizmust eredményezhet egy olyan térben, ahol hiányzik az „én beszélek” alanyiséga, a tekintet és az állásfoglalás nyíltságának a lehetősége, illetve az állásfoglalás felvállalásának aktusa. Vagy a másik oldalról – de erről sok szó esik e kontextusban is – hiányzik a másik tisztelete, hangjának meghallása, másságának tolerálása, megértése, elfogadása, csak rá jellemző egyediségének megértése, személyes, egyénített tereinek tiszteletben tartása. A nézőpontváltás elve szemfényvesztésnek tűnhet ott, ahol nincs belátás, a korábbi pozíciók, a tévedések belátása, ahol törlődnek a lábnyomok, a lenyomatok, a kimondott vagy leírt szavak. Hasonlóképpen, ahol nincs összefüggés szavak és cselekedetek között,

ahol az ambivalenciák magát a beszélő és cselekvő szubjektumot fragmentálják oly módon, hogy eleve lehetetlenné válik számára az „én beszélek” vagy csoportidentitás esetén a „mi beszélünk” pozíció – valós és nem vélt differenciákon alapuló – kijelölésének lehetősége.

A nézőpontváltás elve tehát, mint látható, politika és etika²⁷ kérdésköreit mozgósítja, újra és újra szembesítve bennünket azzal, hogy e két terület egymásra vonatkozása és a változó körülmények közötti újragondolása folyamatos feladat, ami a feminista mozgalmak kitörölhetetlen következményeként különösképpen aktuálisnak látszik.

A nézőpontváltás elvének megértése és differenciált alkalmazása azért is tűnik fontosnak a feminista diskurzusban, mert olyan kérdésekkel szembesít bennünket, amelyeknek tisztázatlansága gyakran félrevezeti magukat a feminista szerzőket is. Ilyen kérdések például: mit értünk a másikon? A másik mindig a nő? A férfi – mai nézőpontból újra értelmezve – nem lehet másik? (Vagy akár még nem nő és nem férfi, mint a gyermek nem lehet-e másik?) Vagy a kérdés belső nézőpontból: a másikat vajon az énen kívül vagy az énen belül tekintjük: a másik önmagam másikja vagy a másik másikja? Mivel szemben definiáljuk a másikat? Milyen differenciák alapján?

Vagy másfelől – ahogy erre a tanulmányban is kitértünk – mely nézőpontból, mely nézőpontokból tekintünk a nemek viszonyrendszerében a hasonlóságok és az azonosságok kérdésére? Tudjuk-e azokat egyszerre időtlen (mitikus/archaikus, princípiumokra hivatkozó) és jelenkori (lokalizált, kulturálisan meghatározott, gender-) szempontok alapján tekinteni? Tudjuk-e és/vagy – pragmatikus értelemben – akarjuk-e?

*

Mindezen kérdések pedig olyan dilemmához vezetnek bennünket, amely jelen tanulmány nem titkolt dilemmája: lehet-e egyáltalán a nemek politikáját csupán politikai kérdésnek tekinteni, vagy akár egy másik végletbe átesve, csupán a másik jelenlétét figyelembe vevő etikai kérdésre szűkíteni? Mert amennyiben a feminizmust egyfelől olyan politikai ügynek tekintjük, amely az emberi szabadságjogaiktól megfosztott nők érdekeit (társadalmi igazságosság, esélyegyenlőség, egyenlő bánásmód stb.) képviseli, vagy másfelől olyan diszkurzív térnek (vö. feminista diskurzus), melyben a kérdés elméleti, filozófiai, politikafilozófiai problémái tisztázódnak, s az ehhez szükséges fogalmak kidolgozódnak, vajon a feminizmus nem eleve már – a társadalom nem csupán egy részét érintő és nem normatív értelemben vett – etikai kérdés is egyben?

²⁷ A politikát itt nemcsak „a polisz ügyeivel való foglalkozásként”, hanem a nyers érdekérvényesítés terepeként is értem, az etikát pedig elsődlegesen nem normatív tudományterületként, hanem olyan dilemmák kontextuális megfogalmazásának és elemzésének terepeként, ahol felmerülhet bennünk a „mi a jó?”, illetve a „biztosan rendben van-e ez így?” lelkiismereti kérdése.

Beállított képek

Esszé a montázsfogalom és az állásfoglalás kapcsolatairól

A témaválasztás nehezebbnek bizonyult, mint gondoltam: elcsépelte fordulattal azt is mondhatnám, a bőség zavara blokkolt. Végigzongorázva Radnóti tanár úr előadásait, szemináriumait, publikációit, és átgondolva azokat a kapcsolódási pontokat, amelyek a magam pályafutásából adódnak, rádöbrentem, hogy szinte nem volt olyan óráim az Esztétika Tanszéken, amelynek ne lett volna része egy esszé, egy monográfia, egy szerkesztett kötet vagy egy tanulmány tanár úr tollából, író- vagy számítógépéből. Irodalmi és művészeti kánon, tömegkultúra, a művészeti heteronómia és autonómia problémája, a Frankfurter Iskola hagyománya, a kritika mibenléte – csupa olyan kérdés, amely nélkül elképzelhetetlennek tartok egy-egy egyetemi kurzust, és amelyről Radnóti tanár úrnak ilyen vagy olyan formában mindig volt mondani valója. Amikor tanár úr 2011-ben megkérdezte, tartanék-e órát a doktori iskolában – épphogy kétévnyi adjunktusi múlttal a hátam mögött –, pánikreakcióm és a tanácstalanság hullámaim legyűrve egy metaforaelméleti kurzus mellett döntöttem, amelynek mintegy folytatása lett az a doktori szeminárium, amelyen a montázsfogalom történeti alakváltozatait igyekeztünk körüljárni, és – szokás szerint – nem értünk a történet végére. Most erre teszek kísérletet, köszönettel a lehetőségért.

*

Szemügyre véve a montázs fogalmának XX. századi alkalmazásait az angolszász és nyugat-európai művészet-, kultúra- és történetelméleti írásokban (többek közt Walter Benjaminsnál, Bertolt Brecht-nél, Ernst Bloch-nál, Peter Bürger-nél, Craig Owens-nél, Georges Didi-Hubermannál), nyilvánvalóvá válik, hogy montázson elsősorban nem konkrét művészeti vagy irodalmi műalkotás, hanem sajátos módszer, eljárás értendő.¹ Az értelmezésekben, programadó szövegekben, vitairatokban az is látható, hogy az eljárás amellet, hogy formát ad egy

¹ Vö. a kollázs, a montázs és az idézés irodalmi gyakorlatáról szóló rövid, de pontos összefoglalót: Viktor Zmegač: „Montage / Kollage”, in uő – Dieter Borchmeyer (szerk.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt am Main, Athäneum, 1987, 259–264. o. A képzőművészeti avantgárdok

specifikus megismerési folyamatnak az alkotó és a befogadó részéről, az elméletalkotás számára is sajátos utat jelöl ki: a montázs az elkötelezett, pontosabban a marxista, baloldali tradíciót magáénak valló kritikai művészet egyik jelölője, a montázselmélet pedig ennek a hagyománynak a teoretikus felfejtője lesz. Ebből a szempontból teljes mértékben érthető, hogy a hitleri kultúrpolitika miért bélyegezte meg elfajzott művészetként a montázstechnikát előszeretettel alkalmazó avantgárd irányzatokat, illetve az őket kísérő elméletírókat, kritikusokat. Ám ha kibővítjük az egykorú teoretikusok körét, mégpedig az orosz-szovjet filmes avantgárd és a szovjet kultúrsemiotika olyan képviselőivel, mint Eisenstein, Pudovkin, Viktor Sklovszkij vagy Jurij Lotman, akkor elgondolkodtató paradoxonnal szembesülünk: az 1920-as és 1930-as évek munkásmozgalmait felkaroló orosz-szovjet kísérleti filmek csakúgy, mint az ekkor meggyökeresedő, de legalább az 1980-as évek kezdetéig virágzó kultúrsemiotika gondolkodói a montázst messzemenően formális művészeti eszközként határozták meg, mintegy lefejtve róla a (baloldali) elköteleződés többletjelentését. Innen nézve érthető a szovjet kultúrpolitika reakciója: a húszas–harmincas években a montázs – egyértelmű (művészet-) politikai állásfoglalásáról lemondva – hálás és magát könnyen odaadó szereplője lesz a sztálini kultúrpropagandának (elsősorban fotómontázs formájában),² míg a második világháború után olyan többé-kevésbé megtúrt elméleti irányzatként él tovább, amely immár – éppenséggel megfordítva – az elméletíróknak adja meg a látens rendszerkritika lehetőségét. Az 1968 utáni nyugat-európai, amerikai fogalomhasználatban aztán – és ezzel bonyolódik a képlet – egyfelől tartósnak bizonyul a marxista hagyományra való támaszkodás (ilyen Didi-Huberman Brecht-értelmezése), ám művészettörténeti modellé való kibővítése-kidolgozása (Craig Owens) és a szubverzív alakzatként értett katakrézis ezzel nem közvetlenül összefüggő, de mindenképp rokonítható karrierje (Homi K. Bhabánál és Judith Butlernél)³ már a montázs-terminus olyannyira kitágított jelentésmezőjének meglétéről tanúskodik, hogy joggal tehető fel a kérdés: minek köszönhető a fogalomnak ez a kitartó jelenléte és rugalmassága, és milyen következtetések vonhatók le e terminológiai folytonosság és a ritkán, de annál látványosabban megbicsakló egyneműség jelenségéből?

A válaszadás bizonyára többféleképpen lehetséges, ám célravezetőnek tartom az egyik legnagyobb hatású montázsfogalom-gyártótól származó gondolati alakzat heurisztikai eszközként való alkalmazását: Walter Benjamin dialektikus képéről van szó, amely alkalmasnak tűnik arra, hogy számot vessen a vázolt történeti ellentmondásossággal.⁴ Benjamin a *Passzázmű*

és a fotómontázs összefüggésében vö. Hanno Möbius: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München, Fink, 2000, főként 200–237. o.

² Vö. pl. Jürgen Holtfreter: *Politische Fotomontage*, szerk. Berlin, Elefanten-Press-Galerie, 2., javított és bővített kiadás, Berlin, Elefanten Press, 1977; a fényképek korabeli manipulálásáról vö. David King: *The Commissar Vanishes. The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*, Edinburgh, Canongate Books, 1997.

³ Hely hiányában erre a mozzanatra már nem térek ki.

⁴ E módszertani döntés bírálataként felhozható, hogy Benjamin „rendszeren belülsége” (vagyis a vonatkozó diskurzus önreferencialitása, vulgo belterjessége) alkalmatlanná teheti elméleti modelljét arra, hogy metaszinten érvelni lehessen a segítségével, ám – ahogy reményeim szerint

című óriásprojektjéhez írott feljegyzéseiben – most valóban csak az „N” jelölésű feljegyzésekre szorítkozva és kihagyva az életmű tágabb kontextusát⁵ – a dialektikus képet és a montázs történetírói projektjének központi elemeiként kezeli: az „idézőjelek nélküli idézés művészetét”⁶ kívánja tökélyre fejleszteni, amely szerinte a legszorosabban összefügg az irodalmi montázs elméletével. A materialista történetírásnak ugyanis el kell búcsúznia nemcsak a hanyatlás, hanem a haladás képzetétől is, vagyis függetlenítenie kell magát az időben zajló, valamiféle fejlődést vagy visszafejlődést feltételező nem értéktelen szemléletmódtól, s helyett „a nagy konstrukciókat”, a „teljes történet” „metszön készre vágott elemekből” kell felépítenie, ahol az elemek mindig az „egyes”, „apró” mozzanatok, amelyeket elemezve felfedezhető „a teljes történet kristálya”.⁷ Az apró mozzanatok megragadása azonban feltételhez kötött: annak belátásához, hogy múlt és jelen nem előre- vagy visszafelé tükrözi egymást, azaz „az elmúlt [nem veti a fényét] a jelenbelire”, és „a jelenbeli [sem vetíti a fényét] az elmúlra”,⁸ tehát nem következtethetünk a dolgokra sem előrehaladva, sem visszavetítve, hanem azt kell meglát-nunk, ahogy a most és a múlt egy képben áll össze egyetlen konstellációvá, mégpedig villanásszerűen. Ezt a konstellációt nevezi Benjamin „Dialektik im Stillstand”-nak,⁹ Szabó Csaba fordításában a „szüneteltetés csendjében megállt dialektiká[nak]”,¹⁰ egyszerűbben fogalmazva kimerevített, nyugvópontra jutott dialektikának. Ez azonban nem valamiféle lényegiség – itt Benjamin explicite bírálja a fenomenológiai álláspontot –, nem valamilyen esszencia vagy állandó, s főleg nem valamilyen időtlen szintézis, mert e képek mindig is valamilyen historikus indexszel rendelkeznek:

A képek historikus indexe ugyanis nemcsak azt mondja, hogy egy bizonyos időhöz tartoznak, mindenekeelőtt azt mondja, hogy a képek csak egy bizonyos időben válnak először

bebizonyosodik – épp a (későbbiekben már-már origóként működő) benjamin montázsfogalom rejti magában azt a mozzanatot, amelynek elvesztése vagy legalábbis elhalványulása egyengette a montázs terminusának fényes karrierjét. E folyamat képe sűrűsödik össze a működő vagy éppen nem működő dialektikus képben.

⁵ A *Passzázsmű* értő, a montázstechnikát külön is tárgyaló elemzéséhez vö. Isabel Kranz: *Raumgewordene Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte*, München é. m., Fink, 2011. Az életmű kontextusában vö. Susan Buck-Morss: *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Mass. – London, MIT Press, 1989. Vö. továbbá Radnóti Sándor *Krédó és rezignáció. Esztétikai-politikai tanulmány W. Benjaminról* című monográfiájának ismertetésével: Somlyó Bálint: „»A megismerhetőség mostja«. Radnóti Sándor: Krédó és rezignáció”, in uő: *Kerülő úton*, Budapest, Kijárat, 2014, 68–82. o.

⁶ Walter Benjamin: „Passzázsok. N [ismeretelméleti jegyzetek; a haladás elmélete]”, in uő: *A szírének hallgatása”. Válogatott írások*, válogatta, fordította és szerkesztette Szabó Csaba, Budapest, Osiris, 2001, 222–235. o., itt: 223. o.

⁷ Id. mű, 224. sk. o.

⁸ Id. mű, 226. o.

⁹ Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften*, 5. kötet, szerk. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, 576. o.

¹⁰ Benjamin: „Passzázsok”, 226. o.

olvashatóvá. Éspedig ez az eljutás az „olvashatóságig” a bensejünkben zajló mozgás egy bizonyos kritikus pontja.¹¹

Vagyis a megismert és a megismerő „időmagjának” egybeeséséről van szó, amikor az olvasandó kép valóban olvashatóként villan fel az olvasó előtt. Ebben a benjamini, persze meglehetősen töredékes és enigmatikus, helyenként pedig kifejezetten zavarba ejtő megfogalmazásban, illetve az idevonatkozó feljegyzésekben három olyan árulkodó mozzanat akad, amely nézetem szerint lényeges lehet a montázsfogalom történetének kritikus felgöngyölítésénél: a történetírói és egyúttal montázsalkotói megismerés Benjamin szerint egyfajta határhelyzetben megy végbe, pontosabban a „felébredés” mozzanatában. Ekkor ugyanis az „álomtudat tézise” és az „éber állapot tudatának antitézise”¹² egyesül, a kép ezen a törésponton, a már nem és a még nem közötti térben mutatja meg dialektikus egységét. A másik lényeges mozzanat e hely, e töréspont meghatározását illeti: az olvashatóvá vált kép a nyelvben lelhető fel, vagyis – leegyszerűsítve – Benjamin egyfajta nyelvi alakzatról beszél, amely toposzként azonosítható be. A harmadik mozzanat pedig e trópushoz való eljutás módszerét illeti: a történetíró kirepeszti tárgyát a „történelem folyásának kontinuitásából”,¹³ kiszakítja összefüggéséből, idézi, és teletűzdeli saját jelenével, vagyis aktualizál. Benjamin tehát a materialista, marxista történetírói gyakorlat programját gondolja újra, amikor elbúcsúztatja a hanyatlás és a haladás képeit, s ehelyett olyan pillanatnyi, határhelyzetben felvillanó képekben gondolkodik, amelyek nyelvileg meghatározottak, és amelyek magukon viselik az adott kor jegyét, a historiografikus indexet.

Érzékeltetendő a montázsnak a bevezetőben jelzett ellentmondásos fogalmi karrierjét, négy olyan elméleti írást, illetve írók emeleit ki, amelyek és akik egy-egy markáns állomásnak tekinthetők a montázsról és a vele rokonítható eljárásokról szóló elgondolások sorában, hogy aztán a benjamini dialektikus kép kritériumainak segítségével felmérhessem szerepüket és helyi értéküket. Benjamin (és a Frankfurter Iskola) állandó protagonistája, Bertolt Brecht gyakorlati és elméleti megfontolásait (I), Eisenstein filmes programját (II), Craig Owens művészettörténeti modelljét (III) és Georges Didi-Huberman Brecht-monográfiáját (IV) – bevallottan csak nagy vonalakban – felidézve láthatóvá válik, milyen girbegurba utat járt-jár be a montázsfogalom, és feltehető a kérdés, hogy egy effajta fogalomtörténeti hánykolódás után milyen következményekkel számolhatunk. Az alábbiakban magát a problémát, a montázsfogalom használata és az elköteleződés közti feszültségeket vázolom az egyes megközelítések anyagán, hogy lezárásként a konzekvenciákkal vessek számot.

¹¹ Uo.

¹² Benjamin: id. mű, 227. o.

¹³ Benjamin: id. mű, 233. o.

I.

Közismert, hogy a marxista-materialista esztétikát magáénak valló Brecht a montázstechnikát az epikus színházi gyakorlat egyik elemének tekintette. E rendezői-drámaírói gyakorlat célja a beleérző befogadás megakasztása, megakadályozása, valamint a kritikai távolság megteremtése volt, amennyiben Brecht a montázst az arisztotelészi színház fokozódás- vagy fejlődésfogalmával szembeállítva arra találta alkalmasnak, hogy az oda nem illő, meghökkentő, önkényes választás eredményének tűnő képek, szavak, gesztusok alkalmazásával kimozdítsa a nézőt „kényelmes” helyzetéből, megszüntesse a folytonosság illúzióját, és egyéb színpadi, dramaturgiai praktikákkal megfejtve, a látottaktól elidegenítve állásfoglalásra késztesse.¹⁴ A montázs itt egy átfogóbb színházreformer projekt egy darabkája, és a Brecht számos írásában elszórt megjegyzésekből ítélve korántsem egyértelműsíthető valamifajta politikai-ideológiai állásfoglalás vagy a benjamini dialektikus kép értelmében, de még csak technikai-lag is kevésbé specifikálható. Bár tudni például, hogy a filmsnittek bevágását – például Piscator politikai színházában¹⁵ – Brecht a montázs alkalmazásának egyik példjaként aposztrofálta,¹⁶ ám a montázs funkcióját nem önmagában, hanem a színpadi történés, idő és tér összefüggésében, ennek elemeinek ellentételezésében azonosította. Nem arról van tehát itt szó, amiről Benjamin a történetírói megismerés kapcsán beszél, vagyis hogy az egyes kiszakított – elidegenített – dialektikus, a jelent és a múltat egybeolvasztó és kimerevítő montázképből olvasható ki a történelem, hanem fordítva: az előadás jelenébe – történetébe – beékelte idegen elem jelenti a montázst, amely ekként nem a megismerő folyamat eredménye, hanem épp kezdőpontja lesz. Ha elfogadjuk ezt a konstellációt, vagyis hogy e két koncepció mintegy megfordítottja egymásnak, akkor – az esetleges újító gesztusok elismerése mellett – nyilvánvalóvá válik, hogy már az egyidejű, marxista elkötelezettségű montázselméleteken belül is eltérő értelmezést kap a montázs helyi értéke, funkciója.

II.

A szintén avantgárd művészként számon tartott és ideológiailag egyértelműen állást foglaltó, bár helyenként az ironiával sem spóroló Szergej Eisenstein montázsfelfogása megint csak megnehezíti a helyzetet. Eisenstein ugyanis mind a színházi, mind a filmes montázs tipológiáját már-már meghökkentő módon olyan elsődlegesen formális megoldásként írja le, amely

¹⁴ Vö. Bertolt Brecht: „A kísérleti színházról” (1939–1940), ford. Walkó György, in uő: *Színházi tanulmányok*, szerk. Major Tamás, Budapest, Magvető, 1969, 119–183. o.

¹⁵ Vö. Erwin Piscator: *A politikai színház*, ford. Gál M. Zsuzsa – Sz. Szántó Judit, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1963.

¹⁶ Vö. Bertolt Brecht: „Über eine nichtaristotelische Dramatik”, in uő: *Schriften zum Theater*, 1. kötet, szerk. a Suhrkamp Verlag Elisabeth Hauptmann közreműködésével, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, 227–336. o., itt: 289. sk. o.; vö. még uő: „A sárgarézvásárból (1937–1951)”, ford. Vajda György Mihály, in uő: *Színházi tanulmányok*, 259–399. o., itt: 300. skk. o.

bár megtöri a harmóniát, és nem törekszik semmiféle tükrözésre – és ebben persze közelít a brechti elképzeléshez –, jelentésteremtésével „valami pontosan meghatározott, végső tematikus hatásra törekszik”,¹⁷ amely hatás – akár a befogadóra gyakorolt attrakció formájában, akár a film nyelvén megteremtett fogalom formájában (itt a sokszor emlegetett oroszlánszobor a példa) – félreismerhetetlen és pontosan beazonosítható. Vagyis épp nem valamilyen kritikus távolságtartást, kizökkentést céloz, hanem – banálisan fogalmazva – az üzenet tévedhetetlen célba juttatását. Itt tehát nyoma sincs a Brecht-féle elidegenítés gondolatának vagy a kimerevített-felvillanó történeti kép benjaminini meghatározásának. Bár eltérő hangsúlyokkal, de Pudovkin és Kulesov esszéiben is hasonló, elsősorban filmtechnikai megfontolások tárgya lesz a montázs,¹⁸ ami még inkább provokálja a fentebb már említett tény megállapítását: korban, szellemiségben, kultúr- és politikatörténeti kontextusukban egymáshoz roppant közel álló művészek és teoretikusok (és a példákat még sorolhatnánk) az 1910-es évek egyik művészeti eljárását már néhány évvel annak kanonizálódása után olyan széttartó módon értelmezik és alkalmazzák, hogy szinte áthidalhatatlan nehézségnek bizonyul valamilyen konzisztens képzet vagy közös nevező meghatározása.

III.

Hogy a terminus a maga illetén rugalmasságának, sőt viszonylagosíthatóságának köszönhetően és elsődleges használóinak biográfiai meghatározottságából és kultúrpolitikai pozíciójából fakadóan milyen karriert futott be a XX. század második felében, illetve a végén, megint csak szolgálhat némi tanulsággal: az amerikai újbaldali műkritikus Craig Owens *Az allegorikus impulzus* című tanulmányában dekonstruktivista szellemben alkalmazza a posztmodern művészetre a benjaminini allegória- és részben montázsfogalmat, amikor a töredékesség és a hibridizáció programját azonosítja be a kortárs művészet központi ismérveiként.¹⁹ Owens ekképp radikálisan kiüresíti a montázs benjaminini terminusának történeti indexét: míg Benjamin – a dialektikus képhez kapcsolódó történetírói krédójának megfelelően – az allegóriát a német szomorújáték hagyományából levezetve a történelmi hanyatlás olyan megjelenítőjeként értelmezi, amely a saját kortársi művészeti törekvéseknek lesz megfeleltethető, addig Owens egyenesen a posztmodern alakzatának tekinti, megfosztva az allegória beágyazottságát,

¹⁷ Szergej Eisenstein: „Az attrakciók montázsa” (1923), ford. Berkes Ildikó, in uő: *Válogatott tanulmányok*, szerk. Bárdos Judit, Budapest, Áron, 1998, 57–62. o., itt: 60. o. Eisenstein és az orosz-szovjet avantgárd filmelméletéről összefoglalóan vö. Bárdos Judit: *Kamera és toll. A húszas évek szovjet filmelméletéről*, Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1979.

¹⁸ Vö. Vszevolod I. Pudovkin: *A filmrendező és a filmszínész művészete*, ford. Hágy Gyula – Mérei Ferenc, válogatta, szerkesztette és jegyzetekkel ellátta Homoródy József, Budapest, Gondolat, 1965.; Lev Kulesov: *Filmművészet és filmrendezés*, ford. V. Detre Zsuzsa – Orosz István – Terbe Teréz, szerk. Zalán Vince, Budapest, Gondolat, 1985.

¹⁹ Vö. Craig Owens: „Az allegorikus impulzus. Egy posztmodern elmélet felé”, I–II. rész, ford. Müllner András, *Enigma*, 66 (2010), 24–39. o. és 67 (2010), 5–20. o.

meghatározottságát eredeti történeti kontextusától, mégpedig nemcsak az elméleti-művészet-történeti modell megalkotásában, hanem a kortárs műalkotások értelmezésében is.

IV.

Amikor Georges Didi-Huberman azt a *Háborús kiskátét* elemzi, amely az immár emigrált Bertolt Brecht háborúellenességének és társadalomkritikájának egyik leglátványosabb darabja, a benne alkalmazott montázstechnikát politikailag elkötelezett és dialektikusan szervezett fotó- és szövegszerkesztési eljárásként határozza meg. Didi-Huberman meggyőzően kontextualizálja mind a brechti életműnek és életútnak, mind az őt körülvevő és meghatározó kortársak írásainak összefüggésében azt, hogy mitől tekinthetők elköteleződőnek, „állást foglalónak” a brechti művek (itt többek közt a munkáskultúrával kapcsolatos korabeli diskurzusok, a hitleri politikára nemet mondó emigráns lét közegének hatásával és persze Brecht önnön pozicionálásával érvel).²⁰ Ami azonban kérdésessé teszi az elemzés támadhatatlanságát, az éppenséggel a fogalom elsődleges alkalmazása a háború idején összeállított, 1955-ben kiadott *Háborús kiskátéra*, valamint a *Munkanaplóra*. Brecht ugyanis egyértelműen definiálja mindkét írását: a második esetében a műfaji besorolás már a címből kiolvasható, míg az első esetében szándékosan nem a montázs, hanem a fotogrammák elnevezést használja: a könyv ugyanis háborús fényképes újságkivágatok és epigrammák kombinációja, illetve ütköztetése, amely ráadásul ugyanolyan kritikusan viszonyul a szövetségesek háborús ténykedéséhez, mint a hitleri Németország pusztításához. Effektusában persze rokonítható a *Háborús kiskaté* a brechti elidegenítéssel, ám ezt teljes egészében a montázsfogalom alá utalni, és olyan könyvre alkalmazni, amely egyáltalán nem a képi és szöveges elemek valamiféle véletlenszerű vagy – Benjaminszalva – allegorikus egymáshoz rendelésével vagy egymásra applikálásával működik, hanem roppant programszerűen, bal- és jobboldalra is pofonokat osztogatva vezet végig az ellentételezés, ellentétezés elvét, újfent csak erősíti a montázsfogalom homályosságát, s végső soron kérdésessé teszi specifikusabb alkalmazásának helytálló mivoltát.

Ha e fenti négy állomáshoz még hozzágondoljuk a posztkoloniális és feminista elméletírók katakrézis-fogalmát, láthatóvá válik, hogy a montázsfogalom olyannyira önálló életet él, illetve a teoretikus buzgalom olyan sok és heterogén jelentésréteggel és értékmozzanattal ruhazza fel őt, hogy lassan teljesen elveszti kontúrjait, s végső soron egy történelmietlen, nagyrészt tetszőlegesen – bár persze akár produktívan is – bevethető konstruktum lesz. Megfogalmazható az a gyanú, hogy a haladás, újítás és kritika értékmozzanatával felduzzasztott terminus fokozatosan egy kimerevített, esszencializált, mi több – elméleti modellként – konzerváló fogalomká korcsosult. Épp ezért érdemes itt emlékeztetni a Benjamin által más formában is márkánsan megfogalmazott történetírói igényre: a fenoméneket szerinte úgy lehet megmenteni az „örökségként való méltatás”, az efféle áthagyományozás katasztrófájától, ha a fenoménekben

²⁰ Vö. Georges Didi-Huberman: *Quand les images prennent position*, Párizs, Éd. de Minuit, 2009.

„lévő ugrást, robbanást, törést”²¹ mutatjuk fel, amely egyértelműen a múlt és a jelen villanás-szerű, dialektikus együttállásában tárulkozik fel. A montázsfogalom elnyúló elméleti használatában mintha épp ez hiányozna: a tematikus-formai újításként induló montázst a köré szerveződött teoretizálás mintha az épp újító potenciálját biztosító történetiségétől fosztaná meg, s ekképp egy olyan retorikai alakzatra futtatná ki, amely végeredményben nélkülözi a „mihez képest” specifikumát, és valamilyen statikus, időből kiszakított figurává teszi.

²¹ Benjamin: „Passzázsok”, 231. o.

Érzelem és gondolkodás a filmben

Az interpretáció megközelítése az érzelmek felől

Godard *Bolond Pierrot* című filmjének híres jelenetében Samuel Fuller amerikai filmrendező Ferdinand kérdésére: „Mindig szerettem volna megtudni, mi is az, hogy film” – ezt válaszolja: „...egy szóval: emóció.” Nem véletlen, hogy ezt a mondatot egy amerikai rendező szájából halljuk, és nem olyasvalakitől, aki a korabeli európai művészfilmet képviseli. Abban a korban, amikor az európai filmművészetben egyre intellektuálisabb, érzelemmentesebb filmek készültek – gondoljunk csak Bresson, Godard, Antonioni, Straub és Huillet vagy Jancsó filmjeire –, ez a válasz az amerikai film szempontjának tűnik. Épp egy olyan szempontnak, amelyet az európai filmművészet tagadott, nem vett róla tudomást, ami egyébként a *Bolond Pierrot* egyik témája is.

Lehet-e emóciók nélkül filmet csinálni? Igaz-e, hogy a filmben és általában a művészetben az emóciók elhomályosítják az értelmet? Létezik-e érzelmek nélküli megértés? Ezekhez a kérdésekhez szeretnék ebben a tanulmányban néhány megjegyzést fűzni.¹

A kilencvenes évektől kezdve a kognitív pszichológia és a kognitív idegtudomány egyre jobban érdeklődni kezdett az emóciók iránt, amelyeknek a kutatása korábban meglehetősen elhanyagolt terület volt: Richard Davidson írja az *Emotional Life of Your Brain* című könyvében: „A hetvenes-nyolcvanas években a kutató pszichológusok [...] nem tartották valami nagyra az emóciókat, úgy gondolkodtak róluk, mint a szellem sokkal magasabb funkcióit – a gondolkodást, az észet, az ítéletet és a tervezést – megzavaró hordalékról.”² A közvélekedés fokozatosan átalakult a gondolkodás és az érzelmek viszonyáról. Újra Davidson idézve: „Nincs éles határ az emóciók és más mentális folyamatok között. Összekeverednek. Következésképp az agy szinte minden területét befolyásolják az emóciók, és az agy minden területe szerepet játszik az emóciók kialakulásában egészen a látó- és a hallókéregig bezárólag.”³ Sok kutatás mutatta ki, hogy a gondolkodás nem elválasztható a testtől, következésképp az érzésktől és az emócióktól. Innen Antonio Damasio híres könyvének címe is: *Descartes tévedése*

¹ Elhangzott mint fölkért plenáris előadás Lyonban 2014-ben a francia filmkutatók szövetségének éves konferenciáján.

² Richard Davidson: *Emotional Life of Your Brain*, Hodder Press, 2013, Kindle Edition, loc 1714.

³ Davidson, id. mű, loc 1721.

(1994), amelyben a szerző a test és lélek dualista koncepcióját bírálja. Minden gondolatunk mélyén érzelmi tartalmakat találunk, és racionális gondolkodásunk mélyen át van itatva érzelmekkel. A filmelmélet sem maradt érintetlen a kognitív pszichológia eme fordulatától, és olyan művek születtek, amelyek elsősorban a nézők érzelmi reakcióit kutatták.⁴ Mindazonáltal a filmelméletnek egy elég sovány áramlatáról van szó, miközben a filmelmélet fősodrárt továbbra is különféle interpretációs gyakorlatok uralták. Lehetséges-e az interpretáció iránti érdeklődést és az interpretációs gyakorlatokat összekapcsolni a filmbeli emóciókutatással?

A művészeti befogadás közkeletű felfogása szerint a műalkotás jelentést hordoz, amelyet a befogadónak több-kevesebb személyes szabadsággal kell megfejtenie, emiatt az interpretációk bizonyos mértékben különböznek egymástól, és sohasem véglegesek. A hermeneutikai hagyomány történeti és kulturális magyarázatát adja ennek a ténynek, de nem magyarázza meg, hogy ugyanabban a kulturális és történelmi közegben miért különböznek az értelmezések. Az egyéni különbségekre fogékony, elsősorban pszichoanalitikus megközelítésre építő elméletek szerint viszont az értelmezés nagymértékben a befogadó személyes tulajdonságaitól függ. Norman Holland szerint a befogadó egyenesen az értelmezés legfőbb tényezője, és a mű lényegében csak katalizátora a személyes értelmezéseknek.⁵ De ha ez igaz, meg kell magyarázni, hogy az értelmezések mégis miért hasonlítanak annyira egymásra különbözőségük ellenére. Egyfelől tehát a hermeneutikai elmélet nem ad magyarázatot az értelmezések egyéni különbözőségére, másfelől a pszichoanalitikus elmélet nem magyarázza meg az értelmezések kulturális hasonlóságait. A hermeneutikai elmélet számára a befogadó és a műalkotás találkozása egy sor racionális fordításban, a pszichoanalitikus elmélet számára ugyanez a találkozás egy sor érzelmi reakcióban és a személyes emlékezet által irányított projekcióban nyilvánul meg.

Való igaz, hogy ha értelmezésről beszélünk, nem nagyon tudunk az érzelmekkel foglalkozni, mivel azok lefordíthatatlanok, azaz interpretálhatatlanok. Egy gondolatot lehet úgy értelmezni, hogy – legjobb esetben – a beszélgetőtársak ugyanarra gondoljanak. Az emóciók testi reakciók, le lehet őket írni több-kevesebb precizitással, de nem lehet őket fordítás által érezhetővé tenni abban az értelemben, hogy az egyik fél ugyanazt érezze, mint a másik. Pont ezért vált az interpretáció az esztétika egyik központi kategóriájává. Még a szakértők sem tudják érzelmeiket átadni az olvasóknak. Részletesen beszámolhatnak róluk, de az olvasók akkor sem fogják ugyanazt érezni, mint ők. Ez csak a műalkotással való közvetlen találkozás által lehetséges. Csak ekkor lehet az érzelmeket összehasonlítani. Érzelmeket csak kiváltani lehet, értelmezés segítségével átadni nem.

Azt jelenti-e ez, hogy az érzelmek elvesznek a befogadásban, és csak az értelmezések adhatók át? Nem, mert az érzelmek megőrződnek az interpretációban. A nyolcvanas évektől gyorsan fejlődő kognitív idegtudomány eredményei egymás után igazolják, hogy racionálisnak

⁴ Vö. Torben Grodal: *Moving Pictures*, Oxford University Press, 1999.; Murray Smith: *Engaging Characters*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

⁵ Vö. Norman Holland: *Poems in Person: An Introduction to the Psychoanalysis of Literature*, New York, The Norton Library, 1975.

feltételezett véleményeink, tényeken és racionális kalkuláción alapulónak hitt értelmezéseink mélyén elkerülhetetlen érzelmi elfogultság rejtőzik, amelyet racionalizálni próbálunk és racionális érvekkel próbálunk alátámasztani.⁶ Gazzaniga még azt is feltételezte, hogy az interpretációnak mint mentális funkciónak külön központja van az agyban, amelynek feladata, hogy bármire magyarázatot adjon még akkor is, ha a magyarázatnak semmi értelme sincs. És amikor a magyarázatnak semmi értelme – ami gyakoribb, mint ahogy azt szeretnénk elismerni –, a véleményeket és az értelmezéseket az érzelmek diktálják. Haidt szerint minden erkölcsi értékünk emóciókra épül, és a morális kalkuláció csak ennek a racionalizálása. Saját kutatásomban az derült ki, hogy a filmelbeszélés rekonstrukciójának legracionálisabb részében, az oktulajdonításban nagyon fontos szerepet játszanak a személyes karaktertulajdonosságok, tehát végső soron az érzelmi faktorok.⁷ A következtetés, amelyet ebből levonhatunk, nem az, hogy a befogadó fontos tényezője az értelmezésnek, ami már régóta bevett gondolat, hanem hogy olyan pszichológiai, emocionális tényezőkről van szó, amelyeket tudományos eszközökkel lehet vizsgálni, és ez képes elvezetni az értelmező aktus igazi megértéséhez.

Ha ez így van, meg kell tudnunk találni az értelmezésekben az érzelmi nyomokat, ami megmagyarázná, miért különböznek az értelmezések ugyanabban a kulturális közegben, és akkor is, amikor a racionális érvek nem magyarázzák meg a különbségeket. Az értelmezések racionalitása egyetemes, de a racionális érvek érzelmi motivációja teljesen egyedi lehet. Ugyanúgy, ahogy a művészi alkotásban, a műértelmezésben az érzelmi szenzibilitás elengedhetetlen, talán még inkább, mint a kifinomult racionalitás. Ezért lehet az interpretációt különleges képességeknek tekinteni, amely időnként már-már a művészi színvonalat is elérheti.

A filmelméletben Torben Grodal volt az, aki a neurokognitív pszichológia eme fordulatából a lehető leghatározottabb következtetést vonta le a kilencvenes évek végén. *Moving Pictures* című könyvében fölláttja annak a folyamatnak a modelljét, ahogy a vizuális ingerek kiváltják a nézői reakciókat. Grodal szerint – szemben a korabeli esztétikai elméletekkel – a percepciót nem közvetlenül a kognitív feldolgozás, az interpretáció követi, hanem az emóció; és a kogníció csak az érzelmi reakció után következik. Ezt nevezi PECMA-áramlásnak: percepció – emóció – kogníció – motoros akció. A lényeges gondolat itt az, hogy Grodal alkalmazza a kognitív idegtudomány, elsősorban Antonio Damasio eredményeit, aki hangsúlyozta a tudattalan érzelmi reakció elsőségét a racionális és tudatos értelmezés előtt. Ez az elsőség egyébként felfedezhető a látás legelemibb folyamataiban is. Először az elsősorban érzelmi tartalmakat hordozó színeket érzékeljük, és csak száz miliszekundummal később következik a formák és a mozgás érzékelése; továbbá egy arcnak először az érzelmi kifejezését érzékeljük,

⁶ Vö. Michael Gazzaniga: *The Mind's Past*, Berkely, CA, University of California Press, 1998.; Antonio Damasio: *The Feeling of What Happens*, New York, Harcourt Brace & Company, 2000.; Jonathan Haidt: *The Rightous Mind*, New York, Pantheon Books, 2012.; Richard Davidson: *Emotional Life of Your Brain*, New York, Plume, 2013.

⁷ Vö. Kovács-Papp-Zipernovszky: „Self-readings: the artistic experience on the crossroads between psychoanalysis and narrative psychology”, in *Literature and Psychology. Proceedings of the 27th International Conference on Literature and Psychology* (2010), 39–47. o.

csak azután következik az arc felismerése.⁸ Ma már nem az érzelmi reakció elsősége a kérdés, hanem az, hogyan befolyásolja az elsődleges érzelmi reakció az interpretációt, és hol a helye a racionális interpretációnak ebben az áramlásban.

Elvileg minden információátalakítást, még a legmechanikusabbat is nevezhetnénk „interpretációnak”. De az túlságos kiterjesztése lenne ennek a fogalomnak, amelyet elsősorban egyfajta megértés, a jelentés megfejtésének megnevezésére használunk. És minthogy minden jelentés kontextuális, azt mondhatjuk, hogy csak azok az információátalakulások interpretációk, amelyek egy változó kontextus tekintetbe vételével történnek.⁹ Egy gombnyomás, amelyet egy motor elindulása követ, egy sor impulzus- és információátalakulásból áll. Mégis furcsa lenne azt mondani, hogy a motor „értelmezte” az én gombnyomásmat, és elindult. A motor nem veszi tekintetbe ennek az aktusnak a kontextusát. Mindahányszor a gombot megnyomják, elindul. Mechanikus átalakításról, nem jelentésinterpretációról van szó. Az interpretáció egy jelentés megértése egy kontextus függvényében. Ebből a megközelítésből lokalizálhatjuk az interpretáció helyét a perceptuális folyamatban. Ugyanis ebben a folyamatban találunk olyan fázisokat, amelyekben az információ inkább mechanikusan alakul át, és másokat, ahol az információ inkább értelmeződik. Például a retina a vizuális ingereket mechanikus módon elemzi. Egy magasabb szinten az amygdala már egy feltételezett jelentésre reagál, de még mindig elég mechanikus módon; nem nagyon veszi figyelembe a kontextust. A vizuális ingerből a színeket és a kontúrokat veti össze a memóriájában őrzött veszélyes dolgokéval. Ezért ijedhetünk meg egy kígyó látványától, amikor az csak egy locsolócső.¹⁰ És mivel az amygdala tudattalanul működik, egy motoros reakció követheti azonnal a döntését minden tudatos, értelmező kontrollt megkerülve. Ez történhetett annak a legendás vetítésnek a során, amikor a Lumière testvérek *A vonat érkezése Ciotat állomásra* című filmjének (1895) láttán a közönség sorából többen állítólag pánikszerűen felugráltak, félvén, hogy elüti őket a vonat. De ez történik gyakran ma is 3D-s filmek vetítésekor, amikor egy „felénk repülő” tárgy láttán önkéntelenül lehúzzuk a fejünket. Ösztönös reakciónk nem vesz tudomást a kontextusról, a veszélyesnek érzékelt dolog láttán mechanikusan mozgásreakciót vált ki. Több kutatás mutatta ki, hogy ez a mozgási inger akkor is jelen van, amikor már nincs külső jele, mert a tudatos kontroll idejében leállította a mozgás kivitelezését. A vizuális feldolgozás más fázisaiban már igazi interpretációról van szó, amelynek során az agy szintetizálja a különböző elemzések eredményeit, összehasonlítja az ingert más ingerek tágabb kontextusával és az emlékekkel, meghatározván a legvalószínűbb értelmezést. Azt mondhatjuk, hogy az egyszerű sémákra épülő transzformációk mechanikusak, és azok, amelyek az észleleteket szintetizálják és kontextusba helyezik, interpretációk. Grodal sémáját kicsi korrigálva azt találjuk, hogy nemcsak az emóció, hanem sokszor még a motoros reakció is megelőzi a tudatos gondolkodást. Az érzelmi és

⁸ Eric R. Kandel: *The Age of Insight: the quest to understand the unconscious in art, mind and brain, from Vienna 1900 to present*, Random House, Kindle edition, 2012, loc 4942.

⁹ Vö. Richard E. Palmer: *Hermeneutics*, Evanston, Northwestern University Press, 1969, 24. o.

¹⁰ Vö. Anthony Wright: „Chapter 6: Limbic System: Amygdala”, <http://neuroscience.uth.tmc.edu/s4/chapter06.html>, utolsó letöltés dátuma 2016. január 23.

néha a motoros reakciók sémákon alapulnak, melyek nagyrészt tudattalanok. Ezeket a sémákat később szintetizálja a tudattalan és a tudatos interpretáció. Ráadásul ez nem is egyirányú áramlat. Jóllehet a tudatos interpretáció az érzelmi válasz után következik, ez utóbbit az előbbi visszacsatolás-szerűen kontrollálja a tudatos értelmezés által, ami viszont újra módosíthatja az érzelmi választ. Inkább transzformációs körökről beszélhetünk, mint egyirányú áramlásról. Így jön létre az érzelmi válaszok és értelmezések szétválaszthatatlan keveréke.

Mivel az értelmezett ingereken már ott vannak az érzelmi, sőt fizikai reakciók jegyei, helytelen azt gondolni, hogy megérthetünk egy műalkotást csupán az értelmezés által anélkül, hogy az érzelmi hatását megértenénk vagy inkább átéljük. Nemcsak a közvetlen vagy tisztán tudattalan reakciók vannak átítva érzelmekkel, hanem a racionális reflexió is. Nem az interpretációnak van hatása az érzelmekre, hanem fordítva, éppen az érzelmi hatás formálja az interpretációt, amely később változhat valamennyire a racionális gondolatmenetek hatására. A művészet megértéséhez az értelmezés érzelmi alapját kell tanulmányozni. Ahhoz, hogy megértsük, miért reagálunk egy meghatározott módon egy műalkotásra, és miért értelmezzük úgy, ahogy értelmezzük, azokat az audiovizuális sémákat kell tanulmányozni, amelyeket először érzelmileg dolgozunk föl, és azokat az érzelmi sémákat kell tanulmányozni, amelyek átkerülnek a motorikus és a kognitív központokhoz és más memóriaközpontokhoz.

Az érzelmi reakciók elsőségének a művészeti befogadásban van egy másik következménye is: az értékelés elsősége a megértéssel szemben. Nem mintha a megértés (interpretáció) ne tudná módosítani visszafelé az értékelést. De míg a megértés nagyon gyakran hiányzik a befogadásból – néha örökre –, az értékelés mindig jelen van. Nincs semleges „üres” álláspont a művészettel kapcsolatban, mivel a semlegesség éppen középen található a jó és a rossz között. Ha valakinek nincs véleménye, az azt jelenti, hogy „se jó, se rossz” (a művészek ezt szeretik a legkevésbé). De ha nem értünk egy műalkotást, az azt jelenti, hogy nem tudunk értelmet tulajdonítani neki. Ennek az az oka, hogy az érzelmi hatás elsődleges, és mindig jelen van, mert egy fizikai találkozás eredménye; következőképp az értékelés, amely ebből a hatásból ered, ugyancsak mindig jelen van. Mivel a tudatos megértésnek és értelmezésnek más forrásai is vannak, mint az érzelmi hatás, nincsenek automatikusan jelen a befogadásban.

Az esztétika túlságosan is az értelmezésre koncentrál, és kifinomult elméleteket és eszközöket dolgozott ki az értelmezéshez, amelyek a filozófiára és a kultúrtörténetre épülnek. Ideje, hogy eszközöket és elméleteket dolgozzunk ki az interpretáció emocionális alapjához, amely oly sokáig el lett hanyagolva. Enélkül nem találhatunk igazi válaszokat egy sor kérdésre, amelyekre idáig részleges válaszaink voltak.

Azonos ízlésű és kultúrájú emberek értelmezései hogyan lehetnek különbözőek? Különböző interpretációk miért kelthetnek olyan nagy érzelmeket? Milyen út vezet az érzékeléstől az emóciókon keresztül az értelmezésig, és melyek a legfontosabb transzformációs állomások? Vajon a különböző interpretációk tükrözik a különbségeket a felkeltett érzelmekben? Igaz-e, hogy a film érzelmesebb, mint az irodalom vagy a festészet, és ha igen, különbözik-e a filmbefogadás ezeknek a művészeti ágaknak a befogadásától az érzelmek és az értelmezés viszonyában?

Nekivetkezés

Bergman vígjátékai

A piac csalszavának és önnön sugallatának keresztútja előtt álló művész kétségkívül a modern művészet legáltalánosabb képze.

I.

Bergman-vígjáték – ennél nyilvánvalóbb kontradikciót látszólag nehéz elképzelni a filmművészet történetében. Ingmar Bergmant a lélek komor hangú mérnökének ismerjük, aki a szeretethiány, a magány, a szorongás személyesen megélt tapasztalatát képes a – részben általa megalkotott – modern filmnyelv eszközeivel kifejezni; akinél e téren nehezen találunk önmagával szemben is kíméletlenebb és őszintébb alkotót; s aki saját művészetében a lehető legmesszebbre jut a belső világ láthatóvá tételében. Bergman legnagyobb, klasszikus művei az individuum válságából kiindulva jutnak el metafizikus képzetek megjelenítéséig (és nem pedig fordítva, ahogy gyakran gondoljuk, azaz elvont teológiai vagy filozófiai fogalmaktól az egyéni sorsválasztásokig). *A hetedik pecsét* lovagjának szembesülése a halállal, *A nap vége* idős professzorának halál előtti számvetése, az *Úrvacsora* lelkészének szeretethiányba dermedt lelke, *A csend* testvéri kapcsolatának infernója az ismeretlen város fojtogató terében, a *Persona* identitásválsága és -cseréje, a *Suttogások, sikolyok* betekintése a halál kapuján, a *Fanny és Alexander* mágiája – mind-mind olyan karakter, helyzet, motívum, történet, amely a lélek gyötrő örvényébe száll alá. Bergman kétségtelenül az élet démonikus oldalával viaskodik; művészte személyes küszködéséből táplálkozik, művészetének kifejezőereje pedig számunkra is ismerőssé, átélhetővé, beláthatóvá teszi a sötét erők működését.

Az árnyékhoz azonban fény is kell. Bergman legkomorabb filmjeit, hőseinek legkétségbeesettebb lelkiállapotát, történeteinek legreménytelenebb pillanatait, ha be nem ragyogja is, de legalább átderengi némi fény. *A hetedik pecsét* naiv mutatóványos párja kicsiny gyermekükkel a Szent Család bukolikus képzetét keltve menekül meg a haláltánc elől. *A nap vége* főhőse megnyugtató, festői ragyogású (emlék)képen idézi meg szülei alakját gyermekkorá színhelyén. Az *Úrvacsora* lelkésze mindennek ellenére folytatja szolgálatát a gyakorlatilag üres

¹ Radnóti Sándor: „Tömegkultúra”, in uő: „Tisztelt közönség, kulcsot te találj...”, Budapest, Gondolat, 1990, 256–283. o., itt: 260. o.

templomban. *A csend* és a *Persona* a gyermek alakjában szintetizálja mindazt, ami meghasadt, ami már többé nem egész-ség. A *Suttogások*, *sikolyok* haláltusájának háttéréből sem hiányzik a négy női karakter idillikus anziksza az időtlen park végtelen nyugalmaiban. A *Fanny és Alexander* pedig már kifejezetten rózsaszín tavaszünneppel, a rideg és kegyetlen paplakba tett rémületes kitérő után a meleg és életvidám családi kör „újrarajzolásával” zárul. Vannak, persze, vigasztalanul árnyékba boruló történetek, mint a *Farkasok órája*, vagy ironikus feloldást nyújtók, mint az *Arc*. De akadnak olyanok is, amelyek nemcsak zárlatukkal keresik a fényt a mérhetetlenül sötét és hosszú válságálagút végén, hanem a teljes művet a derűs oldalnak szentelik. Ezek volnának Bergman vígjátékai.

Kovács András Bálint írja a rendező halálakor publikált esszéjében:

Ha Bergmant abból az egy-két hatvanas évekbeli filmjéből ítéljük meg, amelyek modernista korszakának csúcspontjai, nem látjuk a fától az erdőt. Ha csak a csúcsot nézzük, nem értjük meg, minek a csúcsáról beszélünk, és milyen magas is valójában ez a csúcs.²

A csúcs meglátásához érdemes szemügyre vennünk a vígjátékokat is. Melyek ezek a szinte ismeretlen, nagyobb részt a világsikert meghozó *A hetedik pecsét* előtt készült filmek? Miért és hogyan születtek? Vannak-e sajátos közös vonásaik? S végül hogyan illeszkednek, ha illeszkednek egyáltalán az „ismert” Bergman életművébe?

A szorosan vett műfaji – és Bergman saját – meghatározása szerint az életmű hat vígjátékot számlál.³ Ezek az 1952–1963 közötti évtizedben születnek, olyan filmek szomszédságában, mint *A hetedik pecsét*, *A nap vége*, az *Arc*, a *Szűzforrás* vagy az európai modernizmus csúcsát jelentő, *Trilógiaként* ismert sorozat, a *Tükör által homályosan*, az *Úrvacsora* és *A csend*. Már önmagában különös a vígjátékok ilyenfajta „beágyazottsága”, de erről majd később. A sort a *Várakozó nők* nyitja 1952-ben, majd ennek egyik epizódjából nő ki az 1953-as *Szerelmi lecke*. A két film közé Bergman rendkívül termékeny pályafutásán két másik ékelődik: az *Egy nyár Mónikával* és a *Fűrészpör és ragyogás*. A *Szerelmi lecke*t viszont két újabb vígjáték követi, a *Női álmok* 1954-ben és az *Egy nyári éj mosolya* 1955-ben. A három film az életmű sokszor mondvacsinált ciklusaival ellentétben „valódi trilógiát” alkot: mindháromnak a házastársi hűség áll a középpontjában, formailag pedig egyre tökéletesednek.⁴ A vígjáték-trilógiát évekkel később két kevésbé sikerült hasonló műfajú film követi: a modernista *Trilógia* előtt készült 1959-es *Az ördög szeme* és a *Trilógia* után, 1963-ban forgatott *Nem beszélve a nőkről*. E két filmnek valóban az életműbeli pozíciója a legmeglepőbb. Sokatmondó Bergman magyar monográfusának, Györfy Miklósnak az indulatos kifakadása a *Nem beszélve*

² Kovács András Bálint: „A lélek mélyéről. Ingmar Bergman”, *Filmvilág*, 2007/10, 4–9. o., itt: 4. sk. o.

³ Az IMDb adatbázis szerint Bergman életműve összesen 67 rendezői kreditet tartalmaz, vö. <http://www.imdb.com/name/nm0000005/>, utolsó letöltés dátuma 2015. augusztus 28.

⁴ Vö. Kovács: id. mű, 9. o.

a nőkről kapcsán: „Szinte elképzelhetetlen, hogy közvetlenül *A csend* után hogyan készíthetett Bergman egy ilyen otromba filmet.”⁵

A magyarázat erre a rendező korabeli intézményi helyzetében rejlik: pénzt kell keresnie, illetve a megbízói számára sikeres filmet kell forgatnia ahhoz, hogy saját szerzői elképzeléseit megvalósíthassa. A hatvanas évek újabb világsikerei után erre a későbbiekben már nem kényszerül, ekkortól viszont saját elhatározásából fordul a televízió népszerű médiuma felé, s valószínűleg meg eredetileg tévésorozatként a *Jelenetek egy házasságból*, de tévéfilm *A varázsfuvola*, elkészíti a *Színről színre*, a *Fanny és Alexander* tévésorozat-változatát is, s végül ez után az utolsó mozifilm után még fél tucat szerzői tévéfilmet forgat. Bergman életművén tehát végig nyomon követhető kapcsolata a tömegkultúrával, előbb műfaji filmekben, utóbb a „midcult”, azaz a szerzőiséget konvencionális(abb) formával elegyítő filmkészítési gyakorlaton; előbb részben kényszerből, utóbb az érett mester művészi meggyőződéséből fakadóan.

A vígjátékok helyzete e tekintetben összetett: az elsőt, majd az azt követő trilógiát Bergman nagy kedvvel, kihívásként forgatja, miközben tisztában van az intézményi-gazdasági kényszer szorításával is, ám elfogadja, sőt hasznosnak érzi azt. Még a vígjáték műfaján kívül eső egyetlen más zsánerű munkájáról, az 1950-ben forgatott és rögtön felejtésre ítélt kémfilm-jéről (!) is (*Ilyesmi itt nem fordulhat elő...*) a következőt nyilatkozza a *Bergman Bergmanról* interjúsorozatában: „Igen hasznos tapasztalat volt kizárólag pénzért dolgozni.”⁶ Hasonló szelvényben vezeti be *Képek* című műhelyvallomása utolsó, *Vígjátékok – vígasságok* című részében (ahol egyébként műfaji filmjei mellett *A varázsfuvoláról* meg a *Fanny és Alexanderről* esik még szó) a *Komédiákról* szóló fejezetet:

A filmzárlat idején, 1951-ben csináltam egy sorozat reklámfilmet a Bris szappanról. Az életemet mentették meg nehéz anyagi helyzetemben. De ma is elkap a lelkesedés, ha megnézem őket. Látszik rajtuk, hogy nem hiányzott belőlem az ambíció, és nem vettem félvállról a munkát. Különlegesek és van bennük humor. Hogy éppenséggel olyan szappant reklámoznak, amely gyakorlatilag lemarta az emberről a bőrt, az más lapra tartozik.

Vígjátékaim is pontosan olyan okokból születtek, mint a Bris-filmek. Pénzt kellett hozniuk. Ezt pillanatnyilag sem szégyellem. A filmek többsége ezért jön létre.⁷

Ugyanígy nyílt önkritikával és öniróniával beszél a kevésbé kiegyensúlyozott körülmények között megvalósuló, elhibázottnak ítélt *Az ördög szeme* és a *Nem beszélve a nőkről* című utolsó két vígjátékáról.

Az ördög szemével folytattam a komédiák sorát. A filmgyár megvásárolta a *Don Juan viszsztatér* című ásatag dán vígjátékot. Dymlinggel [a filmgyár igazgatója] kötöttem egy csúnya alkut. Én meg akartam rendezni a *Szűzforrást*, amit ő utált. Ő azt akarta, hogy vállaljam el

⁵ Györfly Miklós: *Mágia és mesterség. Ingmar Bergman művészete*, Budapest, Európa, 2014, 203. o.

⁶ Id. Györfly: id. mű, 55. o.

⁷ Ingmar Bergman: *Képek*, ford. Kúnos László, Budapest, Európa, 1992, 295. o.

Az ördög szemét, amit én utáltam. Mindketten nagyon elégedettek voltunk az egyezségünkkel, és mindketten úgy gondoltuk, hogy jól behúztuk a másikat a csöbe. Pedig voltaképpen csak magamat ejtettem át.

A Nem beszélve a nőkről azért készült, hogy pénzt hozzon a filmgyárnak.⁸

A filmművészet modernista megújulásához csatlakozó, azon belül a zárt szituációs drámák⁹ formavilágát megalapozó három film, a *Tükör által homályosan*, az *Úrvacsora* és *A csend* „saroktételeinek” alkotójaként Bergman tökéletesen megtestesíti Radnóti Sándor mottóban idézett gondolatát „a piac csalszavának és önnön sugallatának keresztútja előtt álló művész[ről]” mint „a modern [film]művészet legáltalánosabb képzeté[ről]”.

A korábbi vígjátékok, s mindenekelőtt a vígjáték-trilógia esetében azonban nem ennyire kiélezett és tudathasadásos a filmek helyzete; azok jóval szervezesebben illeszkednek a bergmani antropológiába – ezért is érdemes őket részletesebben szemügyre venni.

II.

Bergman valamennyi vígjátéka párkapcsolati konfliktusról szól – ez az önmagában nem meglepő állítás még kevésbé tűnik különösnek, ha hozzátesszük, hogy a rendező filmjeinek döntő többsége ebben a témakörben mozog. Mindez ismételtén arra hívja fel a figyelmet, hogy Bergman a szeretetre/társra vágyó és a szeretetre képtelen / társát megtartani képtelen életek drámáját fogalmazza meg, s így jut el legkiválóbb munkáiban a mindennapok poklából nyíló metafizikai távlatokig. A párok alkalmanként nem (csak) házaspárok, hanem szülők és gyerekek (*Tükör által homályosan*, *Színről színre*, *Őszi szonáta*, *Fanny és Alexander*, *Sarabande*), testvérek (*A csend*, *Suttogások*, *sikolyok*), kollégák (*Rítus*) vagy alkalmilag összezárt, egymásra utalt személyek (*Persona*), de a házasság, a párkapcsolat – vagy annak hiánya (*Úrvacsora*) – ezekben az esetekben is jelen van. Kifejezetten házaspári konfliktust állít középpontba többek között a *Farkasok órája*, a *Szégyen*, a *Szenvedély*, az *Érintés*, a *Jelenetek egy házasságból*, *A bábok életéből*. A vígjátékokat nyitó *Várakozó nők* epizodikus füzére variáció a házasság témájára, s ez folytatódik a következő három filmben, míg az utolsó két komédia már inkább a csábításról szól; a házasság ezekben parodisztikus színezetet ölt.

Ha ennyire gyakori Bergman életművében a házassági konfliktus, akkor miért válik ez különlegessé vígjátékaiban? Egyrészt azért, mert műfajuk ellenére kevésbé a kapcsolatok létrejöttét vagy boldog beteljesülését, jóval inkább azok felbomlását vagy még a válásnál is lehangolóbb illúziótlan folytatását meséli el. Bergman vígjátékai nem szerelmi történetek, hanem házasságiak, s ez igen fontos különbség. Jellemző módon korai filmjei gyakran a „házasulás” kérdéséről szólnak, amikor is a házasság nem boldog, hanem kifejezetten boldogtalan véget

⁸ Bergman: id. mű, 304. o.

⁹ Vö. Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980*, Budapest, Palatinus, 2005, 136–139. o.

jelent a történetekben. Másrészt azért is különlegesek Bergman házassági vígjátékai, mert azokban ugyanazt fogalmazza meg, mint a többi filmjében, azaz a párkapcsolatok lehetetlenségéről, kilátástalanságáról, folytonos, ismétlődő és feloldhatatlan válságáról mesél. Mindarról, amiről részben korábbi és jórészt későbbi filmjei szólnak drámai, sötét, félelmetes színekkel. A rendező tehát vígjátékaiban mintegy „nekivetkőzik” – Radnóti Sándor *Szenvedély*-elemzésének címével szólva¹⁰ – a „meztelen lelkek” viviszekciójához.

Az első, klasszikus stílusú vígjátékok, a *Varakozó nők* és az azt követő három film – szemben a műfaji sorozatot záró két modernista munkával – a legközvetlenebb kapcsolatot mutatják a színházi rendező Bergmannel. Györfly Miklós szalonvígjátéknak nevezi a műfaj első négy darabját, s a trilógiát záró *Egy nyári éj mosolya* kapcsán hosszan sorolja a műfaj mintáit a feydeau-i vaudeville-től a beaumarchais-i párbeszédeken, a marivaux-i és mozarti játékoságon és komolyságon át egészen a filmet közvetlenül inspiráló *Szent Iván éji álmig*.¹¹ Bergman valóban biztos kézzel idézi meg ezeket a hagyományokat; különösen a kosztümös *Egy nyári éj mosolya* tüntet szellemességével és könnyedségével. A századfordulós környezetnek itt ugyanaz a szerepe, mint a többi „történelmi” film múltidézésének (kivéve a húszas évek Berlinjében játszódó *Kígyótojást*): segít eloldódni a realizisztikus motivációtól, szabadabbá és egyben koncentráltabbá teszi a személyközi kapcsolatok ábrázolását, ugyanakkor még nem zárja absztrakt térbe, „zárt situációs drámába” szereplőit. Ebbe a hibátlan műfaji szerkezetbe szövi bele Bergman házasságképének sötétebb szálait, a finoman szólva is bizarrnak tekinthető fekete humort.

Elég, ha csak a vígjátékok közös motívumára utalok: valamennyiben szerepel öngyilkosság – jobban mondva annak kísérlete vagy gondolata, amely vígjátéki módon fordítva „sül el”, s éppenséggel összehozza a párokat, ám Bergmannál ez nem sok jót ígér. Főképp a *Szerelmi leckéből* és az *Egy nyári éj mosolyából* lehetne hosszasan idézni a további meglepőbbnél meglepőbb poénokat – amelyektől arcunkra fagy a mosoly. A két film azzal magasodik ki a vígjátékok közül, hogy bennük a műfaji elemek és azok dekonstrukciói tökéletes harmóniát alkotnak. E tekintetben az *Egy nyári éj mosolya* a legkiegyensúlyozottabb: annak egységes világában szinte fel sem tűnnek a rendezői kézjegyek, annyira tökéletesen azonosul Bergman a szalonvígjátéki formával. A *Szerelmi lecke* vígjátékból kikacsintó poénjai már jóval feltűnőbbek, s ez a szerzői játék külön humorforrásként szolgál. De a klasszikus vígjátéki helyezetek is mesteriek, így például a fergeteges és váratlan hangnemváltások, gyakran mindenféle dramaturgiai átmenet nélkül.

A *Varakozó nők*ben és *Női álmokban* csak azért nem találunk ilyesfajta, a vígjátékot sötét humorral ütköztető fordulatot, mert ez a két film eleve nem harsány komédia, még a bergmani vígjáték mércéjével sem. Mindkettő elsősorban a későbbi nagy Bergman-filmeket idéző villanásnyi situációkkal hívja fel magára a figyelmet, amelyek az emberi kapcsolatok éjsötét titkára utalnak. A *Varakozó nők* első történetében a feleség szeretője jelenlétében vallja

¹⁰ Radnóti Sándor: „Meztelen lelkek. Ingmar Bergman: *Szenvedély*”, in uő: *Recrudescunt Vulnere*, Budapest, Cserépfalvi, 1991, 46–55. o.

¹¹ Vö. Györfly: id. mű, 75. és 83. o.

be férjének, hogy megcsalta. A magabiztos férfi a szemünk előtt válik összetört, megalázott, tehetetlen ronccsá, aki végül egy puskával a fészerbe menekül, ám még végezni sem képes magával. A *Női álmok* egyik cselekményszálának csúcspontján az idős úr és a fiatal lány flört-jét a férfi váratlanul hazaérkező lánya zavarja meg. Egy vígjátékban már eleve a feleségnek kellene betoppannia. Itt azonban nemcsak az ifjú hölgygel egyidős lányról, hanem az apával elmérgesedett viszonyban élő, tőle csak pénzt követelő, egyszerre öntudatos és önsorsrontó személyiségről van szó. Mindezt néhány beállításban vázolja fel Bergman, de úgy, hogy a jelenet mögé könnyen odaképzünk egy komplett (család)történetet, méghozzá nem vígjátékot. Hasonlóan kiábrándító a film másik cselekményszálának zárata, amelyben egy középkorú nő kerül sokadszor megalázó helyzetbe a feleségét elhagyni képtelen, rossz házasságába beletörődő szeretője – és annak felesége előtt. A legizgalmasabb karakter ezúttal is a férjéért érkező, villanásnyi időre felbukkanó feleség: mindenen túl van már, féltékenységre sincs ereje.

Igen árulkodóak Bergman egyik-másik vígjátékához kapcsolódó megjegyzései is. A *Szerelmi leckét* a következő narrátorszöveg vezeti be:

Ez a komédia lehetett volna tragédia is, csak jól végződött. Nem a színészek, színésznők a szerelem tanítómesterei, hanem az élet maga, minden abszurd fordulatával. Talán önelégült mosollyal nézik majd e leckét, hiszen önök már rég túl vannak e fázison. Vagy mégsem?¹²

Az *Egy nyári éj mosolya* és a *Szerelmi lecke* kapcsolatát pedig a következőképpen írja le a *Képekben*: „Az *Egy nyári éj mosolya* a *Szerelmi lecke* motívumait fejlesztette tovább. Azzal a rémisztő felismeréssel játszik, hogy két ember szeretheti egymást úgy, hogy nem bír együtt élni.”¹³ Tragédia vagy komédia véletlenszerű, abszurd felcserélhetősége; egy bájos rokkó bohózat rémisztő felismerése? – Bergman klasszikus vígjátékainak legfőbb jellegzetessége, hogy miközben betartják a műfaj szabályait, az ismerős sémák szövetén minduntalan átút a rendező vígjátékinak legkevésbé sem mondható emberképe.

És stílusa. Befejezésképpen érdemes még erre a fontos körülményre is felhívni a figyelmet. A modernista vígjátékok esetében mindez kevésbé izgalmas, hiszen ott a mű egészét meghatározza a stilizáció és az önreflexió, amely végül leveti magáról a vígjátéki zsánert. Az *Ördög szeme* című Don Juan-parafrázis ebből a szempontból még kevésbé radikális, noha a keretjáték jókora idézőjelet rak a történet köré. A *Nem beszélve a nőkről* viszont már szertelen darab, nyíltan reflektál a különféle vígjátéki hagyományokra, miközben állandóan „kiszól” a filmből. Formavilága kifejezetten izgalmas (ráadásul ez Bergman első színes filmje, ám a kudarc elveszi kedvét ettől a technikától, s majd csak a részben fekete-fehér, részben színes *Szenvedélyben* tér vissza kreatív módon a színhasználatához); kár, hogy a történet kimódoltsága érdektelenné teszi.

¹² A szöveget itt és a továbbiakban a film magyar DVD-kiadásának felirata alapján idézem. (Klub Publishing Kft.)

¹³ Bergman: id. mű, 302. o.

Az első négy Bergman-vígjáték viszont több premodern stílusjegyet tartalmaz. A filmek narratív szerkezete szívesen játszik az időrenddel. A *Várakozó nők*ben három boldogtalan párkapcsolat emléke idéződik fel. Az egymástól független flashbackek között a hangulatin túl apró diegetikus kapcsolatok lelhetők fel, így az egyik visszaemlékezés alanya szereplője lesz a másiknak és vice versa. Bonyolult, többszörös flashbackre épül a *Szerelmi lecke* elbeszélsmódja, ahogy feltárulnak a házasság boldog és boldogtalan pillanatai. A *Női álmok* két, egymástól független párhuzamos cselekményszálon mozgatja hőseit; csak párkapcsolatuk kudarca kapcsolja össze hasonló sorsukat. Az *Egy nyári éj mosolya* mindezzel szemben semmiféle különleges narratív eljárást nem tartalmaz; a film ennek is köszönheti „tisztá” vígjátéki formáját.

A narráció mellett a képi megoldásokban is tetten érhető az egyéni, modern látásmóddal kísérletező rendező. A vígjátékok esetében, ha csak egy-egy jelenet vagy beállítás erejéig is, különösen jól érzékelhetők ezek a stílusmegoldások. Mindez annak fényében avatja fontossá őket, hogy Bergman később épp a stílus mind láthatatlanabb, mind rejtettebb megoldásaival válik a modernizmus összetéveszthetetlen alakjává. A korai filmekben, köztük a vígjátékokban azonban Bergman – legalábbis önmagához képest – inkább még „modernkedik”. Riasztó példája ennek a *Nem beszélve a nőkről*, ígéretes előképeit viszont az első vígjátékokban látjuk.

A *Várakozó nők*ben Bergman a tükör motívumára alkot parádés sorozatot a toalettasztal előtt játszódo kettőstől a púderesdoboz fedelében megpillantott szeretőn át az elakadt lift ily módon kitágított teréig, mely motívum – más filmjeihez hasonlóan – „a reflexió, a kérdés, a szembesítés eszköze” is.¹⁴ A *Női álmok* vonaton játszódo szekvenciája már egyenesen a valóság és a vízió határát elmosó, e határt átjárhatóvá alakító Bergmant idézi. A szeretőjéhez utazó nő zaklatott vívódását – találkozzon a döntésképtelen férfival, vagy őrizze meg méltóságát, s bírja ki nélküle – a száguldó vonat expresszív montázsának keretében a nevéen szólító, egyszerre valósnak és képzeletbelinek ható férfihang fejezi ki. Bergman itt egyetlen képsoron belül jut el a klasszikus formától a modernig. S legvégül a *Szerelmi lecke* utolsó előtti jelenetét kell kiemelni. A házaspár egy csatorna partján hangosan veszekszik. (Nota bene ez is elhangzik a nő részéről: „Ha lenne itt víz, beleölném magam.” Mire a férje: „Mélyvíz jobb-ról.”) A viharos jelenetet mindvégig a túlparról, totálból követjük. A premier plán művésze ezúttal nem megy közel a szereplőihez, nem snitteli fel, hanem nyilvánvaló képi hangsúlyként távolról, hosszú beállításban rögzíti a jelenetet. Túl az erőteljes szerzői, azaz a helyzetből nem következő stílusmegoldáson, érdemes felhívni a figyelmet a jelenet dramaturgiai pozíciójára. A képi hangsúlynak köszönhetően ugyanis ez a veszekedés lesz a történet valódi befejezése, s nem az ezt követő parodisztikusan idilli vígjátéki zárlat. Nevetni persze ezen a hisztérikus veszekedésen is lehet, sőt, Bergmannál ezen lehet igazán.

Vagy mégsem?

¹⁴ Györfly: id. mű, 59. o.

Reflektált rekonstrukciók

A múlt újraírása kortárs némafilmekben*

Nosztalgikus filmemlékezet, retro-, illetve vintage-esztétika, digitális anakronizmus, „poszt-filmes atavizmus”¹ – nemcsak a gyors reagálású napi sajtó diagnosztizálta ilyen és ehhez hasonló megnevezésekkel a néma, fekete-fehér *A némafilm*es (The Artist, 2011) és a színes, 3D-re komponált, digitális effektekben gazdag *Hugo* (2011) szimultán sikereit, de a korai, illetve klasszikus némafilm remedializációjának e két példája filmtörténeteket és teoretikusokat is a technológiai változások által meghatározott két tranzíciós korszak, a XX. és XXI. század első évtizedei közötti párhuzamok és hasonlóságok összegzésére ösztönzött,² illetve nem volt nehéz összefüggéseket találni a filmek témái és a mozik 2009-es, celluloidról digitális vetítésre való átállása, valamint a Kodak-bankcsőd nyomán a hagyományos, filmszalagra rögzítő kamerák gyártásának beszüntetése között.³

Nosztalgiahullámokat gyakran társítottak már korszakzáró eseményekhez, forradalmak utáni időszakokhoz,⁴ márpedig a digitalizáció következtében letűnő analóg korszak sokak számára idézheti fel a talkie-k megjelenésével megszűnő némafilmgyártást, mintha mindkét esetben ugyanolyan, kizáró jellegű, a „régit” az „újjal” felváltó technikai átállásról lenne szó.⁵ A két Oscar-díjas film múltidéző, idealizáló eljárásainak összevetése helyett a bennük megmutatókozó, kétségtelenül nosztalgikus attitűdöt *A némafilm*es példájából kiindulva, de más kontextusban újrafelépítve szeretném végiggondolni. Hazanavicius művét a nemzetközi recepció gyakran a némafilm kései, egyedi utódjaként ünnepelte, de kisebb rájuk irányuló figyelem

* A NECS 2015 konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata. A kutatás ideje alatt a szerző az MTA Bolyai János Kutatói Ösztöndíjában részesült.

¹ Richard Grusin: „Post-cinematic Atavism”, *Sequence*, 2014/1.3, <http://reframe.sussex.ac.uk/sequence/1-3-post-cinematic-atavism/>, utolsó letöltés dátuma 2015. június 24.

² Vö. Jason Sperb: „Specters of film: new nostalgia movies and Hollywood’s digital transition”, *Jump Cut*, 2014/56, <http://www.ejumpcut.org/currentissue/SperbDigital-nostalgia/index.html>, utolsó letöltés dátuma 2015. június 6.

³ Vö. Andrew Gilbert: „The Death of Film and the Hollywood Response”, *Senses of Cinema*, 2012/62, <http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/the-death-of-film-and-the-hollywood-response>, utolsó letöltés dátuma 2015. június 10.

⁴ Vö. Svetlana Boym: *Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2011, xvi. o.

⁵ Bár a legtöbb területen megtörtént a teljes technikai átállás digitálisra, a filmgyártásban még mindig adott a celluloidra forgatás lehetősége is.

mellett az utóbbi három évtizedben több „új” némafilm is készült, és készül a mai napig – így kézenfekvőnek látszik *A némafilmest* a közvetlenül előtte, illetve utána forgatott, több fesztiváldíjat is begyűjtő, ismertebb, DVD-n is kiadott két-két másik kortárs némafilm kontextusában is megvizsgálni. Bár Hazanavicius francia–hollywoodi filmje formailag szigorúbban szabálykövető, a merészebben experimentális argentin *Antenna* (La antenna, 2007), az ausztrál *Dr. Plonk* (2007), a spanyol *Hóféherke* (Blancanieves, 2012) és a portugál *Tabu* (2012) kontextusában nézve egyértelművé válik, hogy a kortárs némafilmeket nem tekinthetjük egyszerűen egy letűnt aranykor nosztalgikus megidézésének, hanem inkább visszaemlékezés és képzelet szimptomatikus keveredésének, a némafilmes hagyomány kreatív továbbgondolásának. Ezek a filmek magukon viselik annak a tranzíciós, átmeneti periódusnak a jegyeit, amelyben készültek – ennek megfelelően rekonstruktív és anakronisztikus gesztusokkal relativizálják a múltat, jelent és jövőt, formai értelemben pedig vizuális, akusztikai, stilisztikai és gyártás-technikai hibriditás jellemzi őket.

A némafilm kortárs multimédiális kontextusa

A némafilmkultúrát nyolcvan év távlatából is rendszeres (Pordenone, San Francisco) vagy alkalmi filmfesztiválok, TV-adók,⁶ erre specializálódott mozik, DVD-(újra)kiadások, némafilmes rajongói klubok, blogok, honlapok tartják élénken életben, jöllehet ez üzleti értelemben csak szűk piaci rést jelent. Jelen van az elméleti és gyakorlati oktatásban (pl. filmszakos diákok készítenek fekete-fehér rövidfilmeket némafilmes stílusban), kortárs zeneszerzők írnak új zenei kíséretet klasszikus némafilmekhez, miközben a történelmi némafilmről alkotott tudásunkat, ismereteinket elveszítettnek hitt darabok kalandos előkerülései, valamint az analóg–digitális tárolás és restaurálás dilemmái alakítják, formálják folyamatosan. Mindezeket túl a kortárs tömegkultúra filmekben, videoklipekben és reklámokban reciklálja megbízható rendületlenséggel a némafilmes sztárokat, ikonikus szereplőket, kultfilmeket,⁷ nosztalgia-generáló alkalmazások és applikációk formájában sztenderdizálva és áruba bocsátva a stílust.⁸ A némafilm szelleme stilisztikai referenciaként vagy nosztalgikus korszak-flashback formájában a kilencvenes években, részben a százéves évforduló hatására, több játékfilmben is visszaköszönt. Ekkor nemcsak több némafilmes pionír, rendező életéről készült fiktív vagy biográfiai

⁶ A Turner Classic Movies (TCM) tévécsatorna *Silent Sunday*-sorozata például újabban kora reggel, éjfélkor és fő műsoridőben is vetít némafilmeket, lásd Bruce Chadwick: „The Silent Movie Revival Can Be Heard all over America”, *History News Network*, 2015. január 15., <http://historynewsnetwork.org/article/158167>, utolsó letöltés dátuma 2015. május 30.

⁷ Erről részletesebben lásd Margitházi Beja: „Régi idők új mozija. A némafilm utóélete 1990–2012”, *Filmvilág*, 2012/4, 37–39. o.

⁸ Lásd pl. a *Silent Film Director* (2011) nevű Iphone videóalkalmazást, amely néhány gombnyomásra bármilyen felvételtől zongorakíséretes, szépia-árnyalatú, gyorsított ritmusú burleszk-felvételt varázsol.

tényeken alapuló életrajzi film (biopic),⁹ de különböző független, amatőr vagy profi filmkészítők is elkezdik tudatosan használni a némafilm korszak formai és stilisztikai jellemzőit fekete-fehér, néma rövid- és játékfilmjeikben. Ezek a művek néhány formai jegyen túl nem sok közös tulajdonságon osztoznak: lehetnek elszigetelt, előzmény és folytatás nélküli darabok egy közismert rendező életművében, és lehetnek low-budget amatőr filmek, melyek eleve szűk rajongói kör számára készülnek, és néhány lokális vetítésen kívül szélesebb közönség számára jórészt teljesen elérhetetlenek maradnak. A némafilm egyébként is gazdag stilisztikai hagyományából eltérő vonulatokhoz kapcsolódhatnak, és műfajilag is elég változatos képet mutatnak: komédiák (pl. *Margarette's Feast*, 2003), tündérmesék (pl. *Claire*, 2001), fantasyk (pl. *Golgotha*, 2008), sci-fi-k (pl. *L'invasion silencieuse*, 2001; *Antenna*, 2007), szerelmi történetek, melodramák (pl. *Juha*, *Love Suicides*, *The Violinist*, *Flickers: A Silent Romantic Comedy*, mind 1995-ből), és nagyon gyakran low-budget horrorok (pl. *Call of Cthulhu*, 2005; *Silent*, 2008; *Prometheus Triumphant*, 2009; *The Gold Bug*, 2009), de olyan radikális avantgárd gesztusokat is találunk köztük, mint pl. Eleanor Antin vagy Guy Maddin szubjektív-szürreális reenactmentjei.

Ez a diverzitás csakúgy, mint az izolált próbálkozások nehezé teszik azt, hogy a kortárs némafilmre egységes trendként tekintsünk, amit jól jelez kanonizált megnevezésük hiánya is: kritikusok, recenzensek, bloggerek és filmtörténészek által rögtönzött olyan különböző terminusok szolgálnak a megnevezésükre, mint a neo-, modern-, pseudo- vagy egyenesen hamis-, újabban XXI. századi¹⁰ vagy új némafilmek.¹¹ A variációk nemcsak a filmek különbözőségére utalnak, de azokra az eltérő attitűdökre is, amelyekkel a múlthoz, illetve a történelmi némafilm hagyományához viszonyulnak.

Múlt a jelenben: nosztalgia-stratégiák

Svetlana Boym közelmúltban megjelent, *Future of Nostalgia* (2001) című könyvében kétféle kulturális nosztalgiatípusról ír, melyeket elsősorban irodalmi, archeológiai és városi terek példáival világít meg. Boym szerint a *restauratív* (avagy helyreállító) és *reflektív* nosztalgia nem abszolút típusok, inkább a vágyakozásnak formát és értelmet adó törekvések két markáns, szélsőséges tendenciája. A *restauratív* nosztalgia halálosan komolyan veszi magát; az elvesztett világ transzhistorikus rekonstrukciójára törekszik, elsímítva, kitöltve az emlékezet hiányosságait. Boym a Sixtus-kápolna rekonstrukciós stílusával példázza ezt, mely „az eredeti Michelangeló”-hoz való visszatérést tűzte ki célul, és ebben az igyekezetében a freskók összes repedését, kifakulását eltüntetve úgy tér vissza az eredeti színek nyers élénkségéhez,

⁹ Lásd pl. *Chaplin* (1992), *The Life and Times of Charles Pathé* (1995), *Skladanowsky Brothers: Trick of the Light* (1995), *Irma Vep* (1996), *Shadow of a Vampire* (2000).

¹⁰ Ez a neve a pordenonei fesztivál állandó vetítési blokkjának.

¹¹ A kötet címe szerint: Katherine Groo – Paul Flaig: *New Silent Cinema*, London, Routledge, 2015.

hogy szándékosan elfedi a restaurálás minden látható nyomát.¹² A *reflektív* nosztalgia ezzel szemben tisztában van a visszaemlékezés tökéletlenségével, ezért szándékosan ironikus, töredékes, és nem akar meggyőző lenni, mivel tisztában van az azonosság és a hasonlóság közötti különbséggel.¹³ Bár Boym nem filmes példákkal illusztrálja nosztalgiaelméletét, bináris tipológiája azért tűnik alkalmasnak a kortárs némafilmek leírására, mert e műveket a definíció szintjén restauratív szándék, a történelmi némafilm formai-stilisztikai sajátosságainak imitálása, rekonstruálása, utánzása, újrajátszása jellemzi; miközben pedig egy végképp lezárult korszak filmes fogalmazásmódját idézik meg, változatos módon kebelezik be azt, és keverik különböző kortárs, anakronisztikus vagy konvencióellenes utalásokkal.

A kortárs némafilmek időszemlélete

Bár elsőre nem meglepő, mégsem magától értetődő, hogy mind az öt film alapvetően a múlt felé kormányozza narratíváit: a diegézis különböző pontjain az elmúlt, hajdanvolt, korábban történt események nemcsak a szereplők gyakori, személyes visszaemlékezéseiben, de abban is megtestesülnek, hogy a filmek gyakran időzítik történeteiket a XX. század első évtizedeire, a *történelmi némafilm idejére*. Ez az „időgép-effektus” egyfajta öntudatlan *restauratív* gesztusnak tekinthető, mely az autenticitás jegyében vagy a forma velejárójaként az adott történelmi kor mise-en-scène-jét a némafilm vizuális stílus organikus részének tekintve idézi meg. Az elmúlt századelő, a korabeli öltözködési divat, használati tárgyak, járművek, épületek, jellegzetes találmányok és felfedezések megidézésével ezek a kortárs némafilmek nemcsak a történelmi némafilm időbeli távolságát, elmúltságát erősítik meg, de ezzel a „beágyazott” historicitással tudatosan reflektálnak a filmi médium fotografikus, dokumentarista kvalitásaira, mely ugyanakkor tökéletesen kontrasztos háttérrel biztosít a kortárs anakronisztikus referenciákhoz.

A filmek ugyanakkor saját világaikat a restauratív-reflektív tendenciák kettős hatása alatt építik fel, egyfelől azonosulva a némafilm autentikus, korhű formai konvencióival, melyeket különböző mértékű és mennyiségű anakronisztikus, (ön)reflexív eljárásokkal, gesztusokkal „rongálnak”. A *némafilm*es tökéletes tematikus-stilisztikai egységét például egyértelműen *restauratív* nosztalgikus attitűd dominálja: bár Hazanavicius színes hangosfilmet is készíthetett volna a néma–hangos átmeneti korszakról (pl. *Ének az esőben*, 1952), egyfajta történelmi és stilisztikai autentikusság jegyében nemcsak a korhű mise-en-scène, színészi játéktípus és hollywoodi forgatási helyszínek köszönnek vissza, de a klasszikus hollywoodi némafilm stílus fekete-fehér képekkel, képközi inzertekkel, zenei kísérettel, diegetikus dialógusmentességgel megvalósított pontos formai rekonstrukciója, újrateremtése is. Pablo Berger *Hófehérkéje* a húszas évek vidéki Andalúziájának matadorokkal és flamenco-táncosokkal benépesített világát részletekbe menő történelmi autentikussággal idézi meg. A korabeli

¹² Lásd Boym: id. mű, 41–48. o.

¹³ Lásd Boym: id. mű, 49–58. o.

körülményekre adaptált mesében Berger az európai narratív avantgárd némafilmes hagyományait arra használja fel, hogy kritikusan reflektáljon a Franco-rezsim által később nyomatékosan és manipulatíván propagált flamenco-torrero-szieszta spanyol nemzeti sztereotípiá-hármasára.¹⁴ A reflektív-restauratív tendenciák sokkal dinamikusabban és látványosabban érvényesülnek az ausztrál Rolf de Heer *Dr. Plonk*-jában, melynek korabeli mise-en-scène-nel, viselettel (jellegzetes kalapokkal, szakállakkal, bajuszokkal) és járművekkel (korai autók, gőzmozdonnyal) megidézett, 1907-re visszaidőztített cselekményét korai filmes és késői némafilmes kevert stílusban meséli el. Az időgépet feltaláló és egyenesen 2007-be, a film elkészülésének évébe utazó, az új évezred politikusait egy közelgő ökológiai katasztrófára figyelmeztető tudós története az anakronisztikus játékok olyan kétirányú lehetőségét is megnyitja, mint a „jövő a múltban” (az időgép véletlenül egy hippi lányt, később műanyag zacskókat szállít vissza 1907-be), illetve a „múlt a jövőben” (pl. dr. Plonk frakkban és keménykalapban egy indusztriális táj előterében vagy egy zsúfolt nagyváros utcáin). Kifinomultabb restauratív törekvések jellemzik Esteban Sapir *Antennájának* időn kívüli (konkrétan az XX. évbe helyezett) disztópikus történetét, melynek retro-futurisztikus formavilága egy olyan alternatív múltat idéz meg, melyben régies, mégis furcsa, bizarr technológiák és berendezések működnek a diktátor Mr. TV által uralt városban.¹⁵ Sapir speciális némafilmes trükköket és digitális vizuális effekteket egyaránt felhasznál e sajátos diegetikus világ megjelenítéséhez, reflektíven keretezve a némafilmes forma olyan alapelemeit, mint a képközi feliratok és a zene.¹⁶ *Tabu* (2012) című filmjében Miguel Gomes olyannyira áttételesen használja a némafilmes referenciát, hogy szinte teljesen elhagyja a restauratív effektusokat: fekete-fehér hangosfilmjének első része a kortárs Lisszabonban játszódik 2011-ben, második részében 1961-be ugorva vissza eleveníti fel az egyik főszereplő ifjúkorát és szerelmi életét. A helyszín ezúttal egy meg nem nevezett afrikai portugál gyarmat, a Tabu nevű hegy közelében (utalás Murnau Flahertyvel közösen készített némafilmjére), a múltbeli események álomszerű, dialógusokat teljességgel nélkülöző megidézése pedig önmagában is erőteljes reflektivitással keretezi a restauratív nosztalgikus attitűdöt.

Az öt különböző műfajú filmben közös a múlt idealizált reprezentációja, legyen szó a főszereplők személyes életéről vagy szélesebb, társadalmi kontextusról. A főszereplő szempontjából a múlt a szakmai siker (*A némafilmes*), a családi boldogság (*Hófehérke*), a béke és otthonosság

¹⁴ Berger filmjének társadalomképéről részletesebben lásd Iorge Latorre: „Pablo Berger’s *Blancanieves* and Modern Spain”, *Senses of Cinema*, 2014, <http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/pablo-bergers-blancanieves-and-modern-spain/>, utolsó letöltés dátuma 2015. október 23.

¹⁵ Sapir filmjének időkonstrukcióiról részletesen lásd Joanna Page: „Retrofuturism and Reflexivity in Argentine Science Fiction Film: The Construction of Cinematic Time”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2012/16, 227–244. o.

¹⁶ Ennek alapos elemzéséhez lásd Melinda Blos-Jáni: „Is Silence Hereditary? Written Words and Acoustic Events in a Contemporary Silent Film: Esteban Sapir’s *La antena* (2007)”, in Ágnes Pethő (szerk.): *Words and Images on the Screen: Language, Literature, Moving Pictures*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, 132–158. o.

(*Dr. Plonk*), a szabadság és családi egység (*Antenna*), a fiatalság, *amour le fou* és a koloniális béke (*Tabu*) ideje és szinonimája – a film cselekménye során a főszereplők ezen elveszett béke, idill (vagy ahogyan a *Tabu* egyik szereplője expliciten nevezi: „paradicsom”) visszanyerésére törekcsenek, különféle eredménnyel.

Másfelől ez a múlt nemcsak felidézett emlékek formájában van jelen folyamatosan, de gyakran különböző vizuális médiumok, fotográfiák, mozgóképek által mediatizált formában is: a némafilmes George Valentin saját fénykorát egy újabb, utolsó némafilm elkészítésével igyekszik mintegy kitolni, meghosszabbítani; Carmen Hófehérkeként gyakran közelképeken megjelenített festmények és fotók közvetítésével emlékezik elvesztett szüleire, gyermekkorát pedig az az idilli kép idézi fel, melyben egy Zoetrope¹⁷ forgását figyelí ámulva – később pedig halott apjától is egy utolsó közös fotográfiával búcsúzik. A jövőbe utazó Dr. Plonk először 1907-es fotókamerájával próbálja dokumentálni 2007-et, majd egy nagyképernyős LCD TV-monitort próbál visszavinni 1907-be. Az *Antenna* cselekményének visszatérő eleme a város elveszett hangjainak visszaszerzéséért folyó harc közben az az eltépett fekete-fehér fotográfia, mely Anát és időközben elvált szüleit még boldogan és együtt ábrázolta, és amely a film végére az általános happy end jeleként újra összeragaszthatóvá válik. A *Tabu* prologusában egy XIX. századi felfedező afrikai kalandjait korai filmet imitáló képek jelenítik meg, melyeket a filmrajongó Pilar 2011-ben néz egy moziban; később a másik főszereplő, Aurora saját múltbéli szerelmének, Venturának visszaemlékező elbeszélése nyomán jelenik meg, de mint egy Pilar képzeletében, egy fekete-fehér, régi házimozi stílusát idézve.

Vizuális és akusztikai hibriditás

Az öt kortárs némafilmet gyakran erős akusztikai reflektivitás jellemzi: a hangok, a zene és a „csend” (vagyis a szinkron zörejek, dialógusok, emberi hang hangsúlyozott hiánya) gyakran diegetikusan is megjelenik a filmekben. Ilyen értelemben nem beszélhetünk „néma” filmekről, ahogyan a klasszikus némafilmek sem voltak teljesen „némák”, inkább hangos-néma hibridekről. A *némafilm*esben a hangtechnológia az alapkonfliktus része, és erre a problémára ironikus módon a film végén a musical lesz a megoldás. A ritkán reflektív film mindössze kétszer szegi meg önnön szabályait diegetikus hanghasználattal, de az öltözőbeli szubjektív jelenet végül bizarr, irreális rémálomjelenetté alakul, a finálébeli megszólalás pedig már a hangosfilm korát reprezentálja.¹⁸ Az *Antennában* hang és ének a szabad vélemény- és önkifejezés központi metaforája, mely a közelmúltbeli diktatúrát éppúgy felidézi, mint a késő kapitalizmus médiavezérelt társadalmát: a hangok nélküli városban a polgárokat a Food TV

¹⁷ A századfordulón népszerű, henger alakú, pörgethető optikai játék, melynek bevágott résein bekukuskálva az állóképek sorozata mozgóképként jelent meg.

¹⁸ A film egyéb utalásairól lásd Frances Pheasant-Kelly: „Beyond Simulation: Inter-Textuality, Inter-Imaging and Pastiche in *The Artist*”, in Carla Taban (szerk.): *Meta- and Inter-Images in Contemporary Visual Art and Culture*, Leuven, Leuven University Press, 2013, 227–244. o.

adásai tartják folyamatos hipnózisban,¹⁹ hangjukat Mr. TV bitorolja, a némafilmnek azonban van két beszélő, éneklő szereplője (az énekes Voz és annak vak kisfia). Az ausztrál Dr. Plonk szolgálja, Paulus siket²⁰ – karakterét eredetileg azért illesztették a cselekménybe, hogy segítse a színészeket nonverbális, széles, kifejező gesztusokon alapuló játéktílusuk kialakításában, de siketsége később konkrét szerepet kap a történetben: mivel nem hallja az időgép csengőjét, képtelen visszahozni mesterét a megfelelő pillanatban a jövőből. Dr. Plonk ellenben mintha magával vinné „némaságát”, kifejezőképtelenségét a jövőbe is: mivel nem tudja megfelelő módon kommunikálni az öko-veszélyt, terroristának nézik, és meghatározatlan időre börtönbe zárják 2007-ben. A *Hófehérke* főhősnője számára a flamencozene az anyához és nagymamához való kötődést erősíti, így valóban felcsendül, amikor gramofonról hallgatják egy jelenetben. A *Tabu* második részében a házasságtörő kapcsolat következményeinek reprezentálhatatlanságára, az emlékek áttételességére utal a hangok hiánya: a csend csak részleges, mivel a víz, a szél, a fű, az állatok neszei, a tárgyak, az autók, a hangszerek hangja, zörejei tisztán hallhatók, kivéve az emberi hangokat, párbeszédet: főhőseinket látjuk beszélni, de hangjuk hallhatatlan, miközben a környezet zajai jól elkülöníthetők.²¹ A zene viszont szintén hallható, és fontos szerepet kap a szerelmesek történetében, mivel Ventura dobosként több koncerten is fellép, a Ramones-slágert pedig, amelyet 1961-ben adnak elő, Pilar is hallja 2011-ben.

Stilisztikai és gyártástechnikai hibriditás

Míg a némafilm konvenciókövetően és sallangmentesen reprodukálja a klasszikus hollywoodi némafilm stílusát, az argentin *Antennát* és a spanyol *Hófehérkét* inkább az európai narratív avantgárd stílusa inspirálta: az *Antennában* a német expresszionizmus (*Metropolis*, *Dr. Mabuse*, *Dr. Caligari*) és a vertovi „filmszem” jellegzetes megoldásai, a *Hófehérkében* az orosz montázs és a francia filmes impresszionizmus tipikus elemei köszönnek vissza, de mindkét esetben egyedi módon újradefiniált változatban. Az *Antenna* egymásra fényképezései, osztott képmozái, körkörös maszkjai és a filmképeken rendszeresen megjelenő feliratai, a *Hófehérke* extrém közelképei, sötét tónusai, súlyos árnyékai, groteszk torzításai és az ezekhez időnként társuló kézikamera-mozgás arról tanúskodnak, hogy e két mű a történelmi némafilm stílusát olyan archívumnak tekinti, melyből szabadon válogatva hozhatja létre egy lezárt filmtörténeti korszak alternatív folytatását. Néma műfajok és stílusok keverésével olyan, soha meg nem valósult és „lehetetlen” némafilmeket hoznak létre, mint a korai filmek frontális

¹⁹ A film akusztikai megoldásairól más argentin sci-fi-k kontextusában lásd Mariano Paz: „Vox politica: acousmatic voices in Argentinean science fiction cinema”, *New Review of Film and Television Studies*, 2012/9, 15–27. o.

²⁰ A karakter történetéről lásd Judd Overton: „Old process, new technology: Dr. Plonk Onset”, *Australian Cinematographer*, 2008/33, 16–22. o.

²¹ A film „némaságáról” lásd Sally Faulkner: „Cinephilia and the Unrepresentable in Miguel Gomes’ *Tabu* (2012)”, *Bulletin of Spanish Studies*, 2014/ 92, 3, 341–360. o.

nézeteit és lapos háttereit Keaton, Chaplin, Lyold burleszkjeinek testi humorával, akrobatikus és üldözési jeleneteivel ötvöző *Dr. Plonk*, vagy áttételesen reflektálnak egykori színészi alakítások, jelenlétek olyan „elvesz(it)ett” hangjaira (*Tabu*), mint amilyen a némafilmszínészekre is jellemző, akiknek mozdulatait, gesztusait bármikor újranezhetjük, de a hangjuk egyszerűs mindenkorra elveszett és rekonstruálhatatlan.

A mai gyártási gyakorlat alapján nem számít rendhagyónak, hogy mind az öt filmet digitális utómunkának vetették alá, az viszont árulkodó, továbbgondolandó egybeesés, hogy eredetileg mindegyik filmet, a technikai autentikusság jegyében, 35, illetve 16 mm-es celluloid nyersanyagra forgatták. Ez a hitelesítő, korhű technikai alap azonban egyik esetben sem bizonyult önmagában elegendőnek a kívánt némafilmes képminőség reprodukálásához. Digitális utómunkára az egyedi, reflektív, effektekben gazdag stílus megteremtéséhez (*Antenna*), más-kor éppen restauratív célból, a szemcsés, kontrasztos fekete-fehér, vintage képminőség²² (*Dr. Plonk*) vagy egyenesen az ideális monokrómia eléréséhez (*The Artist*) volt szükség. Ilyen módon, restauratív gesztusként, ezek a némafilmek gyártástechnikai értelemben is a hagyományos fotókémiai filmkészítés módszereit elevenítik fel és ismétlik meg, de a végeredményhez digitális utómunka közvetítésével jutnak el – így lesznek egy letűnőben lévő analóg korszak digitális-analóg mimikrijei.

*

A Hugo és *A némafilm* elkészülésének és sikerének véletlen egybeesése láthatóan csak mainstream, látványos megnyilatkozása egy összetett, a felszín mögött sokfelé szerteágazó jelenségnek. A vizuális, stilisztikai, akusztikai és gyártástechnikai hibriditással jellemezhető kortárs némafilmeket a történelmi némafilmhez való viszonyuknál szélesebb kontextusban kell látnunk; tekinthetünk rájuk az analóg-digitális korszakváltás nosztalgikus kísérőjelenségeiként, de a konvergencia, a remedializáció, az újrajátzások, remixek, found footage-ek, fan filmek és a résztvevői kultúra korának jellegzetes termékeiként szinkronban vannak más hasonló, hagyományokat és szövegeket átíró, továbbgondoló gyakorlatokkal. A hollywoodi és világmozis példák, a mainstream és művészfilmes sikerek, a restauratív-reflexív törekvések változatos variációi arra utalnak, hogy az operáció továbbra sem ért véget – a páciens pedig valószínűleg csak tetszhalott.

²² Erről részletesen lásd David Hull: „Back to the Future. Postproduction of *Dr. Plonk*”, *Encore*, 2007/7, 25–28. o.

Phalarisz bikája

Az üvegdogoknak nincs „aurája”.
Walter Benjamin¹

A nyár legdivatosabb asszesszoárja a migaides kitűző, a félliteres mentes ásványvíz és a buborékfújó volt 2015-ben. Az emberek Budapesten hirtelen megtanulták, milyen nyelveket beszélnek Afganisztánban, Irakban és Szíriában, és profi szintre emelték a halal / nem halal diskurzust. Akinek eddig gőze sem volt arról, hogy mi az a ramadán, hirtelen muszlimszakértő lett. A fél ország a kulturális különbségek elfogadásáról beszélt. Sürgősen mindenki nekiállt a régen esedékes gardróbtakarításnak, és a legkülönbözőbb (sokszor amúgy használhatatlan) tárgyakat ömlesztette az adománygyűjtő pontokra.²

Igaz, az ország másik, nagyobbik fele meg pont az ellenkezőjét hitte és tette, hasonló vehemenciával.

2015 augusztusának utolsó hete van most, hogy írom ezeket a sorokat. Az idei nyáron rekordszámú hőségriadó volt, köztük a valaha volt leghosszabb Magyarországon. A kutyák talpa odasült az aszfalthoz, az emberek az állott, sivatagi hőségben kornyadoztak a házfalak mellett, és nagy számban érezték magukat feljogosítva a szokásosnál is nagyobb mennyiségű hűtött, olcsó sör elfogyasztására. Amivel minden esetben járt kísérő, ahogy néztem, főleg vodka és hubiszerű valami.

Az ötödik éve hordott, valaha szebb napokat látott szándalom egyik felén masszívan meggyengült a tépőzár: ha nem sikerült a kellő szögben egymásra tapasztani a két szalagot, és általában nem sikerült, percenként kellett megállnom a házfal mellett, és igazítanom rajta. A fal mentén, az árnyékos oldalon sok minden egyéb is volt mindig, kikerülendő dolog vagy alvó (mondjuk úgy, vízszintesen tartózkodó) embertárs, amit vagy akit figyelembe kellett venni. A cél: eljutni a kutyafuttatóig, amely poros és takarítatlan, de van benne egy pad, valahogy, véletlenül pont egy szélcsatornában, onnan lehet dobálgatni a kutyának, amíg ki nem dől az is.

De előtte még a csap. És mivel a kutyafuttató poros és takarítatlan, ahhoz a csaphoz bárki be mer menni, kutya nélkül is. Már ha nem pitbullok vannak benn, de délben 2-kor rajtunk

¹ Walter Benjamin: „Tapasztalat és szegénység”, ford. Tandori Dezső, in uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, válogatta és jegyzetekkel ellátta Radnóti Sándor, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 735–743. o., itt: 741. o.

² Vö. Pető Andrea: „Fekete női csipkealsónemű”, http://mandiner.hu/cikk/20150910_peto_andrea_fekete_noi_csipkealsონemű, utolsó letöltés dátuma 2015. szeptember 27.

kívül, merem állítani, senki nem volt soha. A júliusi vihar megtépázta az amúgy sem sok zöl-det, és kidöntött egy hatalmas, öreg fát, úgyhogy árnyék az még kevesebb maradt.

Ahhoz a csaphoz a környéken az említett időpontban a fák alatt rendszeresen megpihenő hajléktalan emberek is be mertek menni vízért és mosakodni. Ami poros és takarítatlan, az minden páriának jó: hajléktalan, ún. otthon nyaraló, kutyás. Ja, és ott mindenki rágyújt, és megihat mellé egy sört, ha óhajt. Esténként nagy bulik voltak egész nyáron a kutyafuttatóban: pénztelen, a körút másik oldalára se igen eljutó környékbeli kamaszok, pár kutyával a látvány kedvéért oda ültek be, jobb híján. Éjjel 11-ig nyitva tartó egység volt a kutyafuttató.

A kutyafuttató mellett terül el a Teleki téri közpark bársonyos puha zöldje. Persze, for-dítva kellett volna mondanom, hiszen a Teleki teret mint közigazgatási egységet elsősorban a bársonyos puha zöld keretezi és kontextualizálja, a kutyafuttató a melléktermék. Mivel van kutyám, és dohányzom, a felújítás óta, kvázi magánemberként, összesen kétszer mentem át rajta, akkor is vészhelyzet volt, átvágtunk rajta a sebészet felé. Megfordultam ezenfelül a beto-nos részén a színpadnál még vagy három-négy alkalommal, de azt egyesületi tagként tettem, munkaköri kötelességből. Dohányozni mindig kimentem a kapu elé, bár persze tudom, mire való a kuka. Kutyát nyilván nem vihettem, bár élvezte volna a sokadalmat. Alapvetően sok mindent tilos csinálni abban a parkban.

A nyár tehát politikai és szociális értelemben válságos volt, valamint sivatagi. Mindkettőt éreztem a saját bőrömon, megoldást egyikre se tudtam adni, vonszoltam magam benne. Igazít-gattam a szandálomat, menekült gyerekekkel dobáltam botot a kutyának a II. János Pál pápá-ról elnevezett afgán Köztársaság téren, vizeztem a fejem, kerülgettem az utcán alvókat, hall-gattam az elfajult, agresszív, már-már gyilkos vitákat az ablakunk alatt. Ezt csináltam abban a publikus térben, amelyben nem működtek a szökőkutak, csak a locsolórendszer a Teleki tér parkjában, de az hivalkodó óramű pontossággal, és rajtam kívül egy csomó ember vonszolta magát, a saját bajaival.

Vánszorgásunk közepette nekem annyi előnyöm volt (vagyis annyi előnyöm biztosan volt), hogy az én fejemben mindeközben számtalan szebbnél szebb gondolat rajzott. Nosztalgikus emlékek is persze, vezényelni is szoktam fejben, táncolni is. Megoldottam egy csomó ember életét, potens javaslatokat tettem a világbékére, volt erőm terveket szöni. Például arra nézvést, hogyan lehetne a teljesen szétesett publikus teret, amelyben a fasizálódó rendpárti kispolgár-ság masírozik fel s alá, ekképp bőszen – és a történelmi tapasztalatokat újból, sunyin mel-lőzve – kisajátítva azt, valamiképpen összefoltozni. Kell, hogy legyen az esztétikumnak vagy a közös politikai akaratnak egy olyan organikus minimuma, amely pozitív értelemben fogal-mazódik meg (mindközönségesen ezt nevezném társadalmi szolidaritásnak), és nem valami-nek a hiányaként. Nem úgy, hogy mi nem vagyok, mik nem vagyunk, hanem hogy mi vagyok, mik vagyunk, ami nem por és hamu.

S miközben ilyen és ehhez hasonló magasztos gondolatok jártak a fejemben, körbesétál-tam a Teleki teret, és visszaértem a villamosmegállóhoz, ahol van három szobor. Meg négy fa, alacsony, nem egészen húsz centi magas betonkeretbe foglalt földdarabkákban. Ja, és egy üres káva, fa nélkül. Az a húsz centi megint az a magasság, ahova gyerek, hajléktalan, vagy a közparkból amúgy is kiszorult valaki még leül, úriasszony vagy öltönyös úr nemigen. Cigány

csajok gyerekekkel ejtőzni odaülnek, a fehér kispolgár nem. Idős emberek társadalmi és etnikai háttértől függetlenül nem, képtelenség onnan ugyanis könnyedén felállni.

Erre a célra villamosmegállóba padokat, utcabútorokat szoktak elhelyezni, többek között azért is, hogy az emberek, egymás mellé ülven, interakcióba léphessenek egymással.

A Teleki téri villamosmegállóban összesen egy pad van, azon is osztozni kell egy bronz-szoborral. Nincs más megoldás, ha az ember le akar ülni pár percre, biztosan egyedül lesz ott (de mindenképpen áldigálásra kárhoztatja azokat, aki vele vannak). A villamosmegállóból süt a kényelmetlen átmenetiség és az individuális atomizáltság gondolata. Placcnak place, ünnepi műsort lehet rajta celebrálni, szűrőként szolgál a parkba való bemenetel előtt. Rádásul nyáron az idő nagy részében odatűz a nap, tehát a villamost várni is képtelenség ott: az ember beáll a piac oldalába, az árnyékba, és az utolsó pillanatban, amikor látja, hogy befordul a villamos, gyorsan átfut, és azt a pár másodpercet próbálja kibírni valahogy.

A napokig tartó 35 fokal hőségben az volt az érzésem, a szobrok is el fognak olvadni. Nem tudom, másnak mi jutott eszébe, nekem az, ami alatt következnek.

Kiindulópontom a vánszorgásban Johann Gottfried Herder 1778-ban megjelent *Plastik*, azaz *A szobrászat* című műve volt.

Egyrészt azt kell mondanom, *nyilván* innentől kezdve gondolkodásom máris olyan idioszinkratikus pályára dobódott, amelyen tartózkodva nem lesz lehetséges átfogóbb következtetések levonása (ez Herder álláspontjának ismeretében érthető), másrészt gyanúm szerint az idioszinkrázia foka máris olyan magasra ugrott, hogy a Teleki térre vonatkozólag sem lesz lehetséges semmilyen általános igazság megfogalmazása (mert nem túl gyakran olvasák ezt a művet a környéken).

Herder ebben a sokáig írt és elragadtatott művében nagy vonalakban az alábbi tézisekből indul ki:

[...] a látás csak az alakzatokat, a tapintás pedig csak a testeket mutatja meg: [...] minden, ami forma, csak a tapintás által ismerhető meg, látás által pedig csak a felszín, mégpedig nem magának a testnek a felszíne, hanem csupán a fénynek kitett felszín ismerhető meg.³

Valamint, kicsivel később:

A teret, a szöveget, a formát, a kerekded mivoltot a maga valódi igazságában nem a látás által ismerem fel; nem beszélve e művészet [a szobrászat] lényegéről, a szép formáról, a szép alakról,

³ Johann Gottfried von Herder: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Riga, Hartknoch, 1778, 9. o., <https://archive.org/details/plastikeinigewah00herd>, utolsó letöltés dátuma 2015. november 15.; az idézeteket saját fordításban közlöm a következő angol kiadás alapján: Johann Gottfried Herder: *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*, szerk. és ford. Jason Gaiger, Chicago – London, University of Chicago Press, 2002, 35. o. A fordításban Teller Katalin segítségével súlyos hibákat követtem volna el, hálásan köszönöm neki, hogy ettől megóvott.

amely nem a szín, nem az arányosság, a szimmetria, a fény és az árnyék játéka, hanem maga az ábrázolt, tapintható igazság.⁴

A múzeumokkal együtt létrejövő, azokkal szoros, mi több, szinte parazita viszonyban élő modernista esztétika, ha jól sejtem, nagyon nem értene egyet ezzel a tudomány előtti állásponttal. A tapintás, az érzékek e kevésbé kifinomult tagja azzal együtt végképp kiment a divatból, hogy a nyugati világ megtanult viselkedni a múzeumokban a XIX. század közepén, és ezzel együtt megtanulta háttéranyagként azokat a mitologikus, egyházi és általában vett bölcséleti alapvetéseket, amelyek birtokában egy futó tekintettel fel tudta mérni, vajon a szeme elé kerülő műtárgy milyen mértékben teljesíti be azokat, következésképpen mennyire jogosult arra a kanonikus helyre, ahová elhelyezték, jelesül a kijelölt múzeumi sarokra. Általában jogosult volt, mi másért került volna arra a kitüntetett helyszínre. Ördögi kör ez, egymást kölcsönösen igazoló és felmentő tézisek körtánca.

Herder *Plastik*ja költői, emelkedett nyelven beszél a szobrászat és a tapintás költőien és emelkedetten inherens kapcsolatáról: nem arról van szó ugyanis, hogy a szobrokat fogdosni kell, és a fogdosás által megvilágosodni, inkább talán arról, hogy a szobor attól szobor, és nem festmény, hogy vele kapcsolatban a három dimenzióban létező formákról és alakokról tapintással nyert tapasztalatok utóbb ujjongva előhívhatók és életre kelthetők.

Miközben a modernista esztétika az idő és a tapasztalat, a benjamini aura szellemében képes volt több ezer év szobrászati termését katalogizálni, a vele párhuzamosan túlélésre kárhoztatott modern szobrászat a XIX. században jól érzékelhető módon egyrészt reprezentációs válságba került (ennek eredményeképpen feladhatta az imitáció elvét, és idővel megszabadult a figurativitás kényszerétől), másrészt szembesült a politikailag többszattatú publikus tér átkával. Ez utóbbinak egyik szép, korai példája az a több éven át húzódó vita, amely Rodin és a calais-i helyhatóság között robbant ki a *Calais-i polgárok* című szobor elhelyezése kapcsán.⁵

Na most, hogy ne veszítsük el időközben a fonalat: tehát 35 fok van, gyaloglunk a kutyával visszafelé, a villamosmegálló irányába, közelítünk a Teleki téren 2014 szeptemberében felállított bronzszobrokhoz. Aki esetleg nem emlékszik: ez volt az a pillanat, amikor a VIII. kerület polgármestere egyszerre három szobrot avatott fel. Tömeges szoboravatás történt. Senki nem szoborcsopotról beszélt: a három szobor között (a *Lámpagyújtogató*, az *Ószeres* és *Teleki László*) nem áll fenn organikus viszony. Nincs közös talapzatuk, nincs közös irányultságuk, nem hoznak létre közös teret sem metaforikus, sem fizikai értelemben.

Hívásuk ennek ellenére az lenne, hogy kijelöljék azokat a történelmi, politikai/szimbolikus premisszákat, amelyek mentén a Teleki tér múltat és történelmet kap. Teleki történelmi alak (amint arról a pad támláján elhelyezett tábla nem mulaszt el tájékoztatni), az ő érvényessége a magyar irodalom és politikatörténet terében értelmezhető. Pontosabban ezen felül értelmezhető lenne az aktuális helyen is, ha Teleki Lászlónak lett volna bármilyen köze

⁴ Herder: *Sculpture*, 40. o.; uő: *Plastik*, 19. o.

⁵ Richard Swedberg: „Auguste Rodin’s *The Burghers of Calais*. The Career of a Sculpture and its Appeal to Civic Heroism”, *Theory, Culture & Society*, 2005/2, 45–67. o.

a róla elnevezett geográfiai egységhez, de tudunkkal nem volt.⁶ Magyarul nem azért lett róla elnevezve a tér, mert ott élt, halt, alkotott, megszállt egy éjszakára, csatát nyert, hanem mert miért ne. Budapest XIX–XX. századi városfejlődésének, mint sok más európai nagyváros korabeli fejlődésének egyik jellegzetessége, hogy a városrendezés során hasznos terek jönnek létre, és ezek nevezéktana nyilván merít a nemzeti történelemből is.⁷ Mindenesetre a Teleki az ott élők számára az elmúlt öt évben is Teleki maradt, kivéve, hogy a villamosokon a géphang folyamatosan a Teleki Lászlót erőlteti. Magyarul még csak véletlenül sem Teleki Pálról van szó, ha esetleg valaki nem volna tisztában a tényekkel. Egyikőjük sem illeszthető be amúgy probléma nélkül a jelen politikai kurzus képzelt múltjába, jobb helyeken ezért nem szokás átírni a történelmet.

A másik két szobor közül a légszeszgyár közelsége okán előrángatott lámpagyújtogató figura kevesebb vizet zavar: a három a magyar igazság okán juthatott eszébe a szobrásznak. A létra tövében ágaskodó kiskutya figurája mintegy a földi egyszerűséget, a mindennapi valóságot építi vissza a szimbolikus alakba. Kár, hogy azt sem lehet tudni, fiú-e vagy lány szegény.

A lényeg az ószeres, mindenkori szimbóluma a Telekinek, sőt, az utóbbi időben egyre nagyobb nosztalgiával emlegetett szimbóluma.⁸ A cirkuszi kikiáltóvá avanzsált nosztalgikus figura lagymatag kedélyessége azonban történelmileg, azt gondolom, kevésbé igazolható: az ószeresség nem *par excellence* kedélyes szakma, piacra járni eladni sem vasárnapi családi esemény. A Teleki téri piacon évtizedeken át zajló tevékenység nem vidáman kultúrműsort celebráló sokszoknyás sváb parasztasszonyok, bajuszt pödörgető, pirospozsgás öreglegények vagy kizárólag az arra járók kedvéért klezmerbe csapó zsidók kabaréja volt. (Valamint a 2015-ös nyár másik kerületi slágere hashtag KocsisMáténemmigeráns. Viszont.) Ez a fajta hazug, apologetikus retorika az utóbbi időkben mindent áthat a magyarországi közpolitikában, s így az általa favorizált emlékműszobrászatban is, tehát nem igazán meglepő. Ártatlanul reflektálatlannak tűnik, pedig minden, csak nem ártatlan és reflektálatlan.

A nemzeti történelmi múlt különböző korszakaiból való, ízlés szerinti csipegetés és átigazítás azonban olyan falvédőművészetet hoz létre, amely a tapasztalatra, a szervességre hivatkozik, mégis üresen kong. Kedélyesen figuratív, ám rigiden preskriptív. Csalogat, miközben új

⁶ Mondjuk egy levelet írt a józsefvárosi polgároknak 1861-ben, melynek egy mondata szerepel a szobor melletti kísérőtáblán. „Semmire sincs honunknak inkább szüksége, mint testvériségre; hiszen a testvériség egyetértést, frigyét, erőt jelent.”

⁷ Nincs most itt lehetőség a továbbgondolásra, de milyen szép is volna ezeket a szobrokat – és a hozzájuk hasonló, még ha adott esetben kevésbé látványosan ideologikus szobrokból álló budapesti termést – teljesen komolyan Rosalind Krauss alapján elemezni; vö. Rosalind Krauss: „Sculpture in the Extended Field”, *October*, 1979/tavasz, 30–44. o. Magyar nyelven: Rosalind Krauss: „A szobrászat kiterjesztett tere”, *Enigma*, 1999/20–21, 96–105. o. (VI. évfolyam).

⁸ Ehhez lásd a *Szombat* című zsidó politikai és kulturális folyóirat 2015. februári számát, amely majdnem teljes egészében a Teleki téri zsinagóga kétéves kutatási anyagával foglalkozik, és jellemzően óvatosan, de pont az ellenkező következtetésre jut. A Csillagos házak projekt térképe szintén ez utóbbi következtetést erősíti meg.

normativitást hirdet. Ócska, olcsó, a tapasztalat hiányának barbársága süt belőle (már akinek, mert Walter Benjamin se feltétlenül kötelező olvasmány), de legalább közérthető, szerethető.

És a szerethetőség mint retorikai alakzat, mint az esztétika nyelvének új perspektívája mindent visz. A Teleki téri szobrokkal kapcsolatos, egészen ez év tavaszáig hömpölygő kommentfolyamban a szobrok alkotója, Mészáros Attila ugyanúgy hivatkozott rá, mint az egyszeri helyi kispolgár, aki azt hitte, a három szobortól majd megszűnik a nyomor a téren, és a szerhasználók, a hajléktalanok, a cigányok, a feketék, a nem magyarok ésatöbbi mind kellő igényesség és önreflexió birtokában fogják a teret elkerülni napi rutinjuk során, hiszen az ember nem megy koszos gatyában, idegen nyelven hangosan karattyolva, belőve, hat-nyolc purdévval múzeumba. De a zöld füre se. Egyáltalán, felszívódik, eltűnik, elpárolog, viszi magával a tapasztalatot is, hogy minket, fehér kispolgárokat, akiknek még van hova hazamennünk, boldog barbárságunkban végre engedjen a tervezőasztalhoz ülni és további, titok nélküli, kóser üvegtárgyakat létrehozni. A szerethetőség bevezetése, érzésem szerint, a műtárgynak nevezett objektummal kapcsolatos részvételi technikák kiváltására szolgál: a tárgyak közérthetősége miatt nincs szükség bonyolult elméleti háttérre, kivitelezésük adott típusú, korlátozott fizikai reakciót tesz lehetővé és vár el. Ölbe ülés, mellékucorodás, kézfogás, szelfi.

Walter Benjamin nekem segít, miközben kóválygok a sivatagban, de lakótársaimnak a Teleki téren nem. Ők nem tudják, hogy barbárok, és ha esetleg nekikezdenék elmagyarázni, agresszív rettegéssel vegyes dadogó nyelven hebegnék az utolsó szót, amire emlékeznek. Szerethetőség.⁹

Demokrácia van, nem? Az esztétika a parlamentáris demokráciával egy időben született, az pedig liberális, tehát a szerethetőség lehet esztétikai kategória.¹⁰ Ha meg nem, az se baj, akkor ez egy illiberális demokrácia, és akkor mégis lehet. De mivel amúgy is új barbárok vagyunk, azt csinálunk, amit akarunk, és kész.

A három Teleki téri szobor nincs üvegből, még sincs aurája. Kétségbeesetten áhítóznának rá, értelmezésük azon az egyszerű, igazságnak vélt lózungon alapulván, hogy ami figuratív,

⁹ Bár a szobrokról folytatott diskurzusban elharapódzó szeretetmánia miatt én már régóta gondoltam reflektálni a művekre, a kerületben zajló politikai kommunikáció bugyraiban habzó szeretet a szociológus Bódis Lajos észrevétele. A „szeretném, ha szeretnének” Ady Endre-i mélységeiről neki komoly szöveggyűjteménye keletkezett az utóbbi években.

¹⁰ Közel sem teljes lista a szobrokat övező diszkurzus megjelenéseiből: Pilar T.: „Íme a 20 legnépszerűbb szelfi-szobor Budapesten”, http://szubkult.blog.hu/2015/06/11/a_20_legnepszerubb_szelfi-szobor_budapestben/; n. n.: „Győztest hirdettek a Teleki László szobor megalkotására”, http://jozsefvaros.hu/hir/1374/Gyoztest_hirdettek_a_Teleki_Laszlo_szobor_megalkotasara/; fidesz.hu: „Új fejezet nyílt a Teleki tér történetében”, <http://www.fidesz.hu/hirek/2014-09-10/uj-fejezet-nyilt-a-teleki-ter-torteneteben/>; n. n.: c. n., http://jozsefvarosanno.ucoz.com/index/teleki_teri_szobrok/0-211; Pásztor Erika Katalina – Tihanyi Dominika: „Milyen legyen a Teleki tér?”, <http://epiteszforum.hu/milyen-legyen-a-teleki-ter/>; Bardóczy Sándó: „Eldorádó Józsefvárosban”, <http://epiteszforum.hu/eldorado-jozsefvarosban>, utolsó letöltések dátuma 2015. november 15. A cuki, az irigy, az unalmas, a dilis mint esztétikai kategória: Adam Jasper: „Our Aesthetic Categories: An Interview with Sianne Ngai”, *Cabinet*, 2011/43, 45–51. o.

annak van, mert a görög szobrok is figuratívak, nem is fogdossa őket senki, akkora aurájuk van, de mivel a megrendelői akarat, ha már cinikus, legalább észnek nincs híján, pontosan tudja, hogy valakinek csak feltűnik majd ez a diszkrepancia, publikus térben elhelyezett műalkotásnak nevezett tárgyakkal ez sűrűn elő szokott fordulni, hát új esztétikát kreál. Megteheti, az esztétika meglehetősen normatív felület. Ha sokat emlegeti a szerethetőséget (ami, valljuk be közben, apolitikusságot, majd ezen a nyomvonalon továbbhaladva a történelmi tapasztalat felmondását írja elő és kívánja meg), lesz esztéta, aki ezen a lehetőségen komolyan elgondolkodik.

Ezek a szobrok bronzból vannak, és a napokig tartó 35 fokos hőségben úgy felforrósodnak, hogy még szeretni se lehet őket, kezét se lehet velük fogni, megsimogatni se lehet őket, az ölükbe se lehet ülni, nagyon a közelükbe se lehet menni, mert sütnék. Mintegy gyilkolnak. Nekem 2–3 másodperc volt a maximum. Kaptam is érte fura tekinteteket. Ha szelfibot is lett volna nálam, nem kaptam volna, de így, szétjött szandállal a lábamon, lógó nyelvű kutyával a nyomomban, szakadt trikóban és csöpögő hajjal magamban motyogva, Herdertől Benjaminson át Phalarisz bikájáig valami esztétikai sorozatot összehadoválva én is csak egy kitagadott lettem a Teleki téren, aki nem tudja, hogyan illik viselkedni a múzeumban. Fogdossa a szobrokat. Mert azt mindenki tudja, hogy szépen rendesen az ölébe lehet ülni Teleki Lászlónak, és szabad így szelfizni, de a tenyeremet a szobor karjára helyezni nem lehet.

Az, hogy mit mondott Herder, vagy mit mondott Benjamin, rég nem számít. Mondjuk az se, amit Sianne Ngai. Örüljek annak, hogy egyáltalán még olvashatok ilyen szerzőket, mert aztán az új esztétika, a szent egyszerűség nevében a bonyolultabb, ellentmondásosabb szerzők be lesznek pakolva Phalarisz bikájába a teret előírással modorban használó, tehát gondolkodás nélkül masírozó tömegek kedvéért, akik ezt maguk kívánják és kérik, mert ők szeretni szeretnének. És az ember azt gondolná, megtanultuk már itt errefele elégszer, hogy a történelemben nincsenek lyukak, nincsenek felmentések és nincsenek kizökkenések, de nem.

Még magunknak gyártjuk a lyukakat, hogy aztán hányaveti módon befoltozottnak minősítve őket úgy érezhessük, tettünk valamit. Hát nem gyönyörű a Teleki tér új füve is? Hát nem jobbak ezek a szobrok, mint a bódék itt valaha? Szeressük egymást, gyerekek, és ne gondolkodjunk!

A publikus térnek ma Magyarországon megvalósuló metaforikus és egyben effektív re-kolonizációja kapcsán pedig volna min gondolkodni, hogy aztán az aktív részvétel megvalósításával ellen lehessen neki állni.

Arról pedig, hogy a Teleki téri közparkban, egy közönséges nagyvárosi zöld felületen a felügyelet és kontrol milyen eszközei működnek, ha nem is itt és most, de szintén érdemes elgondolkodni.

De itt már futni kell, mert a házunk előtti aszfaltot kora délelőttől késő délutánig egyfolytában süti a nap – ugye, a kutya talpa. És én eddigre, hiszen születésnapot ünneplünk, ünnepelesen megfogadom, hogy soha többet nem fogok kételkedni az esztétikában. Az esztétika élt, él és élni fog.

November van most, mire befejezem. Az európai menekültpolitika válságban, a hősi budapesti nyárnak régen vége, robbantások. A szobrok hidegülnek, a kutyaftttató kopaszodik, a fű kopik.

Ellenben nekem változatlanul megvan az az előnyöm, hogy valami más időben és térben összezárhatom magam pár jó szerzővel. Úgyhogy áttértem, büntetlenül, Schellingre.¹¹

¹¹ Kicsi utószó. Ajánlom ezt az írást az ünnepelten kívül, persze, illő tisztelettel, Heller Ágnesnek, aki egyszer régen egy felvételi vizsgán azt az egyetlen zavarbaejtő kérdést tette fel nekem, hogy vajon nem szoktam-e visszafoghatatlan ingert érezni múzeumokban arra, hogy megsimogassak egy-két szobrot. Köpni-nyelni nem tudtam akkor, válaszolni is talán csak most.

Fogalmakban

A nagy, a szokatlan és a szép: egy hármasság nyomában

Joseph Addison *A képzelőerő gyönyörei* címen ismert esszé sorozatát, amely az általa társ-szerkesztett és nagyrészt szerzőként is jegyzett *The Spectator*-ben jelent meg 1712 nyarán (No. 411–421), általában és teljes joggal a modern esztétikai tapasztalat első vagy legalább egyik első megfogalmazásaként tartják számon.* Noha számos filozófus írásából merít, ez nem filozófiai mű, tehát felesleges rajta számon kérni a világos és szabatos fogalomhasználatot, a precíz rendezettséget vagy bármiféle elmélet megalkotásának igényét. Viszont az esszé olyat is kínál, amit egy jól megírt filozófiai értekezés esetleg sokkal kevésbé: az utalások, remniszcenciák és asszociációk gazdagságát, ami könnyebben felfejthetővé teszi vagy teheti azokat a beszédmódokat, hagyományokat és inspiráló szellemi forrásokat, amelyekből a szöveg táplálkozik, amelyekre épít, amelyeket felhasznál és alkalmaz mondandója megformálásakor.

E számottevő hatású és sokrétű szövegből itt most csak egyetlen, bár nagy horderejű gondolatot szeretnék kiemelni. Addison a „képzelőerő gyönyörei [the pleasures of the imagination]” szókapcsolattal utal egy olyan tapasztalati formára, amelyet visszamenőleg már nyugodt szívvel nevezhetünk a szó modern értelmében esztétikainak. A 412-es szám e sokat idézett mondatokkal indul:

Először a képzelőerő azon gyönyöreit vizsgálom meg, amelyek a külső tárgyak tényleges látása és a látvány vizsgálata nyomán ébrednek bennünk. Ezek pedig, úgy gondolom, kivétel nélkül a nagy, a szokatlan és a szép [Great, Uncommon, or Beautiful] dolgok szemléletéből fakadnak.¹

A felosztás – bár Addison e minősítéseket vagy elveket (hol így utal rájuk, hol úgy) nagyon is keverhetőnek és keverendőnek gondolja – „kivétel nélküli”: ezek volnának a visszamenőleg „esztétikainak” nevezhető örömforrások típusai: a fenséges és a szép, ahogy majd a XVIII. század teoretizálja az elsőt és harmadikat; a „szokatlan” pedig utóbb részben feloldódik a másik kettőben (minden esztétikai tárgynak valahogy fel kell keltenie az érdeklődésünket), részben

* A jelen írás Aberdeenben született 2015 áprilisában a 7th European Community Framework Programme keretében elnyert Marie Curie Intra European Fellowship támogatásával.

¹ Joseph Addison: „A képzelőerő gyönyörei”, ford. Gárdos Bálint, *Jelenkor*, 2007/11, 1184–1209. o., itt: 1188. o.

a festőiség (brit) kategóriájának századvégi előképének tűnik. Most azonban nem a recepciójukkal szeretnék foglalkozni, hanem ennek a hármas felosztásnak az eredetével.

Sokáig azt gondoltam, hogy Addison ezen a helyen, mint annyi más esetben, egyik kedvenc ókori szerzőjéből, Pszeudo-Longinoszból – vagy ahogy a XIX. századig ismerték és utaltak rá, Longinusból² – merít. *A fenségről* szóló töredékben ránk maradt görög szöveg XXXV. szakaszában ugyanis a következőket olvashatjuk Nagy Ferenc fordításában:

[A természet] eleve leküzdhetetlen vágyat oltott a lelkünkbe minden iránt, ami örök nagyság és hozzánk mértén istenibb. Épp ezért a törekvő ember szemlélődésének és gondolkodásának az egész világ sem elég, hanem gyakran még a környező világűr határait is áthágják eszméink, és ha bárki szemügyre veszi körös-körül az életet, azt, hogy mennyivel többet ér mindenben a rendkívüli, a nagyság és a szépség, rögtön belátja: mire születünk.³

Az emberbe plántált magasabb rendű iránti vágy tehát közvetlenül (anakronisztikusan: esztétikailag) „a rendkívüli, a nagyság és a szépség” ösztönös preferálásában mutatkozik meg, ami hozzásegít bennünket méltóságunk, a bennünk meglévő „isteni” felismeréséhez. További érvként felhozható az is, hogy Longinus eddig a pontig elsősorban irodalmi példákon keresztül mutatja be, miben is áll a fenséges minősége, de éppen itt elszakad az irodalmi és retorikai kérdésektől, s tágabb vonatkozásokról beszél: az ember rendeltetéséről és a természet céljairól, s hoz fel több *természeti* példát (tehát nem pusztán természeti képből alkotott metaforát) arra, mi váltja ki mintegy ösztönszerűen az igazi csodálatot az emberből. Mintha Addison éppen itt venné fel a fonalat, amikor elkezdti feltárni a képzelőerő gyönyöreit, hogy aztán persze ő is visszafuttassa irodalmi példáiba az esszé sorozat későbbi számaiban; ez annyira jól sikerült, hogy szokás lett eltekinteni a szöveg elejétől, vagy legalábbis elméleti súlyának mérlegelésétől, s az egész sorozatot inkább irodalomkritikai⁴ vagy akár olvasásesztétikai műként értelmezni.⁵

Donald F. Bond, aki Addison kitűnő ismerője volt, s akinek a nevéhez fűződik a *Spectator* ötkötetes kiadásának szerkesztése, lábjegyzetben beszúrja a fent idézett helyhez: „Eddig nem tárták fel a pontos forrását Addison hármasságának, a nagynak, a szokatlannak és a szépnek, amelyeket oly gyakran idéznek majd a XVIII. században.”⁶ Majd Clarence DeWitt Thorpe két

² Az egyszerűség kedvéért én is így hivatkozom rá a továbbiakban.

³ Longinus: *A fenségről*, ford. Nagy Ferenc, Budapest, Akadémiai. 1965, 97. o.

⁴ Basil Worsfoldtól, aki talán először értelmezte mérföldkőként Addison ezen esszé sorozatát a modern esztétika létrejöttében, William Youngrenig, hogy csak két példát hozzak; vö. William Basil Worsfold: *The Principles of Criticism: An Introduction to the Study of Literature* (1897), új kiadás, London, George Allen & Unwin, 1923, 82. skk. o.; William H. Youngren: „Addison and the Birth of Eighteenth-Century Aesthetics”, *Modern Philology*, 1982/3, 267–283. o.

⁵ Vö. Martha Woodmansee: *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics*, New York, Columbia University Press, 1994, 87–102. o.

⁶ Joseph Addison é. m.: *The Spectator*, szerk. Donald F. Bond, Oxford, Clarendon Press, 1965, III. kötet, 540. o., 2. jegyzet.

1930-as évekbeli cikkét ajánlja azoknak, akik a részletekre kíváncsiak.⁷ Ezek egyike a „szokatlan” (itt: novelty) kategóriájának előzményeit és elágazásait vizsgálja Arisztotelésztől Thomas Hobbeson át John Dennisig. Amikor Longinushoz ér – aki csak Boileau 1674-es francia fordítása után válik olvasott és megkerülhetetlen szerzővé⁸ –, nagy örömeinkre egyből idézi is a fentebbi helyet a XXXV. szakaszból, benne a hármasság felosztást, amely William Rhys Roberts fordításában: „striking, and great, and beautiful” lesz. Ehhez – igaz, csak mintegy futólag – Thorpe mindjárt hozzáteszi: „Ha a szokatlant [novel] tesszük a meglepő [striking] helyére ebben a passzusban, akkor meg is van a három forrása az esztétikai gyönyörnek Addisonnál.”⁹ Itt az alacsony boldogságkülösbséggel rendelkező esztétörténész szélesen elmosolyodik: lám, korábban másnak is feltűnt már ez a kapcsolat Longinus és Addison között!¹⁰ – mit kellemetlenkedik Bond a megjegyzésével? A boldogság azonban ez esetben is tűnékenynek bizonyul, mert gyanú kezd beárnyékolni. Thorpe ugyanis még egy-két helyet idéz Longinusból (mielőtt Baltasar Gracián *El Criticónja* 1696-os francia fordításának, Addison saját úti beszámó-

⁷ Bond úgy fogalmaz, hogy az ezzel a kérdéssel foglalkozó hatalmas mennyiségű irodalomból ajánlja Thorpe cikkei, de hogy kik és hol írtak volna az addisoni hármasság eredetéről rengeteget, számomra (eddig még) nem derült ki.

⁸ Boileau-t Tanneguy Le Fèvre latin kritikai kiadása inspirálta (Saumur, 1663), amely a Longinus-szöveg első franciaországi megjelenésének tekinthető; ezt Boileau is említi a *Préface*-ban, de arról hallgat, hogy Le Fèvre előszava milyen eredeti fejtegetéseket tartalmaz a fenségesről; vö. Nicholas Cronk: *The Classical Sublime. French Neoclassicism and the Language of Literature*, Charlottesville, VA, Rockwood Press, 2002, 96–97. o.

⁹ Clarence DeWitt Thorpe: „Addison and Some of His Predecessors on »Novelty«”, *Publication of the Modern Language Association of America*, 1937/4, 1114–1129. o., itt: 1124. o.

¹⁰ Thorpe cikkén túl azért máshol is találhatunk – általában ugyancsak futólag odavetett – utalást erre a kapcsolatra, a teljesség legesekélyebb igénye nélkül, pl. Tuveson is felveti ezt (Ernest Lee Tuveson: *The Imagination as a Means of Grace. Locke and the Aesthetics of Romanticism*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1960, 100. o.); vagy: Nicolson Thomas Burnet *Sacred Theoryja* mellett az addisoni hármasság másik lehetséges inspirációforrásként Longinust jelöli meg, lábjegyzetben, modern fordításban idézve a XXXV. szakaszt (Marjoire Hope Nicolson: *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite* [1959], Seattle – London, University of Washington Press, 1997, 311. o.); illetve mindenekelőtt (még ha egy ünnepi kötetben nem is szívesen hivatkozunk a későbbi náci főideológusra) már Rosenberg utalt erre, bár ő elsősorban csak a „nagy” és a „szokatlan” eredetét látta meg a Longinus XXXV-ben (Alfred Rosenberg: *Longinus in England, bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin, Mayer & Müller, 1917, 127–128. o.). – A „fenséges” fogalmának esztétikatörténeti klasszikusa, Monk is idézi rövidítve a Longinus XXXV-öt (ehelyütt nincs szó a *képzeldőrlő gyönyöreiről*), s megjegyzi, hogy az ebben található eszmék képezik a XVIII. századi (természeti) fenséges kibontakozásának kiinduló pontját, de a bennünket érdeklő mondatok még az idézetből is kimaradtak (Samuel H[olt] Monk: *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England* [1935], Ann Arbor, Michigan University Press, 1960, 17. o.). Szinte pontosan ugyanígy jár el – bár legalább már az addisoni „nagy” tárgyalása kapcsán – a Longinus XXXV-tel Hipple, a másik agyonhivatkozott klasszikus is (Walter John Hipple: *The Beautiful, The Sublime, & The Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1957, 18. o.).

lőinak és az *Elveszett Paradicsom*ra vonatkozó kritikai reflexióinak a tárgyalásával lezárna a tanulmányt), amelyek a „szokatlan” kategóriáját inspirálhatták Addisonnál, s persze megjegyzi, amit általában evidensnek veszünk, hogy Addison minden bizonnyal Boileau fordítását használta. Ezért aztán a további idézeteket Rhys Roberts XIX. század végén keletkezett angol változata mellett Boileau tolmácsolásában is megadja. No, de miért nem közölte a franciát az első idézetnél? Talán mert Boileau-nál, fájdalom, nincs meg a fenti hármasság: „Et certainement si quelqu'un fait un peu de reflexion sur un Homme dont la vie n'ait rien eu dans tout son cours, que de grand & d'illustre, il peut connoître par là, à quoy nous sommes nez.”¹¹ Tehát ha csak egy pillantást vetünk egy olyan ember életére, akinek egész létezése mindenestül, minden mozzanatában „nagy(szabású) [grand]” és „kimagasló [illustre]” volt, akkor tudni fogjuk, mire születünk. A „nagy” még csak megvan, a „kimagasló” vagy „jeles” már kissé erőltetett a „szokatlanra”, de ha ettől nagyvonalúan eltekintünk is, a „szép” akkor is hiányzik; s egyáltalán, az egész kevésbé tűnik valamiféle kimerítő felsorolásnak.

John Hall már 1652-ben lefordította Longinust angolra, és bár megoldása ezen a helyen nem érdektelen, ezt a fordítást egyáltalán nem olvasta senki.¹² A következő angol, John Pulteney munkája viszont már Boileau francia kiadásából készült 1680-ban, így ezen a helyen, nem meglepő módon, a „great and illustrious [sic]”¹³ formulát találjuk, tehát ez nem segít rajtunk. Ráadásul Boileau, és így Pulteney fordítása is egy példaértékű életet élő emberről, az ő életének nagyszabású vagy nagyszerű és kimagasló minőségéről beszél, tehát szűkebb és erőteljesen moralizáló, a hősi erények fennköltségét idéző környezetbe kerülnek a jelzőink,¹⁴ ami azért más hangszerelés, mint az, hogy „ha bárki szemügyre veszi körös-körül az életet, azt, hogy mennyivel többet ér mindenben a rendkívüli, a nagyság és a szépség...” Mindenesetre Boileau vagy Pulteney Longinus-fordításának XXXV. szakaszából Addison nem olvashatta ki a képzelőerő gyönyöreinek három fő típusát. Az eszmetörténelemben lappangó filológus azért nem adja fel ilyen könnyen. Milyen egyéb Longinus-kiadást olvashatott még Addison? S egyáltalán, mi van a görög szövegben, amelyet ennyire másként fordít Boileau, a XIX. századi angol és a XX. századi magyar fordító? Ez utóbbi kérdést nem akarom most részletesen tárgyalni, elég itt annyi, hogy a Boileau által használt görög¹⁵ és más korabeli vagy későbbi

¹¹ Nicholas de Boileau Despréaux: *Œuvres diverses du Sieur D*** avec le Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours. Traduit du Grec de Longin*, Párizs, Denys Thierry, 1674, 73. o.

¹² Vö. Longinus: *Peri Hypsous Or Dionysius Longinus of the Height of Eloquence*, ford. John Hall, London, Roger Daniel, 1652, 65. o.; vö. Rosenberg: id. mű, 5. o.

¹³ Longinus: *A Treatise of the Loftiness or Elegancy of Speech. Written Originally in Greek by Longin, And now Translated out of French by J. P.*, ford. John Pulteney, London, John Holford, 1680, 132. o.

¹⁴ Pulteney még világosabbá teszi ezt azzal, hogy megfogalmazásában a példaadó személy életében nem találni mást, csak nagy és jeles „tettet [action]” (ez nincs meg Boileau-nál), ami a moralizáló tónust erősíti.

¹⁵ Vö. Longinus: *Dionysiou Longinou Peri Hypsous biblon. Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du Grec de Longin*, ford. Nicholas de Boileau Despréaux, Párizs, La Veuve de Claude Thiboust et Pierre Esclassan, 1694.

fordítások görög szövege ezen a helyen (s bizonyára még másutt is) valóban eltér, tehát nem fordítási hibá(k)ról van szó, hanem szövegkiadási variációkról.¹⁶

Találunk egy újabb angol kiadást. Ezt mind Londonban, mind Oxfordban kinyomták még 1698-ban. Úgy hirdeti magát, hogy a görög eredetiből készült, de azért tekintettel volt Boileau franciájára is, ezen a helyen – a XXXV. szakaszban, amely itt a XXXI. fejezetnek felel meg (miként Boileau-nál és Pulteney-nél a XXIX. fejezetnek) – mintha Boileau-t olvasnánk angolul ismét, ami vagy azért van, mert ugyanabból a görög szövegből dolgozott az ismeretlen angol fordító,¹⁷ és/vagy mert túlságosan nagy tekintélye volt eddigre már a kiváló francia

¹⁶ A kétnyelvű magyar kiadás ezzel együtt sajtóhibás, ugyanis a görög szövegből (ahogy erre Bárány István volt szíves felhívni a figyelmem) hiányzik a „kai mega” (a nagyság) – ahogy, teszem hozzá, a Boileau által használt görögből pedig éppen a „kai kalon” (a szépség) (Longinus: *Dionysiou Longinou Peri Hypsous biblon*, 182. o.) –, miközben a magyar szövegben megjelenik, ahogy fentebb láttuk.

¹⁷ Ez lehetett a Boileau önálló kötetben is kiadott, görög–francia *Traité du sublime*-je (vö. Longinus: *Dionysiou Longinou Peri Hypsous biblon*), de biztosan nem az ugyanabban az évben Utrechtben megjelent Jacobus Tollius-féle Longinus-kiadás, amely a görög szöveg mellett saját új latin fordítását, Boileau franciáját, modern kommentárokat és öt korábbi kiadásból származó előszavakat és széljegyzeteket is tartalmaz. Ugyanis Tollius görög szövege, amelyet az előző kiadásokból „gyűr össze” és módosít, tartalmazza a „kai kalon”-t (Longinus: *Dionysiou Longinou peri hypsous eyriskomena. Dionysii Longini de sublimitate commentarius, ceteraque, quae reperiri potuere*, szerk., ford. Jacobus Tollius. Utrecht, Francisci Halma, 1694, 194. o.), szemben Boileau görögjével (vö. Longinus: *Dionysiou Longinou Peri Hypsous biblon*, 182. o.) – nem ez az egyetlen különbség helyütt, de talán a legszembetűnőbb. Ugyanakkor Tollius egy az egyben átveszi a korábban szerzői gyűjteményes kötetben 1674-ben megjelent *Traité du sublime* szövegét (csak Boileau fejezetekre tagolását veti el, s ragaszkodik a klasszikus szakaszoláshoz); az általam fentebb közölt francia idézet betűre megegyezően megtalálható itt is (vö. Longinus: *Dionysiou Longinou peri hypsous eyriskomena*, 328. o.), dacára annak, hogy nem passzol az ugyanebben a kötetben fellelhető megfelelő görög szöveghelyhez, következésképp a latinhoz sem. Jules Brody szerint a korábbi, szinte semmilyen érdeklődést ki nem váltó kiadásokkal (Francesco Robortello, Bázél, 1554; Paolo Manuzio, Velence, 1555) szemben a Francesco Porta gyűjteményes kötetében (Genf, 1569–1570) megjelent Longinus-szöveg „szolgált alapjául minden további kiadásnak a XVIII. századig. S a kifejtett hatás szempontjából sokkal inkább Porta, mintsem Robortello érdemli ki, hogy princepsként tartsuk számon” (Jules Brody: *Boileau and Longinus*, Genf, Droz, 1958, 10. o.). Ha ezt elfogadjuk, akkor is úgy tűnik, eltérő változatok vagy szerkesztői hagyományok éltek együtt a XVII. század végén. A pontosság kedvéért: Porta textusában nem szerepel a „kai kalon” (*Hoi en te rhetorike techne koryphaioi Aphthonios, Hermogenes, D. Longinos*, szerk. Franciscus Portus, Genf, Crispinus, 1569–1570, 55. o.), tehát „a szépség” betoldása és az egyéb „igazítások” későbbi fejlemények; s ha azt nem merném is megkockáztatni, hogy azok mindegyike Tolliustól ered, az biztos, hogy az ő kiadása tette ezt a variációt ismertté. Longinus szövegének több latin fordítása is hozzáférhető volt – ehelyütt a korai kiadások Emma Gilby által összesített listájára támaszkodom (Emma Gilby: *Sublime Worlds: Early Modern French Literature*, London, Modern Humanities Research Association – W. S. Maney and Sons Ltd, 2006, 15–16. o., 7. jegyzet) –, ezek közül Gabriele dalla Pietra (vagy: Gabriele de Petra, Genf, 1612) latin textusát adták ki legtöbbször újra a XVII. században; tegyük hozzá, ezt tartja még Boileau is a legjobb latin fordításnak az 1674-es

megoldásainak: ha „csak egy pillantást vetünk egy olyan életre, amely minden részében nagy és jeles volt [great and illustrious], gyorsan felismerjük, mily nagyszerűsége [grandeur] tervezettünk”.¹⁸ Úgy tűnik, helyben járunk.

Mégis felcsillan a remény, mert rátalálunk John Hudson görög–latin kétnyelvű Longinus-kiadására, amely Oxfordban jelent meg 1710-ben, tehát hathatott *A képzelőerő gyönyöreire*. Ellenben abban biztosak lehetünk, hogy Leonard Welsted éppen 1712-ben napvilágot látott újabb angol fordítása, amely ugyancsak a görög eredetiből származónak hirdeti magát, már nem játszhatott szerepet Addison hármasságának megalkotásában, hiszen a kiinduló idézetünket a 412-es *Spectator*-számból már szó szerint megtaláljuk az esszé 1711-re datált kézirat- változatában is.¹⁹ Mindenesetre gyanítható, legalábbis az ominózus XXXV. szakasz alapján, hogy Welsted az 1710-es oxfordi kiadást használta, amelynek görög szövege eltér Boileau forrásától. Hudsonnál a görög és a latin szépen össze van fésülve, s mintegy ehhez rakja hozzá Welsted a maga angolját két évvel később; mivel Addison kitűnően tudott latinul, neki bőven elengedő lehetett a Hudson-kiadás. Nézzük: „quare si quis undequaque vitam hanc omnem consideraverit, & quantum quod grande est & excellens in cunctis rebus pulchro nitidoque praevaleat, intelliget e vestigio, cui nos rei nati simus.”²⁰ Welsted szerint ez így szól angolul: „If one Surveys the Course of Man’s Life, and observes how far what is great and illustrious, prevails over that which is merely elegant and beautiful, we shall soon determine, to what

Longinus-kötete *Préface*-ában. Ezt nyomja ki Gerard Langbaine 1636-ban (és 1638-ban ismét) görög–latin kétnyelvű formátumban Oxfordban. Utóbbi természetesen szintén hozzáférhető lehetett Addison számára, de nem sokat segítene, ha így is volt, mert – a Porta-kiadást követve – ebből is hiányzik a „kai kalon”, következésképp Pietra latinja is csak a Boileau-tól származó idézetből már ismert két minőséget tartalmazza (Longinus [Pseudo]: *Dionysiou Logginou retoros Peri Hypsous logon biblion. Dionysii Longini Rhetoris Praestantissimi Liber De grandi eloquentia sive sublimi dicendi genere*, szerk. Gerard Langbaine, Oxford, G. Webb, 1638, 124–126. o.). (A XXXV. szakasz Langbaine-nél is a 31. fejezetben található, ahogy a Hall-féle 1652-es fordításban, s az 1698-as angolban is.) S aztán ezekhez jön Tollius új latin fordítása 1694-ben.

¹⁸ Longinus: *An Essay upon Sublime. Translated from the Greek of Dionysius Longinus Cassius, the Rhetorician. Compar’d with the French of the Sieur Despreaux Boileau*, London, T. Leigh, 1698, 74. o.

¹⁹ Vö. Joseph Addison. *An Essay on the Imagination. Essays for The Spectator: Manuscripts*, Cambridge, MA, Houghton Library – Harvard University, 1711, 1. o. Ha Nicolsonnak van igaza, s akár már 1704-re visszadatálthatjuk a kéziratot vázlatokat (Nicolson: id. mű. 307. o.), akkor csak a Tollius-kiadásban láthatjuk a „Boileau-vonal” Addison számára még hozzáférhető alternatíváját.

²⁰ Longinus: *De sublimitate libellus, cum praefatione de vita et scriptis Longini, notis, indicibus et variis lectionibus*, szerk. John Hudson, Oxford, Theatro Sheldoniano, 1710, 107. o. Ez a latin szöveg (amely tehát nem azonos Gabriele dalla Pietra többször újraközölt fordításával) megegyezni látszik az 1694-es Tollius-fordítással (Longinus: *Dionysiou Longinou peri hypsous eyriskomena*, 195. o.). Az adott helyen a különbség annyi, hogy a Hudson-kiadás „praevaleat, intelliget”-je helyett Tolliusnál még „praevaleat, animum advertit, intelliget” olvasható.

ends we were born.”²¹ Az „illustrious”-t meggyökeresedett Boileau-hatásként azonosíthatjuk (ahogy a felosztást is: Welstednél ez a rész ugyancsak a XXIX. fejezetben található), ez a latin „excellens”-nek felel meg. Ami ennél izgalmasabb, hogy végre megkapjuk a hármasság tagolást: íme, a „nagy”, a „kimagasló” (igaz, ez továbbra is csak némi szelíd erőszakkal érthető a „szokatlan” előképének²²) és a „szép” (a „kai kalon” valóban szerepel is a görögben). Ráadásul elhomályosodik a hősi minta, úgy tűnik, bármelyikünk végigpillanthat az emberi életen (akár a sajátján, akár másokén), s észreveheti benne ezeket a minőségeket, ami a rendeltetésünk felismeréséhez segít. Viszont mindennek ára van, ezt egy hierarchikus összevetés keretében kapjuk, amely teljesen idegen Addison mellérendelő hármasságától. Ennek egyik következménye, hogy a szépet magyarázni vagy árnyalni kell mint „pulchro nitidoque”-t vagy mint „merely elegant and beautiful”-t. Ebben a szövegváltozatban tehát a „nagyot” és „kiválót” kijátsszák a „csiszolt szépséggel” vagy „elegánszal” szemben: azt vesszük észre, ha végigpillantunk az életen, hogy mennyivel többet ér a nagyság és kiválóság, mint a pusztá elegancia és szépség.

Kétségtelen, ez összeillik a XXXV. szakasz egész felépítésével. Hüpereidész és Démoszthenész összevetése adja ehhez az alaphangot, ami még az előző szakasz végén olvasható: az előbbi nagyszámú „szép megnyilatkozásai [...] nagyszerűség híján vannak”; utóbbi viszont, számos hiányossága mellett, „mintegy mennydörgés–villám erejével igázza le minden idők szónokait”.²³ A XXXV. szakasz elején Longinus felteszi a kérdést: mi teszi képessé a fenséges műveket alkotó isteni művészeket arra, hogy mindig a legnagyobbra törjenek, s közben a kínos pontosságot lenézzék? Erre születik válaszként (mint fentebb láttuk) a nagyság és az isteni iránti természet adta emberi vágy – mint a Démoszthenészhez és Platónhoz hasonló szerzők egyik belső motívumának a – megmutatása. Majd szemléletes természeti példák zárják a szakaszt: bármennyire „kristálytiszták és üdítőek” a kis patakok, mi az óriási folyamokat csodáljuk, s leginkább az óceánt; bármennyire tiszta fényű és barátságos az általunk gyújtott tűz, az Etna kitörését bámuljuk jobban.²⁴ Ebben az ívben a részleteiben kidolgozott, elegáns, otthonos, hasznos „szépség” kerül alárendelt helyzetbe a villámcsapás hirtelenségével és erejével

²¹ Longinus: *The Works of Dionysius Longinus, on the Sublime: or, a Treatise concerning the Sovereign Perfection of Writing. Translated from the Greek. With Some Remarks on the English Poets*, ford. Leonard Welsted, London, Sam. Briscoe, 1712, 105. o.

²² Ugyanakkor találunk arra is példát, hogy a „kitűnő” vagy „kimagasló” és az „újszerű” felcserélhetőnek mutatkozik a XVII. században. Walter Charleton fizikoteológiájának egyik helyén, ahol éppen a természet bizonyos tárgyai felett érzett csodálat (admiration) meghatározását adja, úgy fogalmaz: az „az érzékeink számára megjelenő tárgy újszerűsége [novelty] vagy kitűnősége [excellence]” esetén áll elő, „mert azt, ami megismerésünk számára gyakori vagy manifeszt, sohasem csodáljuk” (Walter Charleton: *The Darkness of Atheism Dispelled by the Light of Nature: A Physico-Theologicall Treatise*, London, J. F. for William Lee, 1652, 168–169. o.). Addison és Charleton összevetéséhez lásd Lisa M. Zeitz: „Addison’s »Imagination« Papers and the Design Argument”, *English Studies: A Journal of English Language and Literature*, 1992/6, 493–502. o., itt: 498–499. o.

²³ Longinus: *A fenségről*, 95. és 97. o.

²⁴ Vö. Longinus: *A fenségről*, 99. o.

kitörő, megrendítő „fenségessel” szemben.²⁵ E kettősségre valóban könnyű ráhúzni az emberi életre vonatkozó reflexiót, amelyben az érdeklődésünk középpontjában álló jelzőink felbukkannak, s így a nagyot és kiválót részesíteni előnyben a széppel és elegánssal szemben. Figyelemre méltó, hogy az irodalmi-retorikai minőségek, az emberi élet valódi kiválóságai és a természeti világban meg tapasztalható értékek éppen a szép és a nagyszerű felől nézve látszanak szorosan és mélységesen összefüggni.

Noha szép és elegáns ez a fordítói megoldás,²⁶ Addison hármasságának forrásaként nem magától értetődő, mert ugyan sorrendben ő is csak harmadikként tárgyalja a szépséget, de így: „Még sincs semmi, ami oly közvetlenül jutna el a lélekhez, mint a szépség, amely azonnali titkos megelégedettséggel és derűvel tölti el a képzelőerőt, és kiteljesíti a nagyság és szokatlanosság hatását.”²⁷ Ennek semmi köze a lesajnálható precízkedéshez és kisszerű hasznosságához.²⁸ Sokkal inkább a minden értéket átlényegítő, megemelő és felragyogtató²⁹ „despejo” vagy „je-ne-sais-quoi” tűnik a modelljének, amivel itt pusztán arra szeretnék utalni, hogy ha még sikerülne hihetővé tenni is, hogy Addison Longinustól inspirálódva kötött ki éppen ennél az „esztétikai” hármasságnál, hozzá kell tenni, amikor kifejtésükre sort kerített, már más hagyományokat is felhasznált.

A korszakkal foglalkozó esztétikatörténeti szakirodalom, ha egyáltalán ügyel arra, hogy korabeli fordításokból idézzon, s nem mindjárt sokkal modernebbeket használ, általában William Smith angol szövegét veszi elő, amely valóban nagyon sok kiadást ért meg, s a kanonikus angol Longinusnak számított a XVIII. században: „Vizsgáljunk csak meg alaposan egy

²⁵ Ez a kettősség *A képzelőerő gyönyöreiben* is megtalálható, de nem természeti jelenségek vagy tárgyak, hanem a természet és a művészet közötti különbségeként: a művészet „lehet éppoly finom és csiszolt, de soha nem tárulhat föl benne olyan méltóságteli és nagyszerű terv, mint [a természetben]. Van valami merészebb és mesteribb a természet durva és gondtalan ecsetvonásaiban, mint a művészi finommunkában és dekorálásban.” (Addison: „A képzelőerő gyönyöre”, 1192. o.) Csak jelzem, ez a viszony meglehetősen bonyolult Addisonnál; pl. a már emlegetett Youngren szerint noha valóban ez Addison kiinduló álláspontja, ahogy halad előre az esszéiben, meggondolja magát, fokozatosan felismerve a művészetek (a képzelőerő másodlagos gyönyöreinek) nagyobb jelentőségét; vö. Youngren: id. mű, 281. o.

²⁶ Amelyhez azért a görög szöveg némi „igazítása” is szükséges volt, legalábbis a praktikus *editio princeps*nek tekinthető Porta-kiadáshoz képest.

²⁷ Addison: „A képzelőerő gyönyöre”, 1189. o.

²⁸ Thorpe – a Bond által ajánlott másik cikkében (amelyben amúgy mindössze egyetlen bekezdés foglalkozik különböző szerzők nevének felsorolása szintjén a szokatlannak és a nagynak az eredetével Addisonnál) – egyenesen az első kettőt „megkoronázó minőségnek” érti az addisoni szépséget; vö. Clarence DeWitt Thorpe: „Addison’s Theory of the Imagination as »Perceptive Response«”, *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Letters*, 1935/21, 509–530. o., itt: 515. o.

²⁹ Kárpáti András hívta fel a figyelmemet arra, hogy a Tollus (1694) és Hudson (1710) latinjában szereplő „pulchro nitidoque”, amelyet – az összehasonlításra épülő kontextus és a Welsted-féle angol változat felől nézve – „csiszolt szépségnek” olvastam fentebb, fordítható volna „ragyogó szépségnek” is, ami viszont éppen azt jelentené, amit Addison is gondol a szépségről: ehhez „csak” a hierarchizáló összevetést kellene félretenni vagy felülírni.

olyan életet, amelyen, minden jelenetében, a kitűnőség, a nagyság és a szépség ragyog át [is conspicuous on account of excellence, grandeur, and beauty], s azonnal felismerjük, mily nemes célokra születtünk.”³⁰ Úgy tűnik, éppen ezt a kerestük! Igaz, kicsit ismét kísért az, hogy egy kivételes élet mozzanatain kell végighordoznunk a tekintetünket, de cserébe a hármasság is megvan, a tagok egyértelműen mellérendelő pozícióban állnak, s a felsorolás is teljes körűnek tetszik. A dolog szépséghibája – mert anélkül nem vagyunk meg –, hogy William Smith fordítása először 1739-ben, húsz évvel Addison halála után jelent meg. Ebből ő már aligha meríthetett ihletet; legfeljebb azt az óvatos sejtést fogalmazhatjuk meg, hogy *A képzelőerő gyönyörrei* hármassága nem maradhatott hatás nélkül William Smithre, így – bár nem éppen erre az eredményre vártunk – nem a Longinus XXXV. inspirálhatta Addison hármasságát, hanem ez utóbbi a XVIII. század kanonikus angol Longinus-fordításának megfelelő szakaszát. Ez is valami, még ha talán eredménynek soványka is. Mégsem hagyhatjuk ennyiben, a kiinduló meglátás túl otthonos és kedves számunkra, ha nem is megrendítő.

Egy filológiai „malőr” okozta a felbolydulást, s mutatta meg – túl a Longinus-fordítások és -kiadások meglepő gubancain –, hogy egy már sokszor és látszólag megnyugtatóan értelmezett *locust* érdemes lehet újra és alaposabban megnézni és átgondolni. Kevés helyem maradt, ezért a több lehetséges közül csak egy gondolatmenetet vázlok fel, amellyel talán mégis „visszanyerhetnénk” valamit a kiinduló tételből, s ha finomítva is, továbbra is állíthatnánk, Addison messzire ható hármasság felosztása végső soron longinusi eredetű. Ehhez talán egy olyan „olvasószemüveget” kellene rekonstruálni, amelyen keresztül Addison megláthatta a Longinus XXXV-ben a képzelőerő gyönyöreinek teljes és kimerítő hármasság felsorolását.³¹ Az 1710-es oxfordi görög–latin kiadás, szemben Boileau-éval, felsorakoztatta ezt a három minőséget; amittől Addisonnak el kellett volna tekintenie, az a szépség „finomítása” vagy legalábbis abba az irányba való eltolása, amely a nagyság és a kiválóság (az átlag fölé emelkedő, abból kitűnő „szokatlanság”) lekicsinyelhető párdarabjává teszi.

Van arra is példa valamivel korábbi, hogy Addison fejében ott él egy mellérendelő hármasság struktúra a kvázi-esztétikai tapasztalatokkal kapcsolatban. A 387. *Spectator*-számban így fogalmaz: „az egész univerzum egy színház tele tárgyakkal, amelyek vagy gyönyört, vagy mulattató élvezetet vagy csodálatot ébresztenek bennünk”.³² Tehát: „pleasure” – amely a szépség gyönyöre lehetne; „amusement” – a szórakoztató, mindig megújuló öröm, amely a szokatlanból, az újból vagy a változatosból születne; valamint az „admiration” – a csodálat, amelyet a lélegzetállító nagyság láttán érezhetnénk. Ezt ugyan Addison itt így nem fejt ki, de a hár-

³⁰ Longinus: *Dionysius Longinus on the Sublime: Translated from the Greek, with Notes and Observations, and Some Account of the Life, the Writings, and Character of the Author* (1739), ford. William Smith, harmadik, javított és kiegészített kiadás, London, B. Dod, 1752, 146. o.

³¹ Ez természetesen meglehetősen bonyolult feladat, itt csak egy rövid vázlatra van terem. Ha több helyem lenne, Addison „olvasószemüvegének” rekonstruálásához Gracián regénye mellett, amelyre mindjárt rátérek, szót kellene ejtenem még legalább Thomas Burnet *Sacred Theory of Earth*-éről (1681, 1684) – amelyre Nicolson is utalt –, valamint Dominique Bouhours *A tenger* című beszélgetéséről az *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*-ből (1671).

³² Addison é. m.: *The Spectator*, III. kötet, 453. o.

masság szembetűnő, s a nem sokkal későbbiek fényében talán nem erőltetett ez az értelmezés. Ez ugyanannak a három tapasztalat- vagy gyönyörtípusnak tűnik, mint amelynek az eredetét eddig kutattuk, csak még nem a képzelőerő felől elgondolva, hanem a lelket betöltő üdvös derű (cheerfulness) taglalása kapcsán, azaz nem egy sajátos „esztétikai” képesség, hanem egy lélekállapot megragadásának keretében. Mindenesetre Addison a bennünket körülvevő világ-egyetemről beszél ezen a helyen, egyáltalán nem szűkíti e gyönyörök megszerzését az irodalomra vagy a művészetekre, s éppen azért nem, mert ez utóbbiak (tágon értve a barátság, a könyvek és a társalgás örömei) nem férhetők hozzá minden rendű és rangú ember számára, szemben a természet nyújtotta élvezetekkel. A 393-as számban így fogalmaz:

A Teremtés örökös ünnep a jó ember lelke számára, minden, amit lát, derűvel tölti el és élvezetes a számára; a Gondviselés olyan sok kegyel [smiles] szórta teli a Természetet, hogy lehetetlen a lélek számára – amely nem süllyedt bele a durvább és érzékibb élvezetekbe – különféle titkos örömök érzékelése nélkül végigpillantani rajtuk.³³

A világegyetem mint nagy színház, amelyet a Gondviselés a „kvázi-esztétikai” értelemben vett „szórakoztatásunkra” tervezett, nem Addison leleménye. Ott van már a Longinus XXXV-ben is, néhány modern fordításában pedig már egészen explicit módon is. A természet – Nagy Ferencnél – „mint egy nagy ünnepi gyülekezetbe vezet az életbe és a nagyvilágba, hogy a mindenségnek szemlélődő, egyszersmind becsvágytól duzzadó, küzdő részesei legyünk”.³⁴ Ez a bizonyos „nagyvilág”, amelyet (élvezettel) szemlélünk, s egyúttal dicsőségre vágyó szereplőként fel is lépünk benne, szó szerint színház lesz (nem Boileau-nál, ahogy esetleg várnánk, hanem) mind az 1698-as angol, mind az 1710-es görög–latin nyomán készült Welsted-fordításban: az előbbi esetben „nagy Színházba”, az utóbbinál „roppant amfiteátrumba” vezetnek be bennünket.³⁵ Ez a „teátrális” hangszerelés Addisonnak egy másik olvasmányélményére is rimelhetett, vagy legalábbis nem tűnik nehéznek a képzettársítás.

Már Thorpe egyik tanulmánya kapcsán megemlítettem az *El Criticónt*. Gracián allegorikus regénye még 1651-ben jelent meg, de 1681-től angol, 1696-tól francia fordításban is hozzáférhető volt.³⁶ Az *El Criticón* második fejezetének „A világegyetem nagy színháza” a címe. Maga Addison is segítségünkre jön azért, hogy a XVI. század végétől különösen népszerű *theatrum mundi*-metafora kapcsán éppen a spanyol jezsuita jusson az eszünkbe: *Az ízlésről* szóló 409. *Spectator*-szám, amely felvezeti *A képzelőerő gyönyöreit*, ezzel a mondattal kez-

³³ Addison é. m.: *The Spectator*, III. kötet, 475. o.

³⁴ Longinus: *A fenségről*, 97. o.

³⁵ Longinus: *An Essay upon Sublime*, 74. o.; uő: *The Works of Dionysius Longinus, on the Sublime*, 105. o.

³⁶ Vö. Baltasar Gracián: *The Critick. Written originally in Spanish by Lorenzo Gracian One of the Best Wits in Spain*, ford. Paul Rycout, Esq., London, Henry Brome, 1681; uő: *L'Homme detrompé, ou Le Criticon de Baltasar Gracián. Traduit de l'Espagnol en Française*, Párizs, Jacques Collombat, 1696. (Az persze külön filológiai csemege, hogy a spanyol eredetitől hogyan és mennyiben tér el az angol, ill. a francia fordító.)

dődik: „Gracián igen gyakran dicséri a *kifinomult ízlést* mint az érett társasági ember legfőbb tökéletességét.”³⁷ S noha aztán Addison csak az irodalmi ízlésről fog beszélni, e mondattal világossá teszi, hogy nagyon is tisztában van az ízlésnek egy sokkal szélesebb, társadalmi-morális értelmezésével, s az ízlés képességének és a képzelőerőnek a szoros összefüggésével – bár egyáltalán nem tisztázott e kettő viszonya, de ezt most tegyük félre. Ugyanezen esszé végén az utolsóként említett név – a kiváló kritikuse: Longinusé. Nos, az *El Criticón* második fejezetében Andrenio, aki korábban egy barlangban raboskodott, s csak nemrég pillantotta meg a napvilágot életében először, kifejezi lelkesedését az univerzum csodái iránt, amire Critilo azt feleli, mennyire irigyli Andreniótól azt a mások által „kevésbé ismert és kevésbé elképzelhető örömet”, amelyet ez a tekintet okoz. Az „első ember egyedülálló privilégiuma [l’unique privilège du premier homme / the only priviledge of the first Man]” úgy tekinteni a világra, hogy csak új dolgokat lásson, s képes legyen (még) meglátni a roppant teremtet gépezet „nagyságát, szépségét, harmóniáját, állandóságát és változatosságát [la grandeur, la beauté, les accords, la fermeté & la variété / the Greatness, Beauty, Harmony, Stability, and Variety]”.³⁸ Thorpe-ot ebből csak az újszerűség (a szokatlan) felértékelése érdekli,³⁹ pedig jelentősége van annak, hogy itt a nagy színházként elgondolt univerzumban az első ember ártatlan tekintete számára – NB: Addison „ártatlan gyönyörnek” nevezi a képzelőerő gyönyöreit – mindenben a nagy, a szép és a változatos mutatkozik meg. Mert (némi püthagóreus felhanggal) a szépség az összhanggal, az állandóság pedig a változatossággal áll párban.

Túl azon, hogy tehát ezek a Graciánál olvasható minőségek is mellérendelő hármasságba rendezhetők, így párhuzamba állíthatók a Longinus XXXV-tel, s egyúttal átvezethetnek onnan az addisoni triászhoz, felhívják a figyelmet a szemlélő sajátos pozíciójára, amely a görög szövegben még kevésbé hangsúlyos. Andrenio arra példa, hogy lehetséges ott, ahol most járunkkelünk, más szemmel is végigsétálni, s így „minden olyan dologban [...] gyönyört ízelelni [goûter ... le plaisir de chaque chose]”,⁴⁰ amelyet korábban észre sem vettünk. Ez a tekintet, ez a pozíció az első ember – teológiai és morálisan is kitüntetett – pozíciója, amelyet csak a bölcsek érhetnek el újra, s ők vezethetnek rá másokat. Addisonnál mindez a képzelőerő „esztétikai” képességébe sűrűsödik, a „csiszolt képzelettel” megáldott ember privilégiuma lesz, aki „úgy-szólván más fényben látja a világot, és az emberek elől elrejtőző elbájoló dolgok egész sokaságát fedezi föl”.⁴¹ Andreniót a barlang zárta el a világtól, viszont most ő képes meglátni benne azt a nagyságot, szépséget és szokatlan újszerűséget, amely azok elől rejtőzik el, akik mindig szabadon járhattak benne születésüktől halálukig. A *Spectator* csiszolt képzeletű úriembere úgy szeretne látni és ízelelni, mint az első ember; a bölcs, aki el- vagy visszavezetheti a nagy, a szokatlan és a szép gyönyöreihöz, maga Addison – a modern kritikusok és esztéták ősatyja.

³⁷ Addison: „A képzelőerő gyönyörei”, 1184. o.

³⁸ Gracián: *The Critick*, 16. o.; uő: *L’Homme detrompé*, 18. o.

³⁹ Vö. Thorpe: „Addison...”, 1126. o. (Thorpe nem említi az angol fordítást, bár Addison mind a kettőt ismerhette.)

⁴⁰ Gracián: *L’Homme detrompé*, 19. o. (Az angol fordítás nem tartalmazza ezt a fordulatot.)

⁴¹ Addison: „A képzelőerő gyönyörei”, 1187. o.

Eszztétikai medicina a XVIII. században

Bevezető

Noha számos vita övezi, az esztétikatörténészek széles körében elfogadott az esztétikai tapasztalat és az arra képessé tevő (természetes/kiművelt) fogékonyság megjelenését egy, a XVII. század második és a XVIII. század első felében kialakuló diszkurzív alapzathoz kötni. A viták részben abból fakadnak, hogy bár az *esztétikai kétpólusú mozgástere* már kirajzolódóban van,¹ a gyönyörteliként és érzékszerűként (azonnaliként, kényszerítő erejűként, a tárgyról való tudásunktól és önös érdekeinktől függetlenként) elgondolt esztétikai válasz még egy aktuális szociopolitikai közeg, tágabban egy isten által elrendezett világ vonatkozásában értelmeződik, ami egyfajta történeti határvidékké teszi e periódust. Az esztétikai gyönyör tárgyainak, törvényeinek és fenomenológiájának feltárását célzó szövegekben különböző diskurzusok csomózódnak egybe, melyek közül a figyelem főként az episztemológiára, a társadalomelméletre, a morálfilozófiára és a teológiára irányult.

Kevésbé vizsgált, hogy az esztétikai diskurzusa mögött ott morajlik a korszaknak az emberi testről és egészségről alkotott tudása és orvosi praxisa, ami egyfelől utóbbiak történeti hátrahagyásának, másfelől a humántudományok kompartmentalizálódásának és az esztétika későbbi irányváltásának tulajdonítható. E tanulmány az *esztétikai tapasztalat mint testgyakorlat (exercise)* analógia mentén elemzi Joseph Addison és Edmund Burke szövegeit, esztétika és medicina korabeli kapcsolódásainak föllevenítésével törekedve elméleteik gazdagabb megértésére, melyekben jelentős szerepet kap az esztétikai tapasztalás pszichoszomatikus dimenziója.² A vizsgált szövegekben a munkára/testedzésre jellemző folyamatokhoz hasonlított és az emberi egészségre jótékonyan ható affektív és fiziológiai folyamatok kísérik/okozzák az esztétikai gyönyört: az esztétikai válasz ekként az egészség fenntartásának vagy visszaszerzésének – morális, politikai és teológiai dimenziókat sem nélkülöző – instrumentumaként tűnik fel.

¹ Az esztétikai mozgástér fogalmához lásd Radnóti Sándor: *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*, Budapest, Atlantisz, 2010, 39–54. o. Az ízlésfogalom mozgásteréhez vö. 340–350. o.

² Ehelyütt nem érintem e megközelítések ideológiai aspektusait, sem pedig „orvoslás és erkölcsan cinikosságát” (Foucault).

Medicina: tudás és gyakorlat

A korai modernitás medicinája, figyelmeztet Roy Porter, az orvoslás nagy történésze, korántsem egységes képződmény. Még a XVIII. században sem létezik a ma ismert intézmény és identitás, de nem csak a tanult orvosok, a még mindig alacsony státuszú sebészek, gyógyszerészek, bábák vagy a népi gyógyászat művelői között futnak repedések. A testről és az egészségről való tudás is számos elméleti modellre töredezik, valamint szakadás mutatkozik ez utóbbiak dinamikusan fejlődő, intenzív viták jellemezte köre és az orvoslás gyakorlata között is.

A XVIII. századi praxist ugyanis nem a régiek medicinájának fiziológiai alapjait megdöntő modernnek felfedezései határozzák meg döntően. A gyakorlati betegellátásban és a testről és az egészségről való közgondolkodásban még mindig a hippokratészi és galénoszi medicina preventív és életmód-orientáló elvei dominálnak, a hat *res non naturales* – persze az új fiziológia keretei között újragondolva. Az egészség fenntartása vagy helyreállítása utóbbiak szerint a szenvedélyek helyes ökonómiájában, a kiválasztási és kiűritési folyamatokban, továbbá a mértékletességben, a jó levegőben, az alvásban, valamint a testedzésben áll.³ Ha tesszük, a *mérték*, a (kémiai, hidraulikai, fizikai, keringési stb.) *mozgásban-lét* és a *porozítás*, a test és (természetes és szociális) környezete közti korporális és affektív kölcsönhatás tekinthető a három pillérnek.⁴ A tradicionális medicina e gyógymódjai pedig – tér vissza a korabeli irodalomban – különösen fontosak a civilizatorikus fejlődés nyavalyáitól sújtott modern időkben.⁵

A korszak orvosai ennek megfelelően inkább érdekeltek az életvezetési szokásokban, mint a test vizsgálatában. A betegség a páciens életmódjából, környezetéből vagy alkataból eredő egyedi állapotként értelmeződik, kezelése gyakran együttműködés útján születik meg, aminek oka egyfelől a patronázsrendszer, másfelől a korabeli közös orvosi kultúra és disszeminált tudás.⁶ A művelt társaság nyomon követi, sőt részt vesz az orvosi diskurzusban, amint azt bizonyos kiadványok népszerűsége, a *Gentleman's Magazine* orvosi könyvismertetései vagy híres orvosokról írott biográfiái is mutatják (utóbbiak szerzői közt ott van Dr. Johnson is).⁷

A test különféle modelljeivel együtt változatos orvosi felfogások élnek tehát együtt a korszakban. A klasszikus *humorálpatológia* már háttérbe szorult, helyette a XVII. századi,

³ A XVI–XVIII. századi fejlődéshez lásd Roy Porter: *The Greatest Benefit to Mankind. A Medical History of Humanity from Antiquity to the Present*, London, Fontana, 1999, 176–186. o., 201–254. o., 255–265. o. A XVIII. századi praxishoz vö. 266–271. o.

⁴ E hármassághoz lásd Séverine Pilloud – Micheline Louis-Courvoiser: „The Intimate Experience of the Body in the Eighteenth Century: Between Interiority and Exteriority”, *Medical History*, 47, 2003/4, 451–472. o., itt: 466–472. o.

⁵ Az érv megjelenik pl. Cheyne híres melankólia-könyvében is: George Cheyne: *The English Malady: or, A Treatise of Nervous Diseases of all Kinds*, London, k. n., 1734.

⁶ Lásd N. D. Jewson: „Medical knowledge and the patronage system in 18th century England”, *Sociology*, 8, 1974/3, 369–385. o.

⁷ Lásd Roy Porter: „Laymen, doctors and medical knowledge in the eighteenth century: The evidence of the *Gentleman's Magazine*”, in Roy Porter (szerk.): *Patients and Practitioners. Lay Perceptions of Medicine in Pre-industrial Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, 283–314. o.

a nedvek fermentálódásán és finomodásán alapuló *iatrokémiai* modell, illetve főként a test gép-ként vagy hidraulikus szerkezetként való felfogásából kiinduló *iatromechanikai* modell a meghatározó (utóbbi lesz majd Addison eklektikus modelljében is a döntő). Ám a nedvektől a szilárd részek felé forduló, az idegrendszerre, illetve az érzékenyégre és az irritabilitásra (A. von Haller) irányuló növekvő figyelem, valamint ezzel szoros összefüggésben az érzékenységgel fogalomnak a fiziológia jelentéstartományán túllépő, átfogó kulturális térhódítása révén megszülető érzékeny test (*nervous/sensitive body*) új fiziológiai és kulturális modellje válik meghatározóvá a század közepére (amint Burke-nél látni fogjuk).⁸

Esztétikai testgyakorlatok – Addison

A modern esztétikai fogékonyság egyik forrásvidékének tekinthető *The Spectator*⁹ írásai bővelkednek a korabeli fiziológiára és orvoslásra építő szövegekben: a társiaság kultúrájának csiszolt embere „egészséges és fegyelmezett” testben lép színre.¹⁰ A fentiek fényében nem meglepő, hogy Addison a fegyelmezett étrend mellett (195. sz.) a testmunkát javallja. Meghatározó a gondolat, miszerint a (fizikai) *munka* csak motivációjában tér el a *testedzéstől*, lévén az egyiket a megélhetésért, a másikat – „önkéntesen végzett munkaként” – a benne lelt gyönyörért végezzük, mint a Fuller doktor által javallt¹¹ lovaglást, vadászatot vagy – Addison edzését – a súlyozást és a „skiomachiát”, az ólommal súlyosbított rövid botokkal végzett „árnyékboxszolást” (115. sz., 1, 351. o.).

A testedzés elsődlegessége mögött ott áll Addison eklektikus, ám döntően iatromechanikai felfogása, miszerint a test csontjai, inai, erei, idegei, artériái, izomrostjai stb. „csövek és mirigyek rendszerét” alkotják, mely a lélek „motorjául” szolgál, és melyben a különféle nedvek keveredése és finomodása döntő fontosságú (115. sz., 1, 349. o.). Ekként „az orvoslás többnyire semmi más, mint a testedzés vagy a mértékletesség helyettesítője” (195. sz., 2, 79. o.):

[f]olytonos mozgásnak és izgatásnak kell fennállnia, hogy az elkeverje, feldolgozza és elkülönítse a [testben lévő] nedveket, valamint hogy megtisztítsa és kiürítse a testet alkotó végtelen számú csövet és szűrőt [Pipes and Strainers], és hogy a szilárd részeknek erősebb és tartósabb tónust adjon. A munka vagy a testedzés fermentálja a nedveket, megfelelő csatornába tereli őket, megszabadít a fölöslegtől, és segít a természetnek ama titkos disztribúciókban,

⁸ E modellekhez lásd Pilloud – Louis-Courvoiser: id. mű, 457–464. o.

⁹ Joseph Addison – Richard Steele és mások: *The Spectator*, 1–4. kötet, szerk. Gregory Smith, London, J. M. Dent, 1958. A továbbiakban az e kiadásra vonatkozó hivatkozásokat a főszövegben adom meg.

¹⁰ Vö. Roy Porter: *Flesh in the Age of Reason. The Modern Foundations of Body and Soul*, New York, Norton, 2004, 113–129. o.

¹¹ Francis Fuller: *Medicina Gymnastica: or, A Treatise Concerning the Power of Exercise*, London, k. n., 1711.

melyek nélkül a test nem lenne képes életerejének fenntartására, sem pedig a lélek a *derűs* cselekvésre [to act with Chearfulness]. (115. sz., 1, 349. o.)

Jellemzően a kor gondolkodására Addison is kitér testi és mentális egészség összekapcsoltságára: a testedzés

az értelmet tisztán, a képzelőerőt zavartalanul tartja, és finomítja azokat az lélektitkokat [Spirits], melyek szükségesek értelmi képességeink megfelelő működéséhez lélek és test uniójának ma ismert törvényei szerint. (115. sz., 1, 349. sk. o.)

A fentiek különösen jelentősek lesznek Addisonnak a képzelőerő gyönyöreiről írott esszéinek, a korai esztétikai diskurzus e minden tekintetben példaszerű szövegeinek azon állítását olvasva, miszerint a szép, a nagy és a szokatlan tárgyak „*gyöngéden megtornáztatj[ák] az elmébeli képességeket, fölébreszti[k] azokat a restségből és a tespedésből*”,¹² ellentétben egyfelől az érzékek eltompító, másfelől az értelem túlzottan megerőltető gyönyöreivel. A képzelőerő fakultásának köztességből fakad, hogy

a fantázia gyönyörei inkább tekinthetők *egészségesnek* [...]. A kellemes látványok a természetben, a festészetben vagy a költeményekben egyaránt *jótekingő hatással vannak a testre és az elmére, és nem csupán a képzelőerő megtisztításában és derűsebbé tételében segédkeznek, de képesek eloszlatni a bánatot és a melankóliát, minthogy kellemes és élvezetes mozgásba hozzák az lélektitkokat*.¹³

Test és elme uniójából ered, hogy testünk átmozgatása éppúgy derűssé teszi elménket, ahogy az esztétikai gyönyör által kiváltott jótekingő hatás is kiterjed a testre, eloszlatva az ott fészkelő melankóliát. Az értelem és a képzelőerő *megtisztítása és derűssé tétele*, mint látjuk, visszavisszatér: Addisonnak a *derűről* (chearfulness) írott esszéit (381., 387., 393. sz.) olvasva így nem meglepő, hogy az esztétikai tapasztalat pszichoszomatikus dimenziói ezekben is jelentősek lesznek.

A *derű* olyan beállítottság, mely „egyfajta napfényt tart életben az elmében, és megtölti azt biztos és folytonos nyugalommal” (381. sz., 3, 191. o.). A derűs alkatú ember „képzelőereje tiszta, ítélete zavartalan”, olyan kiegyensúlyozott elmeállapot ez, mely „a lélek egészsége és az erény és ártatlanság természetes hatása”, hiszen saját természete és teremtményébe vetett hite is forrásul szolgál. Társias vonás, lévén „az embert, nem tudja, miért, megelégedéssel tölti el társa derűje”, mely „váratlan napfényként titkos gyönyört ébreszt az elmében” (381. sz., 3, 192. o.). Addison emellett a derű spirituális vonatkozásáról is szót ejt: a derűs ember

¹² Joseph Addison: „A képzelőerő gyönyörei”, ford. Gárdos Bálint, *Jelenkor*, 2007/11, 1184–1209. o., itt: 1188. o., kiem. tőlem – Cs. B.

¹³ Uo., kiem. tőlem – Cs. B.

mintegy a természet alkotója iránti hálában él, hiszen „örömet lel mindenben, amivel a természet ellátta, a teremtés köré ömlő valamennyi gyönyörét megízleli” (uo.).

A „világ, amelybe helyeztettünk, számtalan tárggyal telített, melyek felkeltik és életben tartják az elme e boldog beállítottságát” (387. sz., 3, 208. o.). A derű fogalmában összefonódik spirituális és esztétikai, mely az esztétikai gyönyör teleologikus magyarázatába fut, megelőlegezve a képzelőerő-esszék vonatkozó sorait.¹⁴ „Ha a világ számunkra való alárendeltségét tekintjük, azt gondolhatnánk, arra teremtett, hogy használjuk; ám ha természetes szépségét és harmóniáját nézzük, arra juthatunk, hogy gyönyörködtetésünkre készült” (uo.). Addison fiziko-teológiájában¹⁵ a természet az esztétikai gyönyör tárháza, a „derű alkat ösztönzője” (387. sz., 3, 210. o.), melynek bizonyítása során még Newton *Optikája* is igénybe vétetik. A „Gondviselés gondoskodott az emberi elme derűsségéről” (387. sz., 3, 209. o.): a természetet a képzelőerő gyönyöreinek forrásává tette azáltal, hogy úgy alkotta meg az észlelésünket – jelenik meg már itt a locke-i másodlagos minőségek jelentősége –, hogy létrejöhessen „a látomásunkban születő szépség (Visionary Beauty)”.¹⁶

A fentieket értelmezve Brian Michael Norton úgy fogalmaz, hogy „az észlelés maga, amint azt Addison értelmezi, a gondviselés csele, hogy gazdagabbá tegye az észlelő affektív életét”, tehát a világ élvezetesebb megéléséhez vezet.¹⁷ Csakhogy, emeli ki Norton, hogy észrevegyük a világban rejlő értékeket, percepciónk adottságai önmagukban nem elegendők: ahhoz, mint a képzelőerő-esszékből tudjuk, csiszolt képzelet, vagy, mint a derűről írott esszében áll, derűs beállítottság szükséges. A derű ekként az esztétikai fogékonyság feltétele, „örömteli nyitottság” a világ irányába, így evilági boldogságunk letéteményese, elválaszthatatlanul a természet rendjéhez való zsigeri hozzátartozásunk megélésétől (ezért fontos a tavaszi, ébredő természet közös örömről szóló 393. esszé). Végso soron tehát az esztétikai tapasztalás és a rá való képességünk istenbizonyíték is, „a létezés affektív afirmációja”.¹⁸

Úgy tűnhet, eltávolodtunk esztétika és medicina kapcsolatától. Azonban Addison hangsúlyozza, hogy „a derű mindenekelőtt az egészség legkiválóbb előmozdítója”, míg a bánkódás és a folytonos aggodalom felőrli a testet, „elhasználódik a [szív] gépezete”, rossz hatással van a vérre és az életszellemekre is (387. sz., 3, 208. o.): „egészség és derű egymást kölcsönösen hozzák létre” (uo.). A képzelőerő gyönyöreinek cél-oka tehát nemcsak boldogságunk, de *egészségünk* fenntartása is. A derűs beállítottság nem pusztán az esztétikai tapasztalat következményeként, hanem az esztétikai fogékonyság feltételeként is megjelenik egy olyan teremtés keretében, s egy olyan teremtés bizonyítékaként, mely boldogságunk és egészségünk alapja.

¹⁴ Vö. id. mű, 1191. sk. o.

¹⁵ Lásd Lisa Zeitz: „Addison's »Imagination« Papers and the Design Argument”, *English Studies*, 73, 1992/6, 493–502. o.

¹⁶ Addison: „A képzelőerő gyönyöre”, 1192. o.

¹⁷ Brian Michael Norton: „*The Spectator*, Aesthetic Experience and the Modern Idea of Happiness”, *English Literature*, 2, 2015/1, 87–104. o., itt: 91–94. o.

¹⁸ Id. mű, 95. skk. o.

Esztétikai testgyakorlatok – Burke

Bár a század esztétikai diskurzusa mögött mindvégig ott vibrál a testi és az affektív újragondolása, az esztétikai gyönyör fiziológiai dimenziói csupán Edmund Burke 1757-es művében lesznek meghatározók.¹⁹ Burke nemcsak a reflexív mentális aktivitás involváltságát tagadja, hogy elválassa a szépség-tapasztalattól a hasznosságot és az arányosságot érintő másodlagos megfontolásokat, de a korban népszerű asszociáció szerepét is minimalizálja, lévén locke-iánus érvelésében a „természetes örömek és fájdalmak”, az érzékek univerzális működése a biztósítéka, hogy „az ízlés teljes alapzata mindenkiben közös” (27. o.). A második kiadás *Bevezetőjének* ezen érve azért érdekes, mert éppen a szép és a fenséges burke-i szembeszegezése vezet oda, hogy „megroppan az ízlés normativitása”.²⁰ Történetileg pedig azért lehet ez izgalmas, mert Kant éppen a fiziológiai alap miatt fogja elvetni Burke „fiziológiai expozícióját”, minthogy a „vonzó ingeren vagy felinduláson” alapuló „egoisztikus” ítélet nem tarthat számot általános helyeslésre.²¹ Mindez azonban nem változtat azon, hogy a burke-i elmélet fiziológiai megalapozottsága feledésre ítéltetett, annak ellenére, hogy kortársainak világos volt annak centrális szerepe. Burke fiziológiája persze meglehetősen reduktív és mechanisztikus, ám félrelökése helyett termékenyebb lehet a vele való kritikai konfrontáció.²²

Burke fiziológiai esztétikájában bizonyos materiális minőségek izom- és idegrostjainak vagy (1) „megfeszülését, összehúzódsát vagy vad izalmát” (159. o.), vagy (2) „a természetes tónus szintje alatti elernyedés[ét]” (181. o.) eredményezik: az idegek feszültségében rejlik a fájdalom vagy a rettegés,²³ ellazulásukban pedig a szeretet érzése. A fájdalmat/rettegést (összehúzódsát) kiváltó minőségek a fenséges, a szeretetet (elernyedést) kiváltók pedig a szépség „forrásai”. E materiális „forrásoktól” megkülönböztetve Burke e minden reflexív tevékenységet megelőző *megfeszítő vagy elernyesztő fiziológiai folyamatot* nevezi a fenséges vagy a szép érzése „kiváltó okának” (efficient cause) (vö. 157–162. o.).

A fenséges először Burke-nél rendelődik kizárólagosan az önfenntartáshoz, és nemcsak az azzal kapcsolatos szenvedélyekhez, hanem utóbbiak fiziológiai alapjához, az idegek erőszakos összehúzódsához is. A fenséges és a pusztá fájdalom fiziológiája tehát alapvetően *azonos*, ami mégis megkülönbözteti előbbit („relatív gyönyörként”), az a fájdalom mérséklődése/

¹⁹ Edmund Burke: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. Fogarasi György, Budapest, Magvető, 2008. A továbbiakban a főszöveg hivatkozásai e kiadásra vonatkoznak.

²⁰ Radnóti Sándor: „A társas lét és a fenséges”, in Horkay Hörcher Ferenc – Szilágyi Márton (szerk.): *Edmund Burke esztétikája és az európai felvilágosodás*, Budapest, Ráció, 2011, 27–44. o., itt: 27. o.

²¹ Vö. Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán, Budapest, Osiris – Gond-Cura, 2003, 191. sk. o.

²² Lásd Richard Shusterman: „Szómaesztétika, Burke és a fenséges”, ford. Csuka Botond, in uő: *A gondolkodó test. Szómaesztétikai esszék*, Szeged, JatePress, 2015, 193–219. o.

²³ Fiziológiájukban „[a]z egyetlen különbség [...], hogy a fájdalmat okozó dolgok a test közreműködésével hatnak az elmére, míg ezzel szemben a rettegést keltő dolgok általában a veszélyt sugalló elmeműködésen keresztül hatnak testi szerveinkre”. Burke: id. mű, 159. o.

elmúlása e tapasztalat során, azaz hogy nem fenyeget az én pusztulásával: a fenséges a fájdalom és a fenyegetettség kiállása.²⁴

Ahhoz, hogy teljesen megértsük, miképpen lehet a fájdalom/rettegés a fenségesre jellemző „gyönyörteli borzongás” létrehozó oka, már a medicina területére kell lépünk. Burke válasza eltér a korábbi, népszerű javaslatától, melyet John Dennison vagy Addisonnál is megtalálni, miszerint a fenséges-tapasztalat során érzett gyönyör a saját biztonságunkra való reflexióból fakad. Burke ehelyett fiziológiai és orvosi magyarázatot kínál, melyben a fenséges érzését létrehozó fiziológiai folyamat jótékony hatásúként tűnik fel, ráadásul az esztétikai teleologikus magyarázatába ágyazódva. Az isteni tervezettségnek köszönhetően „bágyadt, tétlen állapotban”

minden testrészünk elernyed, ami nemcsak hogy képtelenné teszi tagjainkat feladatuk ellátására, de elveszi a rostok erőteljes tónusát is, mely elengedhetetlen a természetes és szükséges kiválasztás folyamatosságához. (162. o.)

Ezáltal nem csupán a kiválasztási folyamatokra nem lesz képes a test, de

az idegek [...] jobban ki vannak téve a legborzongatóbb összehúzódnásoknak [...]. Melankólia, csüggedés, kétségbeesés, sőt gyakran öngyilkosság a következménye annak a homályló képnek, melyet testünk ilyen elernyedtt állapotában alkotunk a dolgokról. (Uo.)

„E bajok ellen az *erőgyakorlás* [*exercise*] vagy a *munka* a legjobb orvosság” – javallja Burke a már ismert analógiához nyúlva. Ami nála új, az a *fájdalom* beemelése e játéktérbe: minthogy „a munka nem más, mint nehézségek leküzdése, az *izmok összehúzó erejének kifejtése*”, a fájdalomtól pusztán fokozatilag különbözik, „mely szintén a *megfeszülésben és összehúzódnásban áll*” (uo., kiem. tőlem – Cs. B.). Az „idegek természetellenes feszültségéhez” (158. o.) kötött fenséges-tapasztalat során érzett „gyönyörteli borzongást” Burke ez alapján azzal magyarázza, hogy a feszültség szóban forgó tapasztalatai – *testgyakorlatokként* – „serkentik” elménket és testünket, ami által „megtisztítják testrészeinket – mind a finomakat, mind a durvákat – a veszélyes és kellemetlen elzáródásoktól” (163. sk. o.). Az *elménk és testünk megfelelő állapotát garantáló* összehúzódnások nyújtják tehát a kulcsot a fenséges ambivalens gyönyöréhez, és teszik a fenséges-tapasztalatot testi és mentális egészségünk esztétikai fenntartójává a tétlenség gyengeségével szemben. A fenyegetettségéből tehát *megedzödvé* kerülünk ki: a fenséges burke-i esztétikája „az erők esztétikája”.²⁵

²⁴ Burke fiziológiai esztétikájának beható elemzéséhez lásd Aris Sarafianos és Vanessa Ryan alább hivatkozott tanulmányait.

²⁵ E *defenzív* válasz ideológiai együttthatóihoz lásd Tom Furniss: *Edmund Burke's Aesthetic Ideology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 24–34. o.

A fenséges-tapasztalat e leírása mögött ott áll az érzékenység *kulturájának és tudományának* fizioiogiája és medicinája,²⁶ mely iránt Burke erősen érdeklődött, és melyhez orvos apósán, Christopher Nugenten és halleriánus barátján, a viviszekciókat végző Richard Brocklesbyn keresztül személyes kapcsok is fűzték. A század közepső, a halleri érzékenység és irritabilitás által foglalkoztatott évtizedeiben az egészség biztosítékát mindinkább az ideg- és izomrostok megfelelő *tónusában és elaszticitásában* látják, helyreállítása ekképpen a tónusvesztés orvoslásában áll.²⁷ Amint arra a burke-i „orvosi materializmust” kitűnően elemző Aris Sarafianos felhívta a figyelmet, Burke-öt nemcsak fizioiogiája, de konceptuális arzenálja („feszültség”, „összehúzódság”, „vibráció” stb.) is ehhez a közeghez kapcsolja: „az érzékenység burke-i tudományának »archeológiai territórium» a testedzés egy specifikusan orvosi diskurzusa”.²⁸ Ugyanis a rostok *kontraktilitásának* elméleteivel,²⁹ merész terápiákkal (Fuller) és persze valahol a galénoszi princípiummal aládúcolva a test *megdolgoztatása* alternatívaként jelenhetett meg, például a melankóliát részben az idegrostok ernyedtségének tulajdonító cheyne-i tej- és tisztítóúra mellett. Burke emellett részt vett a materiális tényezők (éghajlat, levegő stb.) kulturális hatásairól folyó diszkusszióban is: a fájdalom felértékelésével a mediterrán vidék éghajlatával szembeszegezhetővé lett a britek (szó szerint) erőt próbáló, „fenséges” klímája.³⁰

Végezetül röviden visszatérnék még a *Vizsgálódás* ama kérdéséhez, hogy mivel magyarázható morálisan meglehetősen gyanús vonzódásunk a kalamitások látványához vagy művészeti reprezentációjához. Ehelyütt illesztődik be a fiziológiai alap a fenséges teleológiájába:

Valahányszor a természet *tevékeny célra* formál bennünket, az erre indító szenvedélyünk gyönyörrel vagy valamilyen örömmérettel párosul, bármiről legyen is szó; s mivel a Teremtő arra rendelt minket, hogy egyesüljünk az *együttérés köteléke* által, megfelelő mértékű gyönyörérettel erősítette meg ezt a köteléket, mindenekelőtt ott, ahol leginkább szükség van az együttérésünkre: mások bajaiban. (53. sk. o., kiem. tőlem – Cs. B.)

A fenséges azonban nem pusztán a társadalmi kohézió letéteményesévé válik a szimpátia révén e „teológiai ösztönelméletben”.³¹ Burke tovább megy: a fenséges okozta gyönyör

²⁶ Lásd Koen Vermeir – Michael Funk Deckard: „Philosophical Enquiries into the Science of Sensibility: An Introductory Essay”, in Koen Vermeir – Michael Funk Deckard (szerk.): *The Science of Sensibility: Reading Burke's Philosophical Enquiry*, New York, Springer, 2012, 3–56. o.

²⁷ Vö. Vermeir – Funk Deckard: id. mű, 10–19. o. A rostok ezen „újrahangelése” persze a tétlenség elleni terápiának is tekinthető. Vö. Furniss: id. mű, 45–49. o.

²⁸ Aris Sarafianos: „Pain, Labour and the Sublime: Medical Gymnastics and Burke’s Aesthetics,” *Representations*, 91, 2005/1, 58–83. o., itt: 70. o.

²⁹ Lásd Aris Sarafianos: „The Contractility of Burke’s Sublime and Heterodoxies in Medicine and Art,” *Journal of the History of Ideas*, 69, 2008/1, 23–48. o.

³⁰ Lásd Aris Sarafianos: „Hyporborean Meteorologies of Culture: Art’s Progress and Medical Environmentalism in Arbuthnot, Burke and Barry”, in Vermeer – Funk Deckard (szerk.): *The Science of Sensibility*, 69–90. o.

³¹ Vö. Radnóti: „A társas lét és a fenséges”, 37. sk. o.

korántsem keveredés nélküli: nem kevés rosszérzés vegyül bele. Az ily dolgok fölött érzett gyönyörünk meggátolja, hogy kerüljük a balsors látványát; fájdalomunk pedig arra sarkall minket, hogy *a szenvedők megsegítésével segítsünk magunkon*; és mindezt *mindenféle megfontolás előtt*, egy olyan ösztöntől vezérelve, amely beleegyezésünk nélkül saját céljainak szolgálatába állít bennünket. (54. o., kiem. tőlem – Cs. B.)

A Gondviselés által hozzákapcsolt gyönyörnek köszönhetően tehát *kitartunk*, sőt *vonzódunk* a rettenethez, mely tapasztalatok során azonban – az emberi törekénységgel szembesülve – fölébred bennünk az alázat és a szimpátia érzése. Ám ezen túl – öffenntartási ösztönünktől vezérelve – meg akarjuk szüntetni e gyönyör elegyességét, amit a szenvedők megsegítésével érhetünk el: a fenséges kiváltotta fájdalommal kevert gyönyör *morális cselekvésre* sarkall, amint arra Vanessa L. Ryan rámutat.³² E morális cselekvésre, érvel Ryan, a fenséges létrehozó oka, egy, a reflexív mentális folyamatok előtti, sőt azokat a *döbbenet* állapotában „felfüggesztő” (vö. 67. o.), kényszerítő erejű *fiziológiai folyamat készíti fel és ösztönöz*, hiszen a burke-i „isteni mechanikában”³³ „[v]alahányszor Teremtőnk bölcsessége azt óhajtotta, hogy valamely dolog hatással legyen ránk, tervének végrehajtását nem bízta eszünk bágyadt és bizonytalan működésére” (128. o.). A *Vizsgálódás* a fiziológiai esztétika örvén a providencia mellett érvelő teológiai művé válik.³⁴

Konklúzió

A fenti példák jól szemléltetik, hogy a testről és az egészségről való tudás áthatja a korszak esztétikai diskurzusát, annak döntő pontjain válva taktilissá. Az esztétikai tapasztalat mint testgyakorlat analógiából kiindulva az esztétikainak a természeti/szociális világunkban betöltött rendeltetéséig juthatunk. Az esztétikai tapasztalat jótékony hatása Addisonnál a melankóliát eloszlató derűs elmeállapot kiváltásában áll, mely beállítottság ugyanakkor feltétele a világ esztétikai megélésének, földi boldogságunknak és egészségünknek. Burke-nél nem pusztán a fenséges relatív gyönyöre válik magyarázhatóvá a kontraktilitás fiziológiája révén, az esztétikai válasz a morális cselekvésnek és a társadalom kohéziójának garanciájaként mutatkozik meg. E teleologikus magyarázatokban az esztétikai sajátosan ötvöződik a fiziológiai, pszichológiai és orvosi diskurzusokkal, hogy aztán az *esztétikai medicina* az esztétikai teológiájába vagy politikájába olvadjon.

³² Vö. Vanessa L. Ryan: „The Physiological Sublime: Burke’s Critique of Reason”, *Journal of the History of Ideas*, 62, 2001/2, 265–279. o.

³³ Radnóti: „A társas lét és a fenséges”, 33. o.

³⁴ Vö. F. P. Lock: *Edmund Burke*, 1. kötet: 1730–1784, Oxford, Clarendon Press, 1998, 98. o.

A láthatatlan alattvaló

A „másik” esztétikai jelenléte Hobbes szerződéselméletében

Bevezető

A szerződéselméletek természetjogi logikája távol esik az esztétika tárgyalási univerzumától. Ennek ellenére az uralkodó, aki valójában saját alattvalóinak nyilvános „arca”, mégis bevon esztétikai jelenségeket a klasszikus modern politikafilozófiába. Az alábbi elemzés három ilyen jelenséget vesz szemügyre, elsősorban Thomas Hobbes filozófiájában: a reprezentációt és a retorikát, valamint a képzeletet, amely nélkül az alattvaló és az őt reprezentáló uralkodó közötti hierarchia és logikai viszony nem volna lehetséges.

A politikafilozófiának és az esztétikának számos közös pontja van: nemzeti szimbólumok, ízléskritika, művészet és politika viszonya stb. Idesorolható az is, ha egy politikafilozófia esztétikailag releváns tulajdonságokat tartalmaz, mint például a perspektíva problémája, vagy a rendnek, illetve a formának valamilyen esztétikailag is érdekes felfogása. Két ilyen esztétikai kategória érdemelhet különleges figyelmet Hobbes *Leviatán*jában: a reprezentáció és a retorika mint a politikai közösség szerkezeti elemei.

A XVI., XVII. és XVIII. század óriási hatású politikafilozófiai modellje, a Grotius, Puffendorf, Hobbes, Locke, Rousseau, a XX. században pedig Rawls nevéhez fűződő szerződéselméletek célja az volt, hogy politikai közösségek nyilvános intézményeinek, elsősorban a hatalomnak a jogszerűségét ne az adott közösség hagyományainak alapján próbáljuk megindokolni, hanem az észszerű együttélés valamilyen evidens emberi minimumának modellezése alapján.

A szerződéselméleti paradigma konzervatív kritikája közismerten az, hogy nem azonosítható olyan pillanat a történelemben, amikor emberek összegyűltek, és szerződést kötöttek egymással, miszerint mostantól közhatalmat bízna meg önmaguk védelmére és egymás kölcsönös korlátozására, ami bár természettől kapott egyéni szabadságuk csökkentését jelenti, ugyanakkor sokkal nagyobb biztonságot kínál, mint e szerződés előtti állapot. Bár többek között maga John Locke állítja *Második értekezés a kormányzatról* című művének V. és VIII. fejezetében, Robert Filmer ilyen jellegű kritikájára válaszul,¹ hogy igenis voltak szerződéses

¹ Vö. Sir Robert Filmer: *Patriarcha és egyéb írások*, ford. Nagy Levente, Kolozsvár, Polisz, 2003, 125–128. o.; James Tully: *An Approach to Political Philosophy: Locke in Contexts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 103. o., 283–284. o.

államalapítások, továbbá azt, hogy a természeti állapot alapvető morális helyzetei bármikor, bárhol visszaköszönhetnek emberek között, akik például egy erdőben eltévedve csakis egymással kooperálhatnak. Szerződéselméletük jelentős különbségein túl lényegében ugyanezt vallja Hobbes is a *Leviatán* XIII. fejezetében.² Locke szerint az ilyen extrém esetekben kívül kerülünk az intézményeken, és ennek következtében a természeti állapotban uralkodó logika lép érvénybe: önmagam és tulajdonom, illetve a másik ember védelme.³ A konzervatív politikai gondolkodásban ma is jelen van a kritika, miszerint a szerződéselméleti modell fiktív, kultúrától és történelemtől független, hermetikus játékszabályokból akarja levezetni az állam megalapozását, miközben a valóság az, hogy a politikai közösségek és államaik mindig is valamilyen konkrét történelmi/kulturális örökség szabályai szerint alakultak ki és működnek.

Azt állítom, hogy a szerződéselméleti modellnek van egy más, lényegibb fiktív jellege is, amely nem függ a szerződészerű közösségteremtés eldönthetetlen történelmi valóságától, a kultúrán és történelmi időn kívüli okoskodás vádjától, vagyis nem a közismert konzervatív érvkészlet célpontja. Ez a mélyebb fikció az, hogy a politikai közösség tagjai nem ismerik, csak a hatalmi reprezentáción keresztül „látják” egymást, és találkoznak egymással állampolgárként. Ebben a találkozásban mindig egy „delegált”, nyilvánossá tett arcunkat használjuk, és ezzel az arcunkkal szembesülünk, amikor a hatalom az általunk saját érdekünkben elfogadott törvényeit alkalmazza ránk – vagyis e viszony lényegeként mi magunkra. Ráadásul Locke modelljével ellentétben Hobbes rendszerében ez az arc nem is „hívható vissza”, hanem végérvényesen rá van ruházva az intézkedő hatalomra.

Más szóval a filozófiai szerződéselméleti modellt többé-kevésbé alkalmazó nagy lélekszámú modern politikai közösségek valójában „arctalan tömegek” a szó szoros értelmében, mert nyilvános (hatalmi, intézményes) folyamataik egymást nem ismerő és egymást még csak soha nem is látó személyek közötti, elvont szerződések eredményei, amely folyamatokban a fent vázolt nyilvános arcukat használják. A hatalom és az egyének egymás közötti viszonya ebben az értelemben lényegileg retorikai, mert csak a reprezentáció folyamatos megüzenésében létezik, azon kívül semmi.

A szerződéselméleti modell értelmében tehát állampolgárokként úgy működünk együtt intézményeink megalapozásában, hogy ismeretlenek és láthatatlanok vagyunk egymás számára. Ezt a politikai létünket összetartó folyamatos képzelet által kell áthidalnunk. E nélkül a képzelet nélkül nem gondolhatjuk, hogy mások is vannak rajtunk kívül, akik az állam szerveinek (a védelemnek, a rendfenntartásnak, az adószedésnek és elsősorban magának a hatalomnak) hozzánk hasonlóan tudatában vannak, mi több, egyéni önfenntartásukat nagyjából ugyanazok a racionális megfontolások motiválják.

² Vö. Thomas Hobbes: *Leviatán. Vagy az egyházi és világi állam formája és hatalma* (1651), ford. Vámos Pál, Budapest, Kossuth, 1999, 169–170. o.

³ John Locke: *Második értekezés a kormányzatról*, ford. Endreffy Zoltán, Kolozsvár, Polis, 1999, 50. o.

A politikai rend retorikája

A *De Cive* és a *The Elements of Law* című művekben Hobbes retorikaellenes álláspontot képvisel. Ez a *Leviatánban* megváltozik.⁴ A korábbi álláspont szerint az ékesszólás általi meggyőzés a politikában lebecsülendő. Ezzel szemben a *Leviatánban* már egy olyan retorikafelfogás érvényesül, amely egyfelől továbbra is többre tartja a bizonyítás tudományos nyelvhasználatának szigorát, mint a meggyőzés szemfényvesztő retorikáját, másfelől számot vet azzal, hogy a tanulatlan sokaságot mégis inkább a retorikailag szép beszéd győzi meg, mint a tudományosan helyes.

A *Leviatán* II. fejezetében megtudjuk, hogy azok, akik nem valamilyen kollektíva tagjai-ként élnek, saját szavaikkal nevezik meg a dolgokat. A mű első, *Az emberről* című részében Hobbes leírja a nyelv magán- és nyilvános használatának különbségét. Ez a megkülönböztetés az egész műben döntő marad az ember politikai léte megértésének folyamatában. A IV. fejezet a politikai közösség egészétől eltérő magánérdekek elfogultságáról beszél, amely nem az uralkodó tudományosan is érvényes céljainak nyelvén nyer kifejezést, hanem a babonák elfogult, tudománytalan és nem a közösség egészét szolgáló nyelvén. A XXXI. fejezetben azt tanuljuk, hogy a szavak általi kormányzás megköveteli azok nyilvános és bárki által érthető kimondását, máskülönben nem lehetnek törvényesek. A nyilvánosan legitim beszédnek ez a felfogása csakis az uralkodót nevezi meg nyilvános beszélőként.⁵

Az egyén magánemberi és politikai létrészének ez a dualitása a nyelv kettős használatának felfogásában egybecseng a mű fő tézisével, mely szerint a politikai közösség létjogosultsága a háború felszámolása, ami a politikán kívüli, vagyis természetes viszonyok között természetes létállapot.⁶ Az egyén és a közösség, az egyén és az uralkodó céljainak különbsége, valamint a mindennél nagyobb veszély, a polgárháború mind abból ered, hogy a hatalom a partikuláris igényeket nem tudja ellenőrzése alatt tartani, emiatt a politikai egység felbomlik, és visszatér a természeti állapot háborús jellege; márpedig ez Hobbes érvelésében egyszersmind azt jelenti, hogy a dolgok nem aszerint történnek, ahogyan az uralkodó beszél.⁷ Az uralkodó kifejezéseinek megfelelő élet ugyanis a béke és a rend. Ezzel szemben az, ahogyan mindenki

⁴ Vö. Quentin Skinner: *Reason and Rhetoric in the Philosophy of Hobbes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 426. o.

⁵ Vö. Ludassy Mária: *Szavak és kardok. Nyelvfilozófia és hatalomelmélet*, Budapest, Atlantisz, 2004, 9. o.

⁶ „[...] A]meddig nincs a közhatalom, amely mindenkit kordában tart, addig az emberek olyan állapotban élnek, amit háborúnak nevezünk, ez pedig mindenki háborúja, mindenki ellen [...]” Hobbes: id. mű, 168. o.

⁷ A jelen kontextusban nem teszek különbséget nyelv és beszéd között, mert mindkettőt a politikai kommunikációs cselekvés értelmében használom.

más beszél, az a háború és a káosz (a Behemót) világa.⁸ A XVI. fejezetben megtudjuk, hogy megkapó szónoklat hatása alá kerülni út a polgárháborúhoz.⁹

Hobbes a politikai közösség szerkezetét a tudomány szigorával méri.¹⁰ Ez számára egyszersmind nyelvi elvárásrendszert jelent.

A politikai rend és a nyelvi/retorikai rend ezen közös célrendszerében nyer értelmet a közrend és a háború, illetve ennek hátterében a nyilvánosan érvényes hatalmi beszéd és a politikailag irreleváns (ne adj isten lázító) magánbeszéd különbsége és feszültsége. A tudomány, a politika és a retorika egyesítési igénye a politikai közösség szemantikai integrálása is egyben.¹¹ Eszerint a közösséget az uralkodó által definiált jelentéseknek kell eligazítaniuk a nyilvános (politikai) magatartás kérdéseiben, amelyek egyszersmind tudományosan is igazolhatóak.

Fontos észrevenni, hogy Hobbes nem alkalmaz normatív szempontrendszereket, építménye, a felvilágosult, de mai szemmel elnyomó és szólásszabadság-ellenes államhatalom értékeslegesen intellektuális konstrukció. Esztétikai elemei a reprezentáció és a retorika. A retorikát Hobbes változó hangsúlyokkal, de egész életművében a politikai gondolkodás és cselekvés alapvető tényezőjének tartotta.

A nyilvános és a magáncélra használt nyelv különbsége mint retorikai probléma egy mélyebb esztétikai szinten jelentkezik a műben, ez a reprezentáció. A XVII. és XVIII. fejezetből megtudjuk, hogy az uralkodó nem magánszemély, hanem nyilvános személy, aki a közösségen belül kötött magánszerződéseket szavatolja, ezek ugyanis a közhatalom nélkül „csak szavak”. Továbbá nemcsak az uralkodó, hanem maguk a közösség tagjai is mint szerződő felek csakis nyilvánosan léteznek.¹² Az egyénnek mint egy politikai közösség tagjának ez a kettős ontológiája a modern *public – private* distinkció talán legkorábbi rendszeres kifejtése.

Reprezentáció, retorika és képzelet

Na mármost a szerződéselméleti értelemben vett „másik” a reprezentáció által keletkező nyilvános beszédben jelentkezik, a következőképpen. A szerződéselméletileg kigondolt politikai közösségben a nyilvánosan kimondott szót az teszi kényszerítő erejűvé és egyben jogossá, hogy a közhatalom joga valójában a közösséget alkotó egyének átruházott joga, amellyel ők még a közösséget megelőző természeti állapotban rendelkeztek. A közvetlen önvédelem jogán kívül az egyén átruhazza önmaga oltalmazásának jogát a közhatalomra, mert a közhatalom

⁸ Vö. Hobbes: id. mű, 197–210. o.

⁹ Vö. William R. Lund: „Hobbes on Opinion, Private Judgment and Civil War”, *History of Political Thought*, 1992/1, 51–72. o.

¹⁰ Vö. Christine Chwaszcza: „Anthropologie und Moralphilosophie im ersten Teil des Leviathan”, in Thomas Hobbes: *Leviathan, oder Stoff, Form und Gewalt eines bürgerlichen und kirchlichen Staates*, szerk. Wolfgang Kersting, Berlin, Akademie, 1996, 83–107. o., itt: 88. sk. o.

¹¹ Vö. Chwaszcza: id. mű, 88–90. o.

¹² Vö. Reinhard Brandt: „Das Titelblatt des Leviathan”, in Hobbes: *Leviathan, oder Stoff, Form und Gewalt eines bürgerlichen und kirchlichen Staates*, 29–55. o.

jobban képes azt az egyén javára fordítani, mint az önmaga javára. Az egyén ugyanis a természeti állapotban bármit megtehet önmagáért, amit csak jónak lát, nem korlátozza sem jog, sem erkölcs, mivel ezek csak a szerződés utáni, politikai állapotban léteznek. Ám mivel az összes többi egyén is ugyanígy cselekedhet, az egyén élete a természetes szabadság ezen körülményei között rövid és veszélyekkel teli, halála pedig erőszakos. De a közhatalom sokkal kiterjedtebb eszközei által képes az egyént megkímélni attól a szenvedéstől, amely a természetben kénytelen megtapasztalni. Ám ennek az az alapfeltétele, hogy az egyén a közhatalomra átruházza önmaga oltalmazásának vele született jogát; a közhatalomra, amelyet éppen ebben az átruházási aktusban születik meg. Így az egyén a biztonságért cserébe lemond szabadságának nagy részéről, és Locke-kal ellentétben, Hobbes rendszerében az egyén mint e szerződés által létrejövő közösség alattvalója vissza sem kaphatja a hatalomnak átadott jogait.

Ebben a szerkezetben tehát a beszélő uralkodó valójában a beszélő állampolgár maga. A politikai közösség ontológiájának ebben a mozzanatában jelenik meg a reprezentáció, és készíti elő a terepet a szerkezet többi építőeleméhez, a vezetés és a vezettetés sajátos retorikáját is beleértve. A hipotetikus szerződés, a belőle születő politikai közösség (a *Leviatán* maga), az egyén és az uralkodó ezen összefüggésében jelenik meg egy sajátos esztétikai elem, a retorika, amely maga is az ontológiailag előbbvaló esztétikai elemből, a reprezentációból származik. A reprezentációs viszony szerepe annak a hierarchiának a kijelölése a természeti jogait átruházó egyén és a hatalom között, amelyben a retorika egyáltalán értelmet kaphat. A reprezentációban megszülető hatalom és az alattvaló viszonyát a retorika ismétli meg a vezetés minden egyes aktusában.

Ha abból indulunk ki, hogy a *Leviatán*ban az uralkodó beszéde rendet teremt, akkor a retorika mint hatalmi metodológia legitim. A „szép” beszéd által nyilvánosan képviselt hatalmi üzenet a tudományos értelemben is „helyes” cselekvést hívja életre. Ám a retorika rehabilitációját Hobbes csak a hatalmi gyakorlat számára engedélyezi, az alattvalók számára nem.

Míg tehát a nyilvánossá tett magánérdek a fenti reláció értelmében retorikailag „csúnya”, a hatalom beszéde „szép”. A hatalom beszéde a rendé.¹³ A *Leviatán* zárt, hierarchikus rendszer, eleve kijelölt és változatlan szerepekkel.¹⁴

A retorika ebben a szerkezetben nemcsak a politikai, hanem a nyilvános intellektuális monopólium hordozója is. A retorikai aktusokban létező hierarchia nemcsak a vezetés tudására terjed ki, hanem a tudásra magára is. A rendszernek ez a tulajdonsága a már említett IV. fejezetben kezd kibontakozni, amelyben a fogalmak egymásra épüléséről és az ebből adódó szükségszerű logikai kapcsolataikról olvashatunk. Hobbes állama nem ideologikus állam, hanem szigorúan őrzött jelek építménye.

A *Leviatán* maga mint metafora ebben a végérvényesen zárt emberi rendben elválaszthatatlanul kapcsolja össze a hatalmi beszédet a személy elvonttá racionalizált önreprezentációjával. Az önmagát reprezentáló személy megkettőződésében, amelynek szerkezetét leginkább

¹³ Vö. Hobbes: *Leviathan, oder Stoff, Form und Gewalt eines bürgerlichen und kirchlichen Staates*, 270. o.

¹⁴ Vö. Brandt: id. mű,

a XIII. fejezetben olvashatjuk, az önmagát (és persze polgártársait is) nyilvános/politikai szerepkörben látó alattvaló körvonalazódik; ebben az önreprezentációban mint a politikai ember inherens képzeleti aktusában köszön vissza a magán és a nyilvános különbségének retorikai hierarchiája.

Ember az állatban

Akarja megtudni nyomorunk nagy részének rövid történetét? Nos. Volt egyszer egy természetes ember. Belebújtattak ebbe az emberbe egy mesterséges embert, mire a barlangban életre szóló polgárháború támadt. Hol a természetes ember az erősebb, hol az erkölcsös és mesterséges ember teríti le őt, de mindkét esetben ide-oda rángatják, gyötrik, kínozzák, kerékbetörlik a szomorú szörnyet...¹

– így Diderot a *Bougainville utazásához* írt *Pótlásban*. Melynek alcíme azért azt sejteti, hogy inkább a természeti embernek szurkolt az erkölcsi ellenében: „Arról, hogy mily káros erkölcsi eszméket kapcsolni egymáshoz fizikai ténykedéshez, melyben ilyesmik nincsenek.”² Tahiti szigetének természetes társadalma – Diderot szexuális utópiája – feloldja a konfliktust, mivel erkölcsi előnyöket fűz az ember természetes vágykielégítéséhez, és a lányoknak csak a szüzesség szégyenét kell elkerülni (a férfiaknak meg, gondolom, a nemzéképtelenségét), s az egyéni boldogság és a közösségi gyarapodás közti *harmonia preestabilita* biztosítva van. Filozófiai műveiben azért árnyaltabb a konfliktus mibenléte: az erkölcs elveit illetően a Shaftesbury-fordító *moral sense* hite küzd a naturalista nihilizmus kísértésével, szűkebben vett szexuáletikai írásaiban pedig a női test sajátos konstitúciójából adódó elvárások a férfiúi vágykielégítés nyersebb igényeivel.

Az *Enciklopédia* „Természetjog” cikkében a klasszikus jusnaturalizmus „quod semper ubique ab omnibus” erkölce győz az etikai relativizmus és egoizmus érvei ellenében: „ember vagyok, nincsenek más, valóban elidegeníthetetlen természetes jogaim, mint az emberiség jogai”,³ ám a Rousseau-val versengve kialakított „általános akarat” fogalom bázisa az emberi természet fizikai organizációja, melynek normativitása talán levezethető, ám kényszerítő hatása semmiképp. Erről szól *A társadalmi szerződés* első változatának, „Az emberi nem egyetemes társadalmáról” szóló – a végső változathoz kihagyott – fejezete, mely a „kozopolita

¹ Denis Diderot: *Válogatott filozófiai művei*, ford. Csatlós János és Győry János, Budapest, Akadémiai, 1983, 365. o.

² Diderot: id. mű, 326. o.

³ Denis Diderot: „Természetjog (Erkölcsi) (Enciklopédia-cikk)”, ford. Ludassy Mária, in *A francia felvilágosodás morálfilozófiája*, a válogatást készítette, az utószót és a jegyzeteket írta Ludassy Mária, Budapest, Gondolat, 1975, 466. o.

filozófusok” ellenében a konkrét politikai közösségek kötelező politikai normáit posztulálja, az egyetemes erkölcs feladása árán a kényszerítő erő érvényesítésével. Rousseau a „kényszeríteni kell őket, hogy szabadok legyenek” logikája felé lépett tovább, Diderot – Hume minden óvása ellenére – továbbra is az ember (fizikai) természetének „van”-jából (adottságaiból) kívánta levezetni az egyetemes erkölcs elveit, „kell”-jeit. „Az erkölcsöt tehát a faj keretei határozzák meg. Mi a faj? Egyformán szervezett egyedek sokasága. Hogyan? A szervezet lenne az erkölcs alapja?! Úgy hiszem...”⁴

Márpedig ebből az organizációból nem nagyon lehet levezetni a szervezet öncélú sanyargatásának – azaz az önmegtartóztatásnak – a morálját. *A párbeszéd folytatásában* Bordeaux doktor erről gyözködi L’Espinasse kisasszonyt:

- Meg tudná mondani nekem, kisasszony, hogy a szüzesség és a szigorú önmegtartóztatás milyen hasznot hajt vagy miféle örömet szerez, akár annak, aki így él, akár a társadalomnak?
- Valóban semmilyen.

Ezzel a kislányok maszturbációja, a kis- (és nagy-)fiúk önkielégítése felmentést nyer a zsidó-keresztény hagyomány kárhoztatása ellenében: „Sohase hívjuk ki a természetet, de adandó alkalommal nyújtuk oda a kezünket neki...”⁵ Bár *A párbeszéd folytatásának* libertinus logikája arról szól, hogy „néhány csepp fluidum kibocsátása vagy abszorbeálása mitől lenne erkölcsi kérdés”, a szerelem diderot-i definíciója túllép a naturalista redukcionizmuson: „Azért, mert a körülmények megfosztanak az elképzelhető legnagyobb boldogságtól, attól, hogy érzéseim, mámorom és lelkem összeolvadhasson szívem választotta társam érzéseivel, mámorával és lelkével”, és utódnemzéshez nem vezető „magányos cselekedetekre” kényszerülök az ártalmatlan örömszerzés céljából, nem kell bűnösnek érezni magam.⁶ Diderot az *Enciklopédia* „Élvezet” címszavát úgy kezdi, hogy „élvezet az KÖLCSÖNÖS gyönyör...”

Azaz per definitionem kizárja La Mettrie „én élvezni akarok, és nem számít, hogy kinek a kárán” naturalista nihilizmusát és az éppen csak megszületett Sade majdan diadalmas izmusát.

Az élvezet kölcsönösségének kikötése – mely nagyon is erkölcsi eszme! – áll a Helvétius cáfoló (1774) argumentációjának központjában. Helvétius mindent a „fizikai érzőképes-ségre” vezet vissza az emberi motiváció terén, de még ebből a radikális redukcionizmusból is kihagyja a nőket, akik – vagy inkább amelyek – egyetlen feladata, hogy a férfiak fizikai gyönyörét szolgálják, lévén hivatásuk, hogy testükkel jutalmazza a haza hőseit. „Bármely előnyösnek tűnjék is az, hogy a nőket megfosztják testük tulajdonjogától, azért, hogy közügyet

⁴ Denis Diderot: „Részlet az 1767-es Szalonból”, ford. Ludassy Mária, in *A francia felvilágosodás morálfilozófiája*, 479. o.

⁵ Denis Diderot: „A párbeszéd folytatása”, ford. Zsámboki Mária, in *A francia felvilágosodás morálfilozófiája*, 484. o.

⁶ Uo.

csináljanak a női testből, ez olyan zsarnokság, amelynek a gondolata is felháborít; rafinált módszer a női szolgaság növelésére, mely már amúgy is túlságosan nagy.”⁷

Mai kategóriákat használva Diderot empátiás feminizmusa nem a ’68-as emancipatórikus mozgalmak előfutára – melyek Condorcet és John Stuart Mill eszméi örökösei, akik a nők férfiakkal azonos szellemi képességeire hivatkoznak –, hanem a XXI. század feminizmusáé, mely a nők speciális testi és lelki adottságai számára követel különleges jogokat. „Vannak olyan averziók, melyek nemünk sajátjai, s melyeket maguk, férfiak nem ismernek és nem is ismerhetnek” – érvel egy szexrabszolgaságra ítélt női díj a győztes hadvezér előtt.

Mi kínpadon érezhetjük magunkat azokban a percekben, melyek maguknak aligha okozhatják a legcsekélyebb kellemetlenséget, sőt a maguk számára a legnagyobb gyönyör forrását jelenthetik. Maguk úgy rendelkezhetnek szervükkel, ahogy tetszik; a miénk kevésbé engedékeny, még saját szívünkkel sincs mindig összhangban, néha külön választásai vannak.⁸

Azaz Diderot felfedezte az „elcserélt fejek” dilemmáját. De azt is felfedezte, hogy Helvétius fizikalista redukcionizmusa nemcsak a gyengébb nem kiszolgáltatottságát növeli extrém mértékben, de a diadalmas férfiú számára is megalázó helyzetet teremt naturalista motiváció-elméletével: „Nos, jól van, Monsieur Helvétius, egy nagy uralkodó minden terve, egy jeles miniszter, egy kiváló államférfi minden fáradozása, a politikus minden töprengése, a zseni minden törekvése a f...ra vezethető vissza, hogy egy jót b...nak este és egy szintoly jót lőjenek reggel...”⁹

A női és a férfiúi természet közötti fizikai és morális különbség nem mindig az első javára billenti a morális mérleg nyelvét: Diderot osztotta kora – és minden korok – előítéletét a női szenvedélyek szélsőséges, kontrollálhatatlan voltát illetően, mely Médea rémtettétől a legönfeláldozóbb anyai szeretetig széles skálát ölel fel, ám mindenekelőtt a féktelen féltékenység speciálisan nőinek tartott emóciója foglalkoztatta (bár Shakespeare kiváló ismerőjeként hallhatott a mór történetéről is). Ám saját élettapasztalatai alapján inkább a bosszúszomjas, elhagyott nők szenvedései és szenvedélyei foglalkoztatták:

[...] a nő az a lény, amely végletes erejében és gyengeségében: képes elájulni, ha egy egeret vagy egy pókot meglát, ám az élet legnagyobb rémületeivel sokszor rettenthetetlenül száll szembe. Különösen a szerelem szenvedélyében, a féltékenység rohamaiban, az anyai gyöngédség révületeiben, a babonásság pillanataiban, és abban a módban, ahogy a tömeg ragályos indulataiban osztoznak...¹⁰

⁷ Denis Diderot: „Helvetius *Az emberről* című művének cáfolata”, ford. Ludassy Mária, in *A francia felvilágosodás morálfilozófiája*, 506. o.

⁸ Diderot: „Helvetius”, id. mű, 507. o.

⁹ Diderot: „Helvetius”, id. mű, 514. o.

¹⁰ Denis Diderot: „A nőkről”, ford. Csehi Gyula, in *A francia felvilágosodás morálfilozófiája*, 493. o.

Ez utóbbira remek példa a szeptemberi mészárlásokban vezető szerepet játszó *citoyenne*-ek meg a *tricoteuse*-ök... Nem kevésbé gyilkos indulat uralja Diderot kisregényeinek fanatikus féltékenységu hősnoit, a kedvencem mégis a happy enddel végződö elbeszélés. Egy márkintö megcsal a szeretöje, mire kegyetlen bosszút forral: cselszövésök végtelen sorával elérí, hogy hűtlen szeretöje beleszeressen egy kis kurvába, majd – persze mit sem sejtve annak előéletéről – feleségül is vegye. Ám a márkintö olyan gondosan ügyelt arra, hogy exe ízlésének mindenben megfelelő nőt találjon, hogy végül az ifjú házások boldogan éltek, míg meg nem hal-tak. Maga Diderot, bár a fizikai hűség terén nem jeleskedett, amikor igazi szellemi társra lelt – mint Sophie Volland esetében –, levelei tanúsága szerint a filozófiai diskurzust még évekkel az után is fenntartotta, hogy a testi kapcsolat már megszűnt közöttük. S éppen azokat a témákat tárgyalta ki vele, melyeket kényességük miatt a felvilágosodás filozófusainak szélesebb nyilvánossága előtt elhallgatott: Helvétius egysíku egoizmus-elméletének nyomaszó primitivizmusát, Holbach körének dogmatikus ateizmusát, mely inkább ember-, mint istentagadásba torkollik... Az ember állat, mondja minden materialista, de Diderot szerint „a materializmus az embergyűlölet ellenszere”, tehát olyan áthumanizált természetfogalmat feltételez, mely a fizikai folyamatok apológiája mellett az erkölcsi érzületnek is helyet ad. „Mi vagyok én? Mi az ember? Egy állat?... kétségkívül, ám a kutya is állat, a farkas is állat. Azonban az ember sem nem farkas, sem nem kutya. [...] Hány filozófus volt, aki a legegyszerűbb megfigyelések mellözésével a farkas morálját alkotta meg az ember számára...”¹¹ Az angol moralistáktól megörökölt *moral sense* materiális bázisa meg akár a rekeszizom is lehet – ami nem sokkal rosszabb megoldás, mint Descartes-é, aki a tobozmirigybe helyezte a *res cogitans*t.

Azonban a velünk született erkölcsi érzék nem mindig tudja uralni a testi folyamatokat: vannak ártatlan esetek az öntörvényű rossz diadalmára, mint a Diderot által – talán nem tévedek, ha úgy vélem, inkább dicsekvö, mint panaszkodó módban – leírt eset ugyanebben a *Szalomban*. A filozófus modellt ült – a kor divatjának megfelelően mezítenül – egy szép szobrászónak. A szobrászón nagyon belehevült a munkába, ami nagy kebelmozgással járt. Egyéb vallomásaiból tudjuk, hogy Diderot igen érzékenyen reagált a nőiesség ilyes megnyilvánulására, és a reakció ezúttal sem maradt el. „Bocsásson meg, Madame, s higgye el nekem, hogy én nem vagyok olyan rossz, mint emez itt!” – mentegetözött. Ám az amorális természeti – és társadalmi – mozgások az 1770-es évek második felétől kezdve keserűbb konklúziókhoz vezettek a filozófust. Lengyelország felosztása végképp kiábrándította a felvilágosult despotizmus álhitéből, Grimm sötét szerepe Raynal abbé elítélésében pedig ráébresztette arra, hogy barátja, aki a Rousseau-val való szakítást erőltette, a zsarnokok számító ügynöke (míg Jean-Jacques ugyan beszámíthatatlan, de gondolatilag őszinte). Az ember és az állat közötti ontológiai szakadék létének posztulátumát ugyan nem vonja vissza, de az értékpreferenciákat kétségessé teszi: „Amikor Odüsszeusz elérte Kirkénél, hogy társainak visszaadja emberalakjukat, a dolgot megbeszélte Kirkével, de egyetlen átváltoztatott társát sem kérdezte meg erről.”¹²

¹¹ Diderot: „Részlet az 1767-es Szalomból”, 479. o.

¹² Denis Diderot: „A boldogság temploma”, ford. Ludassy Mária, in *A francia felvilágosodás morál-filozófiája*, 580. o.

Széljegyzetek hit és tudás némely szétválasztási és egyesítési kísérletei és a történelemfilozófia kapcsolatához

Hit és tudás kényes kapcsolatának folyamatos újrafogalmazási kísérleteiben az újkori európai filozófia saját identitását és lehetőségeit, annak határait próbálta kitapogatni – azt a megváltozott metafizikai teret, amelyben megszólal. Ma úgy tűnik számomra, hogy a történelemfilozófia is ennek a dilemmának keretében kerülhetett egy időre középpontba – elsősorban a német idealizmus filozófiájában. Azt hiszem tehát, a történelemfilozófia nem a történelem iránti érdeklődésből jön létre, és nem a történelemről szól. (Tétje sem múlik el a konkrét történelemfilozófiai próbálkozások múltával.) Valójában nem célja, hanem eszköze kellett volna legyen egy újfajta metafizika lehetőségeit kereső kísérleteknek; nem annyira tartalma, hanem funkciója tette megkerülhetetlenné vele szemben többnyire meglehetősen szkeptikus művelői számára.

Az evilági értelemmel bíró történelem gondolkísérleteinek konzekvenciái egyrészt épp az általuk megtámaszthatónak remélt szabadságmetafizikára nézve voltak rombolóak, másrészt azonban egy új, nagy filozófiai téma artikulálását nyitották meg, az elidegenedését.

Az alábbi sorok a hit és tudás viszonyaként tematizálódó kanti, schellingi, schilleri, hegeli töprengések olvasásához keresnek szempontokat, illetve fűznek néhány, majd pontosítandó, elszigetelt és ideiglenes jegyzetet.

*

Megőrizhető-e a szabad, kiválasztott, istenhez hasonlatos ember önképe a hagyományos hit újkori eróziója után, a régi, Kant által dogmatikusnak nevezett metafizika utáni, modern korban? Megtámasztható-e racionális eszközökkel az, amiért korábban a hit szavatolt? Lehetséges-e olyan teodícea, olyan, filozófiai érveléssel megfogalmazott gondolatmenet, amely nem egyszerűen a világ rendezettségét állítja, hanem olyan világrendet, amelyben az ember szabadságának szükségszerűsége, vagy legalábbis szükségszerűen helye van? Azt gondolom, ez a kérdés hívta életre, tette nélkülözhetetlenné a klasszikus történelemfilozófiai kísérleteket. A történelemfilozófiák szabadságfilozófiák, a szabadságunk melletti érvelés kísérletei. Amikor Hegel a Nyugat megkülönböztető identitását abban a gondolatban látja, hogy az ember mint ember szabad, nem kell különösebb érvek után kutatnia; ezek a Tízparancsolat kezdőmondatai: „Én az Úr vagyok, a te Istened, aki kihoztalak téged Egyiptomnak földéről, a szolgálat

házából. Ne legyenek neked idegen isteneid én előttem” (2.M. 20,2–3.). Vagy 3.M. 26,13: „Én vagyok az Úr, a ti Istenetek, aki [...] összetörtem a ti igátok szegeit, és egyenesen járatlak titeket”. A parancs, hogy szabadság istenén kívül ne ismerj, ne szolgálj más urat: légy szabad – csak szabad és szabadsága tudatában levő emberhez szólhat, egyben felszólítás, beteljesítendő feladat. E kettősség a lényege. Csak jó és rossz megítélésére képes, szabad ember állhat egyáltalán választás előtt, ugyanakkor el kell köteleznie magát e szabadság mellett, hogy az ne üres lehetőség, ő maga ne pusztán a szabad ember betöltetlen helye legyen. Ábrahám elhívása mint felszólítás az adott viszonyok determinációjából való kilépésre, a nem választottból a választottba (amit majd az apostolok Krisztus általi elhívása ismétel meg), a kivonulás a rabságot jelentő Egyiptomból, a – talán kényelmes – szolgaságban maradás tilalmának mózesi törvénye: megannyi szakítás, a szabadság választása. Végleges szerződés a szabadságra, szövetség a szolgaság széttörésének, az emelt fővel járásnak Istenével. A szövetség eleve csak szabad felek között lehetséges, tartalma pedig a szabadság mindenek fölé emelése. A szabadságra választottság a szabadság választásával teljesezhet be. Átlépés ez – ahogy Taubes írja – térből az időbe, az egyes létezőt meghatározó környezet fogságából az új kontextusba állítás szabadságába, az adothoz képest transzcendens, választott dimenzióba, a történelembe. A történelmi szemléletmód lényegét, szabadságát Burckhardt is ebben, a készen találttal szemben kimunkált distanciában látta. A bibliai szabadság gondolat a Hegel interpretálta kereszténységben a Nyugat alapeszméje, öntudata lett. Ezért a történelem mint a szabadság öntudata kibontakozástörténetének elbeszélése egyszerre az abszolút szabadság és az abban magát kereső ember kulcsszerepének feltárulása: teodícea és az emberlét értelmének igazolódása. Amikor azonban berlini előadásaiiban Hegel megállapítja: „újabbán odáig jutott a dolog, hogy a filozófiának a vallásos tartalmat át kell vennie a teológia bizonyos fajtáitól”, ha tehát a hit megtámasztásának feladata is az észre vár, akkor e valláson nyugvó nyugati önkép nyílt válságáról beszél.

Senki sem várta a filozófiától, hogy a történelemben magát feltáró gondviselés vagy abszolút szellem vagy „a természet” bölcsessége mellett érveljen, amíg senki nem állította, hogy e világi történelmünket az emberi értelem számára megérthető bölcsesség alakítja. Csak aki észszerűséget és e világi szabadságot akar kiolvasni a földi történeésekből, csak annak kell az ész érveitől folyamodnia, ha ez a világunk mégsem látszik eléggé észszerűnek és szabadnak.

Ám többről volt szó, mint az ész világrendre vonatkozó elképzeléséről. A tét a nyugati ember önképének megőrzése volt, melyben nemét Isten képmásának és szabad társának, a teremtés középpontjában állónak tekinthette, olyannak, aki különbséget tud tenni jó és rossz között.

A szabadság, istenképmásítás, kitüntetett metafizikai pozíció hitbéli garanciái a XVI–XVII. századtól (a tudományos, technikai, földrajzi felfedezések, a gazdasági és társadalmi változások, az újkori kulturális robbanás, a rendi struktúra kiürülése és a vallásháborúk nyomán) folyamatosan erodálódtak.

A *veritas duplex* kompromisszuma a Galilei-pör után még a metafizikai hittételek védelmében választotta el hit és tudás kompetenciáit. De a hit pozíciójának folyamatos elmállásával, a hitbéli értékek helyett az államrezonra hivatkozó abszolút monarchia és a hitbéli értékek

helyett a tudomány felé forduló felvilágosodás metafizikátlanította világban a tudománnyal szemben már nem maradt semmi, ami a szabadság, istenképmásítás pozícióért jótállt volna.

Eleinte úgy tűnt, maga a tudomány veszi át a világrend és az emberi kitüntetettség korábbi garantálója, a hit szerepét. Hiszen ha az ember annyiban isten képmása, amennyiben eszes lény, aki egyedül képes olvasni Isten könyvét, a természetet, megérteni a teremtet világ logikus rendjét, akkor a tudomány művelése a legszentebb istentisztelet, az oktatás az igazi prédikáció, a professzor, a tudós az igazi pap. Akkor utólag szükségtelennek, félreértésnek bizonyul és felmondható, mert túlhaladottnak látszik a *veritas duplex*, hit és tudás kompromisszuma.

A természettudományos világkép azonban két dologgal nem tudott mit kezdeni: a rosszal és a természet determinizmusán túllépő szabadsággal. A természeti szükségszerűségből a szabadság nem volt levezethető, a természeti törvények kontextusában a rossz nem volt értelmezhető. A rosszat e világkép átmeneti tudatlanságként lényegében tagadta vagy semlegesíteni próbálta; a szabadság metafizikai pozícióját a szükségszerűség rendjének csodálata és az ész e rend megismerésére töre, immár korlátlan ambíciója látszott felválthatni. De lássa bár világunkban a tudományos buzgalom „Isten könyvét”, egy felsőbb terv művét, „az számunkra gyakorta csukott könyv” marad, írta Kant.

Metafizikai vákuum jött létre, s az észnek immár magának kellett e veszedelmesen szellemritkává vált teret metafizikailag feltöltenie. Minthogy sem a vallás, sem a tudomány nem volt abban a helyzetben, hogy a szabadság eszméjének (s vele a jóról s rosszról való tudásnak) biztos – és általánosan elfogadható – fundamentumául szolgáljon, e feladat a filozófiára szakadt. A filozófia a teológia szolgálójának eredetileg nem kulcsfontosságú pozíciójából a teológia mentőangyalának szerepébe került. Olyan szerepbe, amely feloldhatatlan ellentmondásoknak szolgáltatva ki.

Az ész új metafizikája az ész önreflexiójából születik, s egyszerre tekinti magát a dogmatikus metafizika és a tudomány újkori abszolutizálása korrekciójának – a felvilágosodás önkorrekciójának. Kant és *A német idealizmus legrégebbi rendszerprogramjának* szerzői egyaránt a szabadság e filozófiai újjáalapozásában látták a kihívást.

A szabadság és emberlét elválaszthatatlanságába vetett hit védelmének feladatával magára maradó ész nem számíthatott a tapasztalatok vagy a tudományos kutatás eszközeinek segítségére. Az empirikus kutatások kínálta tudás nemcsak nem látszott megalapozhatni a szabadság szükségszerű hozzánk tartozását és az emberi méltóságot, de erre teret sem igen hagyott. Azt, hogy a tudás gyarapodása nem azonos a szabadságával, és nem garantálja azt, sőt, a szabadság akár a tudományok haladásával szemben is védelemre szorulhat, a politikai megoldást kereső Rousseau fogalmazta meg újra nagy hatással. A radikális elméleti fordulópontot Kant nevezetes szavai jelentették: „korlátoznom kellett a *tudást*, hogy a *hit* számára teret nyerjek” („Ich mußte also das *Wissen* aufheben, um zum *Glauben* Platz zu bekommen”). *A tiszta ész kritikája* második kiadása előszavának mondata a felvilágosodás utáni metafizika új pozícióit nyitja meg. A posztmetafizikus metafizikának tehát a szabadság (s egyben a rossz) mentése kedvéért először is helyére kellett utasítania a tudást, elvitatni kompetenciáját a szabadság dolgában. Minthogy a *Kritika* Kantja szerint a szabadság nem a megismerés, hanem a gondolkodás számára hozzáférhető, csak a jelenségek dimenziójában kompetens tudás világaluralmának

visszaszorítása árán őrizhető meg. A tudást a magánvaló dolgok felségterületéről kiszorítani törekvő kanti gondolatban mintha a *veritas duplex* elvéhez való valamiféle visszatérést láthatnánk. A hit és a tudás igazságainak éles megkülönböztetését, mely az ember kiválasztottságát és a morál lehetőségét hivatott megvédeni a *gazdátlanul* maradt tudással szemben. Ha a korai felvilágosodás szemében a *veritas duplex* gondolata a tudás fölösleges engedményének tűnt is, a felvilágosodás magabiztossága nyitotta vákuummal szembenéző Kant számára újra a szabadság eszméjének menthetőségét kínálta.

Tudás és hit (gondolat) szétválasztása, a demarkációs vonal kijelölése azonban csak a szabadság elvont, gondolati lehetőségét biztosíthatta. Hogyan egyeztethető azonban össze megmenntendő önképünkkel a szabadság lehetőségének tisztán absztrakt, *a priori* eszmeként, a jelenségek világában ki nem mutatható ideaként való megőrzése? A felvilágosodás nyomán mégsem lehetett egyszerűen visszatérni a *veritas duplex* egyensúlyához, mert a hitnek a tudással szemben nyilvánvalóan nem volt már kellő önsúlya. A szabadság, az emberi identitás e meghatározónak tekintett vonása azonban nem maradhatott pusztán üres esély, „a szabadságot olyan rendnek kell szavatolnia, amely éppoly nyilvános és megváltoztathatatlan, mint a természet rendje”, írta hamarosan Schelling *A transzcendentális idealizmus rendszerében*. Hegel a *Hit és tudás*ban bírálja Kant szétválasztását, s „a megismerés objektivitása elől menekülő hit”-ről ír, mely objektivitás nélkül „a megismerés számára üres”. Az abszolútnak azonban ki kell lépnie a negativitásból, történelemmé, mássá kell lennie, „külsővé kell tennie önmagát, s ezzel tárgyiasságot és ittlétet kell adnia magának”.

Kant történelemfilozófiai kísérletei jelzik, hogy maga is érezte e problémát. Ahogyan később Schelling vagy Hegel, ő is számot vetett azzal, miképpen lehetne a szabadságot a tapasztalható valóságban is felmutatni – még ha a tényleges tapasztalatok és fontos filozófiai megfontolások, amilyen például az általa éppen végbevitt szétválasztás (vagy Schelling esetében a történelemfilozófia elgondolhatatlanságának nem sokkal korábbi világos kifejtése) ellentmondanak is ennek. Úgy látszott, mégis kapcsolatot kellene keresni a szellem és az objektív dimenzió, a hit és a tudás között, s hogy magát e keresést is valamiképpen vállalni kell.

Ezért mutatkozott szükség a történelemfilozófiára, tehát egy történelemmetafizikára, mely az emberi cselekedetek sorát a szabadság történeteként, vagyis történelmünket a szabadság otthonaként, a szabadságot pedig a jelenségvilágban is szükségszerűen az emberhez tartozóként kísérli meg bemutatni. Szükség mutatkozott rá a tudás és hit újbóli elválasztása ellenére és egyben következtében, miközben ellentmondása azzal fel nem volt oldható. A történelemfilozófia Kantnál természetesen nem prekritikai maradvány, előfeltételezi *A tiszta ész kritikáját* (amelyet a *Világpolgár*-esszé első mondatában meg is idéz), amelynek bázisára persze nem volt építhető. Nemcsak hitet és tudást kellett egyesítenie, miután már egyszer szétválasztattak, hanem ezt az egyesítést is egyesítenie kellett a szétválasztással. Nem volt könnyű feladat.

Mind világosabbá vált, hogy tudás és hit szétválasztását nemcsak az sérti szükségképp, hogy az értelemmel bíró történelem elbeszélhetősége kedvéért a szabadság a priori eszméje a megismerhető valóságban próbál magára lelteni, hogy tehát a hit tudássá akar lenni, hanem az is, hogy a szabadságról való tudás sem boldogul hit nélkül. Kantnál sem a hit, sem a tudás nem kész arra, hogy nyíltan beismerje kölcsönös egymásrautaltságát a történelemfilozófiában.

A történelemfilozófia nem lehet a tanszcendentálfilozófia része, az abszolút eszme pedig nem léphet fel abszolút akaratként minden további nélkül a tudás, a megismerés terepén. Minthogy Kant számára történelemfilozófia és transzcendentálfilozófia nem összeegyeztethető, történelemfilozófiai kísérlet nem lehetséges jó lelkiismerettel. Még az e téren kevésbé aggályos Hegel sem lépteti fel *közvetlenül* az abszolút szabadságot, amikor azt – hitet és tudást újraegyesítve – a negativitás védelméből a jelenségek valóságába, a történelem arénájába veti. Túl nyilvánvalóan veszélyeztetné ez az individuumok szabadságának bármiféle lehetőségét. A kiteljesedett szabadság mint a történelem szükségszerű célja Hegelnél az ész cselének, Schellingnél magát soha teljesen nem objektiváló kinyilatkoztatásnak, Kantnál a társiatlan társiasság akaratlan következményének kénytelen öltözni. A történelemfilozófia kései, ironikus képei, Jacob Burckhardt *kentaurja* vagy Walter Benjamin sakkautomatája, a mechanizmusában *elrejtett*, „teológia” nevű törpével, találónan jelzik *Mischwesen* mivoltát.

*

Minden tudatosan átlátszónak meghagyott lepel ellenére – épp általuk – nyilvánvaló volt, hogy a világtörténelem filozófiájának az embertől elválaszthatatlan szabadság eszméjét az egyes, konkrét, halandó individuumok szabadságának beáldozásával kell megfizetnie. A szabadság észcélja felé tartó történelem, mely csak az egyes emberek intencióitól eloldott emberiség-történetként volt elgondolható, persze ellentmondott az individuumok autonómiájának és bármiféle morálfilozófia lehetőségének.

S mégis, épp e történelemre kellett volna az emberi szabadság színpadaként, utolsó ítéletként, a jó s rossz megítélése földi ítélőszékeként tekinteni. Igaz, a világtörténelem mint utolsó ítélet kétségkívül emberfölötti mértékkel mér és ítél. De még ítél. Másképpen értelmezi a jót és a rosszat, mint az individuumok morálja, de értelmezi. Újra *tud* a rosszról, olyan kontextust állít fel, amelyben megnevezhető a rossz, értékelhetők a körülmények, események és tettek: az értékek egy világrendjét.

Nevet adni a dolgoknak, jót és rosszat néven nevezni, felelősséget vállalni az értékelésért, s így a valóság felelősségvállalás általi birtokbavétele – szabadság. Ezért van szüksége a történelemnek mint a szabadság helyének a rossz fogalmára. A történelemfilozófia tehát nemcsak abban találta meg exkluzív feladatát, hogy olyan szelídítő, vigasztaló történelmi kontextusba zárja a rosszat, amelyben, mint Hegel írja, „minden negatív alárendeltként és meghaladottként tűnik el”, hanem már a rossz meghatározhatóságának megmentésében is. A gondolat, hogy „a világtörténelem az utolsó ítélet”, nem csak arra utal, hogy a felvilágosult ember magára maradt tetteivel, nincs is többé kinek felelnie önmagán kívül, nem csak minden fellebbviteli fórum, minden felsőbb bíróság (s ezzel minden kegyelem) eltűnésére, nem is csak arra, hogy a per immár a bíró távollétében folyik, s az ítélet meghozatala a tettesekre marad. Erős utalás arra is, hogy (a vállalhatatlanná vált régi metafizika és a természettudományos világkép eufóriája után is) megnevezhető még a rossz. A történelemfilozófia már nem a felmentésért perel, hanem az ítéletért. Amíg vád- és védbeszéd írható, talán még folyik a per, amíg a per folyik, talán még van esély ítéletre is. Ismeretesen nem az a legnagyobb baj, ha

nincs felmentés a rosszra, s nem is az, ha nincs, aki felmentsen, hanem ha per sincs, vagyis ha nincs olyan törvény, rend, melyet a rossz sértene. Ha a rosszat rossznak látni s értelmezni képes nézőpont, kontextus eltűnik, a rossz elvész, akkor mi magunk veszünk el, nem a rossz oldódik semmivé, hanem mi oldódunk fel abban, amit rossznak tekinteni már nincsen distanciánk. A rossz megmentésére tett kísérlet tehát, a világtörténelem mint utolsó ítélőszék révén, a szabadság nézőpontjának, kontextusának mentését kíséri meg.

S bár minden rossz transzcendentálfilozófiai lelkiismeret ellenére világos volt a történelemfilozófia *funkciója*, a racionális argumentáció egy merőben másnemű közeg, a hit hagyományos problémáiba vetve találta magát. Melyekre speciálisan történelemfilozófiai dilemmák sora is rakódott. Azok a kérdések, melyek a történelmi elbeszélés nézőpontjára, illetve mindent látó nézőjére, a sokféle individuális tudat számára közös narráció lehetőségességére, a szabadság és szükségszerűség összeegyeztethetőségére, az egyén és nem, eszköz és cél, természeti és emberi törvények viszonyára, a megismerés és spekuláció szerepére, a rossz történelmi funkciójára vonatkoztak, azonnal ingoványos terepre vezettek. Nem is szólva a rosszhoz fűződő, gyanúsán intim viszonyról, a lehetőségről, hogy a rosszat jóra magyarázó történelemfilozófiai elbeszélés akarva vagy sem, annak cinkosává válhat. Miközben látszott, hogy még ezen az áron is csak roppant kényelmetlen konstrukciókat sikerül elgondolni.

Ha például az értelmes történelem feltevése – vagyis egy sajátként megérthető világ – kedvéért választanunk kell az emberek boldogságának vagy önbecsülésének célként tételezése között, ha mint Kant mondja, a boldogság vágyánál maradva nem lennénk különbek birkáinknál, akkor világunk akart sajátját vállalása mindjárt saját megélt világunk ellen fordulhat. Ha csak abból indulhatunk ki, hogy történelmünkben „a boldogság lapjai üresek”, ha az adott, a konkrét, rövid élet – ezernyi közvetlen, korlátolt célkitűzésével – igaziként, célként megélése eleve nem *mélto* hozzánk, ha az „önbecsülés” afféle zacc, amelyet csak a boldogság leöntése után lelünk a csésze alján, akkor érthető, miért látta úgy Kant, hogy a Gondviselésnek mintegy kényszerítenie kellene az embert saját boldogtalan történelmére.

*

Kant, ha egy történelemfilozófiai gondolkísérlet erejéig és csakis azon belül feladja is „hit és tudás”, a priori szabadságeszme és tapasztalat szétválasztását, még ennek a kelletlen és feltételes újraegyesítésnek a során sem állítja, hogy egy ilyenképp elgondolt történelemben a szabadság individuálisan, a valóságos történeti szereplők számára átékelhető volna, ellenkezőleg, az értelmes történelem elgondolását olyan spekulációnak tartja, mely csak az individuumok szabadságélményének és méltóságának beáldozása árán lehetséges egyáltalán. S nem tagadja: hasonlóképp visszataszítónak látja az ilyen áron „értelmessé” hiposztazált történelmet, mint az értelemetlennek megtapasztaltat. A szabadság eszméjének – az ezen alapuló emberképnek – történeti alátámaszthatóságát, objektivációit keresve belemegy ugyan spekuláció és történelem egyesítésének a gondolkísérletébe, de látja, ennek során épp saját morálfilozófiáját, emberképét kellene megtagadnia.

„Hit és tudás”, a spekuláció absztrakt dimenziója és az érzéki, tapasztalati – ha úgy tetszik, történetileg, individuálisan megélhető – dimenzió elválásának, szembekerülésének, elidegenedésének problémája ismeretesen hangsúlyt kap Hegel vagy Schiller szövegeiben is. Míg Hegel az elidegenedésüket egységük belső mozzanatának tekinti, mely egységet a filozófiai belátás képes feltárni, Schiller olyan meghasonlásnak látja, amelyet csak a művészet „művi” eszközei segíthetnek meghaladni: ő valamiféle kiutat csak egy tudatosan felépített látszat új dimenziójától remél. Ami Kant számára a szabadságot az annak ellentmondani látszó tapasztalati világból kimenteni igyekvő (majd oda kénytelenül visszapróbáló) tudatos szétválasztás, majd (kevés elégedettségre okot adó) egyesítési kaland, az Hegelnél a gondolkodási folyamat szükségképpen fázisainak sora, Schiller szemében viszont a modern társadalom elidegenült viszonyainak nyers tapasztalata. A szétválasztást ő nem a szellem mentőakciójának látja, nem is belső ügyének, mozzanatának, hanem tragikus önelvesztésének, önfelszámolással fenyegető kiürülésének. Eszme és tapasztalat elidegenültségét egyrészt a munkamegosztásra, másrészt a modern állam hideg szakszerűségére, nagy emberi értékek iránt morálisan érzéketlen racionalitására, végső soron tehát itt is – az igazgatásban is testet öltő – munkamegosztásra vezeti vissza. Koselleck *Kritik und Krise* című könyve emlékezetesen elemzi azt a helyzetet, amelyben az Európát letaroló harmincéves vallási polgárháború után a modern abszolút monarchia legfontosabb feladata az állam elemi funkciói, az élet- és vagyonbiztonság szavatolása volt, amit sajátos, átmeneti kiegészítés biztosított: az állam centralizálta, monopolizálta és racionálisan megszervezte a törvényhozási, igazgatási, igazságszolgáltatási és fegyveres szférát – a politika igazgatási dimenzióit –, s cserébe kivonult a vallási, erkölcsi, filozófiai és magánéleti kérdésekből, ezekben – vagyis a politika morális, szűkebben vett kulturális, mondhatnánk „polgári” dimenzióiban – semleges érdektelenséget mutatott. Így az államigazgatás mindinkább (persze többé-kevésbé) egy absztrakt racionalizmus, az államrezon célszerű normái mentén épült ki, míg a mindennapi élet, az alattvalók – mindinkább polgárok – „érzékileg megtapasztalható” élete, a maga morális, kulturális praxisaival lassan egyfajta, mind erősebb ellenhatálommá állt össze. Az abszolút monarchiának fényes palotái ellenére sem volt lételeme már az a rendi társadalomra jellemző, folyamatos és közvetlen reprezentáció, melyet egykor Habermas elemzett. A királyok már nem hűbéreseik várait végiglátogatva, utazva, magukat állandóan megmutatva uralkodnak – épp ezért fontos az igazgatási székhely, a centrum, a hatalmi csúcs hangsúlyos kiépítése. Az alattvaló már nem közvetlenül, csak az igazgatási apparátuson keresztül érintkezik az uralkodóval, aki számára tulajdonképpen absztrakció, elv, az államgépezet szervező pontja. S e gépezet felső szintjei sem a vazallusok köréből merítik alattvalóikról való ismereteiket, hanem saját mechanizmusuk hivatali jelentéseiből és dokumentumaiból. Schiller *Az ember esztétikai neveléséről* írt hatodik levele épp ezt a folyamatot elemzi éles szavakkal. Anélkül azonban, hogy visszafordíthatónak vagy civilizatórikusan szükségtelennek tartaná az elidegenedést. Mindkét pólust egyaránt elidegenültként, egydimenziósként írja le, s egyképpen tart a „spekulatív szellem”, az össz folyamatok absztrakt értelme, adott esetben az állam és az „érzéki szellem”, a polgárok egyoldalú erőszakától. Amikor majd Marx *Gazdasági-filozófiai kéziratai* újraértelmezik az elidegenedés hegeli elméletét, nemcsak Schiller elemzéséből merítenek (a meghasonlást Schillerhez hasonlóan nem pusztán a reflektáló ész

útja belső mozzanatának tekintve), hanem kimondatlanul ahhoz az egykori kanti belátáshoz is kapcsolódnak, amely világossá tette a nembeli szabadság eszméje és a történelmileg megélhető szabadság közötti meg nem felelést. Alighanem *Az emberiség egyetemes története világpolgári szemszögből* kanti esszéjéből indulnak a modern elidegenedés-elméletek. Minden olyan történelemfilozófiai kísérlet, amely az emberi nem (szellem stb.) önmaga által, történelmi útja eredményeképpen kiépített szabadságában látja a történelem értelmét, szembesül az undorral, amelyet az kelt, „hogya a korábbi generációk szemlátomást a későbbiek kedvéért végzik fáradságos munkájukat, előkészítvén azt a fokot, amelyről ezek magasabbra emelhetik a természet szándékolta építményt, s hogy ráadásul csak a legkésőbbi nemzedékeknek lesz meg az az örömük, hogy lakhassanak is abban az épületben, amelyen elődeik hosszú sora (bár akaratlanul) dolgozott, anélkül, hogy részesedhetett volna a maga előkészítette boldogságban”. Schiller elfogadhatatlannak minősíti az ilyen gondolatmeneteket: a történelemfilozófia szerinte nem gyógyítja és nem legitimálhatja a valóságos szenvedéseket, hiszen „bármekkora nyereséget hozott is [...] a világ egészének az emberi erők ilyen elkülönült kiművelése, tagadhatatlan, hogy az általa érintett egyének szenvednek e világ céljától”. Mintegy Kantnak válaszol: „Az emberiség cselédei lettünk volna, akik rabszolgamunkát végeztek érte évezredekén át, s megcsonkított természetükbe bevették e szolgaság megszégyenítő nyomain – hogy aztán a későbbi nemzedék boldog henyélésben ápolhassa morális egészségét, és bontakoztassa ki emberségének szabad növekedését?!”

Bár Kant *Világpolgár-esszéje* döntő hatással volt Schiller történelemfilozófiájáról alakuló gondolataira, a szabadság eszméjének mentése kedvéért hozott történelemfilozófiai áldozat szerinte – erről legradikálisabban *A fenségesről* című esszéjében ír – hiábavaló és méltatlan, s ahogyan *A transzcendentális idealizmus rendszerének* Schellingje, Schiller is az esztétikai szemléletben keresi a szabadság utolsó lehetséges menedékét. A *Levelekben* ismeretesen a művészet kínálja a kilépési lehetőséget a materiális világbeli elidegenedettségből a szellemi világba úgy, hogy az ne a másik pólus túlsó egyoldalúsága legyen. Amikor tehát Schiller itt mintegy visszatér a tudás és hit kanti kettősségéhez, tapasztalható és elgondolható szembeállításához, utóbbi nem pusztán absztrakt ellenpólus, hanem birtokbavétel: „Az emberből, aki a természet rabszolgája volt, amíg pusztán érzékelté azt, törvényadója lesz, mihelyt elgondolja. Eddig a természet *hatalomként* uralkodott rajta, most azonban *objektumként* áll ítélkező tekintete előtt.” Ami addig természet volt, az ekkor leveti kísérletétálcáját, a rémületes hatalmak megszeliülnek. Idegenségük, az elválasztó szakadék megszűnik. Schiller azonban döntőnek tartja, hogy ezt a szellemi aktust ne tévesszük össze a realitással vagy a realitásbeli megtévesztő látszatokkal. Fontos élesen látni a művészi látszat *játékának* és a valóságos látszat *csalásának* különbségét. Hamissá válik a művészet építette látszat, ha realitást színlel. *A fenségesről*-ben azután a tiszta esztétikai szemléletbe visszahúzódó-menekülő szellem már annak látszatával sem kecsegteti magát, hogy uralkodhatna az idegen erőkon: már csak arra képes, hogy megkülönböztesse magát tőlük. Újra tiszta negativitássá lesz. *A játéknak vége.*

„A rím a kalandra induló kóbor lovag”

(Kierkegaard-töredékek a kísértetiesről)

Kierkegaard kísérteties jelenségek iránti érdeklődését kevésbé tartják számon a kutatásban. Írásai mégis arról tanúskodnak, hogy jó néhány idevágó kérdés visszatérően foglalkoztatta, s a pusztá szórakozás mellett a mélyebb analízisekhez is elvezette. Korai naplójegyzeteiből például kiderül, hogy nagy élvezettel olvassa, kivonatolja és kommentálja a témában irányadó német romantikus szerzők, mindenekelőtt Gotthilf Heinrich von Schubert, Ludwig Tieck, E. T. A. Hoffmann, Achim von Arnim, Clemens Brentano és Heinrich von Kleist egyes műveit. Fontos, hogy ezen a téren lényegesen elmozdul Hegel és tanítványai tendenciózus ítéletétől, amely többek között a kísérteties is megjelenítő, gótikus témájú műveket teszi felelőssé az irodalmi szubjektum hanyatlásáért. Hegel háromkötetes *Estztikai előadásainak* (1834) első kötetében a korabeli gótikus regény (az ún. *Schauerroman*) tipikus jegyei („[i]detartozik a mágikus, a delejes, a démonikus, a jövődőlés előkelő kísértetiessége, az alvajárás betegsége stb.”) meglehetősen elmarasztaló körítésben jelennek meg, s a goethei, klasszikus ideálnak megfelelően a „szellem betegsége[nek]” bélyegét viselik.¹ Kierkegaard eltérő véleménye magyarázható azzal, hogy nagy valószínűséggel nem ismerte Hegel *Estztikáját*, hiszen egyszer sem hivatkozott rá, s könyvtárában sem volt fellelhető e mű. A kísértetiességgel kapcsolatos korai álláspontja így nem annyira a hegeli koncepció elutasításaként, mint inkább az arra vonatkozó ismeretek hiányaként értékelhető. Ugyanakkor az is elképzelhető, hogy Kierkegaard-t egész egyszerűen hidegen hagyta a gótikus romantikát illető, negatív esztétikai ítélet, amennyiben a műfaj egyes szerzőinek műveiben gyönyörűségét lelte, vagy éppenséggel igazolódni látta bennük saját koncepcióját. Ez a romantikus kísértetiesség idővel persze elhagyja nála a poézis birodalmát, hogy a démonikussal és a melankolikussal szövetkezve hozzájáruljon a szorongás mint egzisztencia-kategória filozófiai-pszichológiai kidolgozásához. Romantikus költője azonban a régműltből visszatérően afféle „kóbor lovagként” jár-kei írásai terében, hogy múlt és jelen metszéspontjában megsejtessen valamit a határozott körvonalakat nélkülöző *unheimlich*-probléma fogalmi definiálhatatlanságából.

*

¹ Georg Wilhem Friedrich Hegel: *Estztikai előadások*, 1–3. kötet, ford. Zoltai Dénes – Szemere Samu, Budapest, Akadémiai, 1980, 1. kötet, 246. sk. o.

Kierkegaard korai naplóiban előszeretettel említi Schubert, Tieck és E. T. A. Hoffmann nevét. S bár a köztük lévő kapcsolat kibogozásával nem vesződik, a kísértetiesről alkotott elképzelése sok tekintetben e szerzők teóriáinak kombinációjaként értékelhető. A szálak itt nyilvánvalóan a német romantikus orvosi körhöz vezetnek. Hoffmann 1808 és 1814 között, bambergi éve alatt Adalbert Friedrich Marcus és Carl Friedrich Kunz közvetítésével ismerkedett meg Schubert teóriájával. Marcus az általa alapított bambergi kórház igazgatójaként és a német romantikus orvosi kör vezető tagjaként nagy szakmai elismertségnek örvendett hazájában. Kiterjedt baráti körébe tartozott többek között Friedrich Joseph Schelling, August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel, Gotthilf Heinrich von Schubert, mi több, a dán Henrik Steffens és Hans Christian Ørsted is. Kunz bambergi bor- és könyvkereskedőként, könyvkiadóként és kölcsönkönyvtárosként szintén széles körű kapcsolatokkal rendelkezett a korabeli tudományos és művészeti életben. Ő adta ki 1814-ben Bambergben Hoffmann első szépirodalmi művének, a *Fantáziadarabok Callot modorában* (1814–1815) című kétkötetes elbeszélésgyűjteménynek az első kötetét, valamint közel egy időben Schuberttől a *Die Symbolik des Traumes* (Az álom szimbolikája; 1814)² című értekezést, amelyet a német természettudós az *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (Nézetek a természettudomány árnyoldalairól; 1808)³ című műve folytatásaként publikált. Hoffmann így az elsők között, már a nyomdában értesülhetett *Az álom szimbolikájának* alapvető téziseiről.⁴ A bambergi élmény jelentőségét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy Hoffmann számára a későbbiekben is Schubert és a német romantikus orvosi kör teóriája biztosította a természetbölcséleti alapot gótikus elbeszéléseihez. Ezek közé tartozik a Kierkegaard által is szívesen olvasott *Éjjeli mesék* (1816–1817), amelynek *A homokemberről* (1816) szóló elbeszélését mintegy száz év múltán Sigmund Freud *A kísérteties* (1919) című tanulmányával tette híressé.

*

1835-ben Kierkegaard a következőket jegyzi fel naplójába, Schubert apropóján:

Mindig is lelkesedtem a természettudományokért, de nem hiszem, hogy behatóbban kívánnám tanulmányozni őket. Mindig is az élet értelme és szabadsága érdekelt a legjobban, vágyam az volt, hogy megfejtsem rejtélyét. A sivatagban töltött negyven év, mely eljuttatna a tudományok ígéretföldjére, túl nagy áldozat lenne számomra, annál is inkább, mert hiszem, hogy a természet szemléléséhez nem kell ismernem a tudomány titkait. Enélkül is felfedezhetem

² Vö. Gotthilf Heinrich von Schubert: *Die Symbolik des Traumes*, második, bővített kiadás, Bamberg, Carl Friedrich Kunz, 1821.

³ Vö. Gotthilf Heinrich von Schubert: *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Drezda, Arnoldische Buchhandlung, 1808.

⁴ Hoffmann bambergi kapcsolataihoz lásd Wulf Segebrecht tanulmányát: „Krankheit und Gesellschaft. Zu E. T. A. Hoffmanns Rezeption der Bamberger Medizin”, in uő: *Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E. T. A. Hoffmanns*, Main é. m., Peter Lang, 1996, 61–90. o.

az egész világot egyetlen virágban, figyelhetek a természet emberi életre vonatkozó intésére; szemlélhetem az égbolt vakmerő szabadkézi rajzait; és a ceyloni ördög hangja enélkül is emlékeztethet a szellemi világból érkező hangokra, ahogy a költöző madarak röpte az emberi kebel mély vágyódására.⁵

Schubert *Nézeteinek* sokak által idézett, a ceyloni ördöghangról szóló részlete jelenik itt meg. A mű fő témája a mitikus aranykortól való elszakadást, az ember nagykorúvá válásának folyamatát mutatja be mint a tökéletesebb létre való törekvést, amelynek eredményeként létrejött modern világállapotunk. A *Nézetekben* ez a szenvedő ember jajongására emlékeztető, szánszalmat és rémületet keltő ceyloni ördöghang (amely valójában nem más, mint egy ott élő bagolyfajta szokatlan éneke) még pusztán az elvesztett, ősi természeti állapotra figyelmeztet.⁶ A későbbi *Szimbolikában* azonban a szóban forgó jelenség már szinte árasztja magából a kísértetiességet:

Ugyanazt, amit az álom nyelvében észreveszünk, az irónia hangnemét, a sajátos eszmetársítást és a jóslat szellemét, kiváltképp megtaláljuk az álomvilág eredetijében, a természetben. Valóban úgy tűnik, hogy a természet teljesen egyetért rejtett költőnkkel, és vele együtt gúnyolódik nyomorúságos vígságunkon és víg nyomorúságunkon, hol sírokból nevet ránk, hol menyegzői ágyakon hallatja jajszavát, és ily módon csodásan egyesíti a panaszt az örömmel, a boldogságot a szomorúsággal, hasonlóan ahhoz a természeti hanghoz, a ceyloni légi zenéhez, mely megindító, szívzaggató hangon szörnyűséges vidám menüettekét dalol.⁷

Schubert gondolata saját korában valóságos divatot indít el: a ceyloni ördöghang romantikus felfogásban mindennapi természeti jelenségből démonikussá válik. Hoffmann elbeszéléseiben például a kísérteties borzongás a természet által elrendelt büntetésként jelenik meg, ami egyszerre annak igazolásául is szolgál, hogy a legdémonikusabb jelenségek magából a természetből erednek. Az általa kommentált ceyloni ördöghang esetében már maga a természet az, ami panaszkodik, és hangja az emberből azért vált ki kísérteties érzést, mert bár valamit még megsejt belőle, többé már nem képes azt megérteni.

Ez a természeti hang a derült éjszakák csöndjében keserves emberi jajongáshoz hasonló hangfoszlányokként hol a messzi távolságból lebeg felénk, hol pedig egészen a közelünkben

⁵ Søren Kierkegaard: *Naplójegyzetek AA–DD*, ford. Soós Anita, Pécs, Jelenkor, 2006, 1835. június 1., AA 12, 18. o.

⁶ Schubert: *Ansichten...*, 64. sk. o.

⁷ Schubert: *Die Symbolik...*, 38. o. Vö. Kierkegaard: *AA–DD*, 179. o., vonatkozó jegyzet. Továbbá vö. a „természet iróniájáról” szóló résszel: Søren Kierkegaard: „Az irónia fogalmáról”, ford. Miszoglád Gábor, in uő: *Egy még élő ember írásaiból. Az irónia fogalmáról*, Pécs, Jelenkor, 2004, 51–319. o., itt: 258. sk. o.

visszhangzik, s oly mély hatást gyakorol az emberi lélekre, hogy még a legnyugodtabb és leg-
racionálisabb megfigyelők sem tudnak szabadulni szorongató félelemérzetüktől.⁸

A fenti naplójegyzet forrásai tehát egyértelműen felismerhetők, jóllehet Kierkegaard nem hivat-
kozik konkrétan Hoffmann szóban forgó elbeszélésére, ahogyan Schubert *Nézeteire* sem, mi
több, a *Szimbolikát* is csak másfél évvel a bejegyzés után vásárolja meg.⁹ A filológiai precizi-
tás hiánya mégsem okoz zűrzavart az értelmezésben. Kierkegaard-nál a valódi tét ugyanis nem
a romantikus természetfogalom akkurátus vizsgálata, hanem a lélek belső hangjának a kifür-
készése, amihez a fenti szerzőknél számos ösztönző gondolatra lehetett.

Schubertnél hamar rátalál a szorongató sejtelem gondolatára, amely még a gyermeki lel-
ket is fogékonnyá teszi a bűnre.¹⁰ Ennek az ártatlan szorongásnak a tudatosított formáját kép-
viseli majd nála a későbbiekben a romantikus (közvetlen) zseni, aki külvilágra való érzékeny-
sége és állandó melankóliája miatt teljességgel kiszolgáltatott sorsának. Démonikus megfelelői
a *Vagy-vagyban* Don Juan és Faust alakjában jelennek meg az érzékiség, illetve a szellemiség
közegében. A *szorongás fogalmában* pedig ugyanezt a hoffmanni mesehősök testesítik meg,
akik a mesmeri orvosi delejezés által előidézett szellemi-lelki-fizikai tényezők hatására válnak
démonikus szorongóvá. A szálak kusza összefonódását itt jól érzékelteti, hogy Kierkegaard
a hoffmanni mesmerizált démonikus bemutatásához is kaphatott némi inspirációt Schubert-
től, aki a *Nézetekben* külön előadást szentelt Franz Anton Mesmer és a magnetizmus témájá-
nak.¹¹ A mesmeri magnetizmusból pedig, igaz, egy jócskán meghosszabbított és többszörösen
közvetített elméleti és gyógyítási módszeren áthaladva, maga Freud merített ihletet a hipno-
tikus álom előidézéséhez.¹²

*

⁸ E. T. A. Hoffmann: „A titokzatos vendég”, ford. Kajsza Krisztina, in uő: *A király menyasszonya*, Budapest, Attraktor, 2006, 97–142. o., itt: 102. o. Az eredetileg a *Die Serapionsbrüder* harmadik kötetében, 1820-ban megjelent Hoffmann-elbeszélés német címe *Der unheimliche Gast*.

⁹ Kierkegaard könyvtára az aukciós katalógus szerint Schuberttől csak *Az álom szimbolikáját* (1814) tartalmazta; lásd Gyenge Zoltán: „Függelék. Kierkegaard könyvtárának teljes katalógusa”, in uő: *Kierkegaard élete és filozófiája. A Kierkegaard-könyvtár teljes katalógusával*, Máriabesnyő – Gödöllő, Attraktor, 2007, 309–370. o., itt: 776. tétel, 330. o. A C. A. Reitzel egyetemi könyvkeres-
kedés által 1836. december 31-én kiállított elszámolás szerint azonban Kierkegaard a művet csak
1836. február 22-én vásárolta meg; lásd Kierkegaard: *AA–DD*, 179. o. vonatkozó lábjegyzetét.

¹⁰ Schubert *Az álom szimbolikájában* ír arról, hogy nemcsak a betegség válthat ki félelmet, hanem
a betegségtől való félelem vagy az erre vonatkozó sugallat is előidézhet betegséget. Lásd Schu-
bert: *Die Symbolik*..., 6. fejezet („Die Echo”), 149–238. o. Vö. Kierkegaard: *AA–DD*, 1837. február
4. BB 42, 60. sk. o. és BB 43, 61. o.

¹¹ Lásd Schubert: *Ansichten*..., tizenharmadik előadás, 193–224. o.

¹² Lásd erről például Maria M. Tatar kiváló tanulmányát: „From Mesmer to Freud: Animal Magnetism,
Hypnosis, and Suggestion”, in uő: *Spellbound. Studies on Mesmerism and Literature*, Princeton,
New Jersey, Princeton University Press, 1978, 3–44. o.

Kierkegaard *Az irónia fogalmáról állandó tekintettel Szókratészra* (1841) című disszertációjában már nyíltan is hangot ad a romantikus kísérteties irodalom atmoszférájáról alkotott elismerő véleményének. Ekkortájt – a Hoffmann berlini asztaltársaságába is beletartozó – Tieck hatása valószínűsíthető nála,¹³ akivel kapcsolatban konkrét „kísérteties” eszmefuttatásokat is olvashatunk műve második, a romantikus iróniáról szóló részében:

Sajátos tehetsége van ahhoz, hogy különösen divatossá tegyen valakit, és az időnként láthatóvá váló eszményi emberalakok éppen furcsaságuk miatt valóban eléggé ijesztőek lehetnek, mert néha meghökkenítő természeti képződményekre hasonlítanak, s okos és hűséges tekintetükből nem annyira bizalom, mint inkább valamiféle *unheimlich* szorongás árad.¹⁴

A tiecki *unheimliche Angst* további szemléltetésére itt egy régi német metszet szolgál, amely az Achim von Arnim és Clemens Brentano által jegyzett *Des Knaben Wunerhorn, alte deutsche Lieder* (A fiú csodakürtje, régi német dalok; 1808) című népköltészeti gyűjtés harmadik kötetének címlapjáról való.¹⁵ A kép egy középkori párt ábrázol, amint hárfán és lanton játszanak, szokatlan testtartással, semmibe meredő tekintettel. Idegenszerűségüket késő gótikus öltözkük és az őket körülvevő, merevséget sugalló dolgok is hangsúlyozzák: a papagáj a póznán, a lezárt, funkciótlannak tűnő láda és a félig nyitott hangszertok. Az emberek és a tárgyak rideg, távolságtartó idegensége Kierkegaard interpretációjában az ismerős ismeretlen érzését hívja elő, s további asszociációkat indít el. A zenélő alakok által megidézett kísérteties érzés ugyanis váratlanul összekapcsolódik a romantikus rímkezelés lebegő zeneiségével. Eszerint a romantikus poézis a képiségben fellelt szorongást lírai zenei elemmé alakítja át, miáltal a kísértetiesesség kiterjed a tartalom nélküli líraiság rímes játékára is.

A rím a kalandra induló kóbor lovag, akivel elég gyakran akad dolga Tiecknek és az egész romantikának; mint amikor valaki hirtelen ismeretlen arcba ütközik, amely mégis nagyon ismerősnek tetszik, mintha régesrég, a távoli, a történeti tudatot megelőző múltban már látta volna ezt az arcot, így áll a dolog a rímmel is, amellyel hirtelen összetalálkozunk, mint hajdani, szebb korból való régi ismerőssel, aki most csudálatosképp divatosan fest. Fásultan a megunt, szokott társaságtól, a rím új, izgalmas ismeretségeket keres.¹⁶

¹³ A dán aukciós katalógus szerint Kierkegaard könyvtára tartalmazta Tieck és Hoffmann összegyűjtött műveit a következő kiadásokban: E. T. A. Hoffmann: *Ausgewählte Schriften*, 1–10. kötet, Berlin, G. Reimer, 1827–1828, valamint *Erzählungen aus seinen letzten Lebensjahren*, 1–5. kötet, Stuttgart, Brodhag'sche Buchhandlung, 1839; illetve Ludwig Tieck: *Sämmtliche Werke*, 1–2. kötet, Párizs, Tétot Frères, 1837.

¹⁴ Lásd Kierkegaard: *Az irónia fogalmáról*, 301. o.

¹⁵ Kierkegaard ugyanitt külön lábjegyzetben is felhívja a figyelmet az általa teremtett párhuzamra.

¹⁶ Lásd Kierkegaard: *Az irónia fogalmáról*, 302. o.

Kierkegaard a szokatlan képi-zenei hasonlattel kiemeli a kísértetiést a középkori misztériumok babonás világából, s egy újfajta esztétikai szempontot sugall, a modernség vonzalmát a romantikus lelkület és kifejezési forma szándékolt homályossága iránt, felismerve benne a szorongás előképét.¹⁷ Nem véletlen, hogy később ugyanez a probléma esztétikai-költői egzisztenciájának szorongásos tematikájában is oly gyakran visszaköszön. Gondolhatunk itt például a *Vagy-vagy*, *Az ismétlés*, a *Félelem és reszketés* vagy a *Stádiumok az élet útján* jó néhány passzusára: a riasztó ismeretlenség mögött meghúzódó ismerősség; az azonos helyzetek, dolgok, események kényszerű ismétlődése; a gépiesség és az automatizmus; a hasadt személyiségek vagy a démonikusság vonatkozásában. Különösen a *Vagy-vagy* „A” része bővelkedik ilyen típusú leírásokban. Ezek a kísérteties jelenségek minduntalan az etikai ember (B, Johannes de Silentio, Frater Taciturnus) racionalizálási törekvéseinek vannak alávetve, némiképp megelőlegezve a pszichoanalitikus orvos tevékenységét, azzal a különbséggel persze, hogy az etikai emberek esetében a legádázabb harc ellenére sem születik megnyugtató (vagy legalább annak tűnő) megoldás.

*

Kierkegaard – némi túlzással – ezt az analízist végzi el pár év múlva *A szorongás fogalmának* (1844) utolsó előtti fejezetében, ahol magát a démonit, avagy a jótól (a szabadságtól, megváltástól) való szorongást állítja a középpontba.¹⁸ A kalandra induló kóbor lovag különös útja itt ér véget, hogy a démonin felülkerekedve átadja helyét a hit lovagjának, s ilyen módon a kísértetiést pusztá köddé változtassa, hiszen „[e]gy ilyen [vallásos] egyén nem fél a külsődleges értelemben vett sorsától, sem annak változásaitól, sem a vereségtől, mert szorongása már maga alakította a sorsot, és mindent elvett az egyéntől, amit csak a sors elvehet”.¹⁹ A végső konklúziót megelőző passzusok azonban meglepő kétértelműséget sugallnak:

Ha szemügyre vesszük a szorongás dialektikus meghatározásait, kiderül, hogy ezek ugyan csak a pszichológia kétértelműségével rendelkeznek. A szorongás *szimpatizáló antipátia és antipatizáló szimpátia*. Gondolom, nem nehéz észrevenni, hogy ez egészen más értelmű pszichológiai meghatározás, mint ama vágyé (concupiscentia). Ezt a nyelvhasználat is teljesen alátámasztja, hiszen azt mondják: édes szorongás, édes félelem, valamint: csodálatos szorongás, félénk szorongás stb.²⁰

¹⁷ Hasonló értelmezéssel egyedül Karl Heinz Bohrer-nél találkoztam, aki a fenti Tieck-kommentár kapcsán megkockáztatja, hogy „Kierkegaard a modern egzisztenciafilozófia egyik központi fogalmához a kísérteties, romantikus »szorongás«-szövegek esztétikai szemléletén keresztül jutott el. Vagyis felismerte a szorongás álmképét a romantikus szövegben, mert abban a szorongás egzisztenciális tapasztalata volt előkészítve.” Karl Heinz Bohrer: *Die Kritik der Romantik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, 67. sk. o.

¹⁸ Søren Kierkegaard: *A szorongás fogalma*, ford. Rác Péter, Budapest, Göncöl, 1993, 131–179. o.

¹⁹ Kierkegaard: *A szorongás fogalma*, 186. o.

²⁰ Kierkegaard: *A szorongás fogalma*, 52. o.

Ami itt első pillantásra szembetűnik, az a szorongásban rejlő szimpátia és antipátia paradox kettőssége, amely béklyóba veti a szorongót, vagy egy másik megfogalmazása szerint „nem kísért meg a választás lehetőségével, hanem kéjes rémisztgetésével bénító félelmet kelt”.²¹ Meglehetősen modern állítás ez, amely a pozitív és a negatív határok elmosásával már-már megelőlegezi az öröm mazochista módjára építő XX. századi dekonstruktív-pszichoanalitikus művészetfilozófiai teóriákat. Az értelmezésbeli problémát pusztán az okozza, hogy ez a szorongás Kierkegaard-nál kezdettől a szabadság elnyerésére irányul, minthogy „a szorongás a szabadság lehetősége”,²² az áhított szabadság azonban nem lehet autonóm, mivel Isten kifürkészhetetlen szándéka mindig előnyt élvez vele szemben. Vagyis a „különös” kettőség kezdettől felszámolásra van ítélve, mivel a hitbéli aspektusból egyértelműen hiányzik az antipatikus attitűd.

A passzus ugyancsak fontos, bár kevésbé feltűnő jegye a gyermeki ártatlanságot megzavaró szellemiség, amely Schubert szerint véget vetve a kezdeti harmóniának az embert nagykorúsága felé vezet. Kierkegaard láthatóan egyetért ebben Schuberttel. A különbség csak az, hogy nála már az ártatlanság állapotában benne rejlik a semmi, ami büntelen, boldog gyermeki szorongást szül.²³ Ennek az ártatlan szorongásnak a tudatosított formáját képviseli a (romantikus) „közvetlen zseni”, aki művészete által csaknem mindenható, mivel azonban lételeme a külvilág felé irányulás, teljességgel kiszolgáltatott sorsának. Lelkületében lehet ő éppoly ártatlan, akár egy gyermek, ha hiányzik belőle a hit, bizonyosan nem képes arra a mozgásra, amely megszabadítaná önnön fogságából. Így aztán bármit cselekszik is, megfosztatik a legmagasabb, a hit ereje általi szorongástól, s vele együtt attól a lehetőségtől, hogy megtalálja önmagát.²⁴

Végül az idézet harmadik fontos jegye „az édes szorongás, édes félelem, valamint csodálatos szorongás, félnék szorongás”²⁵ szó szerkezetekben ragadható meg, amikor maga a hétköznapi nyelvhasználat nyitja meg a modern kísértetiesről való gondolkozás horizontját. Mondhatnánk, Kierkegaard ezen a helyen, egészen „kísértetiesen” magának Sigmund Freudnak a teóriáját vetíti előre, aki jó pár évtizeddel később, *A kísérteties*²⁶ című esszéjében a fogalom esztétikai-pszichológiai bemutatására tesz kísérletet. Freud itt számúzi a korábbi álomanalíziseinél még hivatkozott (és lekicsinylően elutasított) Schubertet,²⁷ s helyette két másik romantikus szerzőt választ magának. Először Schellinget, akinek *A mitológia filozófiájáról* szóló, 1842-es írásából metsz ki egy darabkát, hogy az abban megjelenő *unheimlich*-fogalom újradefiniálásával szembeszegüljön Ernst Anton Jentsch-nek a kortárs orvosi pszichológiában mérvadó, *Zur Psychologie des Unheimlichen* (A kísérteties pszichológiájáról; 1906) című tanulmányával. Másodszor pedig E. T. A. Hoffmant, akinek az *Éjjeli mesék* ciklusából származó,

²¹ Kierkegaard: *A szorongás fogalma*, 73. o.

²² Kierkegaard: *A szorongás fogalma*, 181. o.

²³ Kierkegaard: *A szorongás fogalma*, 51–56. o.

²⁴ Kierkegaard: *A szorongás fogalma*, 117–121. o.

²⁵ Kierkegaard: *A szorongás fogalma*, 52. o.

²⁶ Sigmund Freud: „A kísérteties”, ford. Bókay Antal – Erős Ferenc, in *Sigmund Freud művei*, IX., *Művészeti írások*, szerk. Erős Ferenc, Budapest, Filum, é. n., 245–281. o.

²⁷ Lásd Sigmund Freud: *Az álomról*, ford. Ferenczi Sándor, Budapest, Hermit, 2011, 10. sk. o.; valamint uő: *Álomfejtés*, ford. Hollós István, Budapest, Helikon, 1996, 56. o.

A *homokember* című elbeszélését teszi meg analízise első számú tárgyává. A fenti szerzők gondolataiból kiindulva (és azokat önkényesen eltorzítva)²⁸ alkotja meg híres tézisé, mely szerint: „a »kísérteties« az ijesztőnek az a fajtája, ami valami régóta ismert, bensőséges dologra vezethető vissza”,²⁹ illetve, hogy „ez a kísérteties csakugyan nem új, vagy idegen, hanem egy, a lelki élet számára ismert jelenség, amely csak az elfojtás folyamatában távolodott el”.³⁰

*

Kierkegaard és Freud „kísérteties találkozása” így valósággal felkínálkozik vizsgálati témaként. Jóllehet ez fikcionális aktusként is csupán egy romantikus háttér előtt képzelhető el, egy olyan, többé-kevésbé fikcionális háttér előtt, amelyre saját céljuk érdekében néha visszatekintettek, hogy aztán ugyanezért el is forduljanak tőle. Mindketten olyan elemeket idéztek fel a romantikából, amelyek teóriájuk értelmében a romantikus fantasztikum (mesmeri magnetikus, gótikus kísérteties vagy varázslatos mesebeli) erőitől függetleníthetők, s univerzális voltuknál fogva mindenütt és mindenki számára jelen lehetnek a világban. A kierkegaard-i *unheimliche Angstra* a freudihoz hasonlóan igaz lehet, hogy nemcsak negatív, hanem egyszerűen pozitív reakció is valamilyen élményre, hogy ez az élmény éppannyira taszító, mint amennyire csábító, s hogy benne a nyugtalanító elem valamilyen ismert, bensőséges dologra vezethető vissza. Freudnál a kísértetiesnek mondott emberi jelenségek pszichoanalitikus értelmezése, Kierkegaard-nál a kísérteties szorongás filozófiai-pszichológiai vizsgálata hozza felszínre azt, ami mintegy látenszen eleve benne foglaltatik a megjelenített valóságstruktúrában. A kettejük közti rokonság azonban, bármilyen szívesen folytatnánk is a felsorolást, ezen a ponton nagyjából véget is ér.

Már maguk a „terápiás” célkitűzések is igen eltérőek. Míg Freudnál a bemutatott analízis az elfojtás során *kísértetiessé vált tudattartalom* napvilágra hozását szolgálja, amelynek célja a beteg gyógyulása, addig Kierkegaard-nál ugyanez a tevékenység a külső dolgok által irányított *kísérteties összecsengések* megszüntetésére irányul a hit bensőségességében, amelynek célja a megváltás elnyerése. Ebből adódik az egyébként igen képlékeny fogalomhoz kapcsolódó értelmezésbeli differencia is. A gótikus romantika fantasztikus irodalmában a kísérteties vagy megmarad a természetfeletti birodalmában (s így elmozdul a „csodás” irányába), vagy valamilyen racionalista, prózai magyarázatot kap (s ezáltal besorolódik a „különös” kategóriájába).³¹ Ezzel szemben Freudnál a kísérteties már nem oldódik fel a mindennapi magyarázatban (még akkor sem, ha jelentős támaszra lel benne), hanem épp ellenkezőleg, a rejtélyesnek

²⁸ Mára a freudi esszé torzításairól szóló munkáknak se szeri, se száma. Világos problematizálása és szövegfeltáró nyelvi analízise miatt ezen a helyen (némi önkénnyel persze) Marc Falkenberg könyvét emelném ki: *Rethinking the Uncanny in Hoffmann and Tieck*, Oxford é. m., Peter Lang, 2005.

²⁹ Freud: „A kísérteties”, 248. o.

³⁰ Freud: „A kísérteties”, 267. sk. o.

³¹ A fantasztikumot határoló két kategóriáról, a csodáról és a különösről, amelyek közül az utóbbi meglehetősen közel áll a freudi *unheimlich* fogalmához, lásd Tzvetan Todorov: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. Gelléri Gábor, Budapest, Napvilág, 2002, 39. sk. o.

tűnő jelenségek (pl. kísértetiesség, örültség) irodalmi fikcióba hajló tudományos feltárással maga a mindennapi élet válik örömteli-szorongató módon fantaszতিকussá. Radnóti Sándor találoán jegyzi meg a romantikus és a freudi *unheimlich* ezen ellentétével kapcsolatban, hogy

míg amott ez a lépés visszazökkenti a kizökkent világot, addig a freudi világszemléletben maga e feltárt kizökkenség válik a normális és nem normális világ alapjává, magává a realitássá. A mélyinterpretáció racionalizáló erőfeszítése (a túlinterpretáció) mindenből pszichológiai detektívregényt formál.³²

Kierkegaard *unheimlich*-fogalma lényegében köztes pozíciót foglal el a romantikus és a pszichoanalitikus elképzelések között. A ráció itt ugyancsak felderítő útra kel, hogy a szorongás vonatkozásában szembesítsen lehetőségeinkkel, s ezáltal megóvjon a valóság borzalmaitól. Vállalkozása azonban csak annyiban lehet sikeres, amennyiben – ahelyett, hogy Freudhoz hasonlóan mindenáron uralni akarná vizsgálati tárgyát – belátja saját kudarcát, azaz már a kezdet kezdetén tudatosítja, hogy a „pszichológia hangulata a nyomozó szorongás, amelyben kirajzolja a bűnt, miközben újra és újra szorongás fogja el a maga által létrehozott rajzolatától”.³³ A lélek belsejébe hatoló detektív munka egészen addig tart, míg végül teljes csődöt mond a hit erejével szemben. A szorongónak le kell számolnia a véges külső dolgokkal, s az önnön szakadékaival való szembesülés után át kell adnia magát Istennek, hogy hite által megváltást nyerjen szorongásától. Ebben a szakadékban az emberi szabadság autonómiája és az Istennek való feltétlen alárendeltség feszül egymásnak gyötrelmesen örömteli módon. Szétválasztásuk szorongást és kétségbeesést eredményez, amelynek kimondani tudása kísérteties borzongás. Összhangjuk viszont a szorongás és a kétségbeesés felszámolásával a hit paradoxonja, amely kizárólag a hallgatásban nyerhet feloldozást. Nem véletlen, hogy Kierkegaard racionalitást elutasító, hitben nevelődő költője, akit a bűnében való elmerülés szabadsága elvesztésével és individualitása megsemmisülésével fenyeget, utolsó szalmaszálként kapaszkodik a bűn lehetőségébe s a vele járó szorongásba. Miként az sem, hogy a hitbéli hallgatás helyett inkább a filozófiai vizsgálódást választja, s beszél, olykor „kísértetiesen” is, az utolsó pillanatig fel-tartóztatva a kimondhatatlant.

³² Radnóti Sándor: „Gradiva. Esettanulmány”, in uő: *Műhelymunka*, Budapest, Csokonai, 2004, 11–47. o., itt: 15. o.

³³ Kierkegaard: *A szorongás fogalma*, 21. sk. o.

Jöjj és hallj!

Charles Burney zenei *Grand Tour*ja Itáliában

Charles Burney (1726–1814) *epitheton ornans*a a „zenetörténet-írás atyja”. Noha a zene-történet-írás egyes műfajai, mint például életrajzok, önéletrajzok, egy-egy zenei forma alakulásának vagy egyes hangszerek történetének leírásai nem voltak ismeretlenek a XVIII. század utolsó harmada előtt sem, kétségkívül Burney-é az érdem, hogy nagyszabású művében elsőként tárja az olvasó elé a zene történetét, mely természetesen köszönő viszonyban sincs a XIX. században létrejött pozitivistá felfogású zenetörténet-írással mint történeti tudománnyal.¹ Az *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period* négy kötete 1776 és 1789 között jelent meg. A tárgy felosztása sajátos elrendezést mutat: az első kötet több mint ötszáz oldala az óegyiptomi, a biblikus zsidó, az ógörög és római zene történetét dolgozza fel; a második a korai keresztény egyházzenétől a XV. századi vokálpolyfóniáig tartó időszakot öleli fel közel hatszáz oldalon; szintén közel hatszáz oldalra rúg a XVI–XVII. század zenéje a harmadik kötetben. A negyedik kötet valójában operatörténet, a műfaj megjelenésétől az 1770-es évek végéig, közel hatszáz oldalon, majd az utolsó száz oldalon a német, francia és angol zene általános leírása zárja a monumentális művet. Az anyag beosztását látva még különösebb, hogy a negyedik kötet több mint kétszáz (!) oldala kizárólag Händel operáival foglalkozik. Mai fogalmaink szerint enyhén szólva is aránytalan a mű beosztása. Ennek oka az, hogy Burney felfogásában a zene története a szó szoros értelmében fejlődéstörténet: mind a négy kötetben olyan fejezetcímekkel találkozunk, amelyek az adott korszakokat progresszivitásként írják le, és e különböző lokális vagy tematikus progressziók kulminálnak a negyedik kötetben, elsősorban Händel életművében, amikor mindez a kortárs operazenében éri el csúcspontját. Burney elfogult kora zenéje iránt, számára fel sem merül a kérdés, hogy a poszt-händeli operamuzsikával bármilyen egyéb zene fel tudná venni a versenyt. Burneynek igazi aufkléristaként a jelenkor művészete az eddig elért legmagasabb csúcspont, amely

¹ A másik szerző, akit Burney-vel együtt szokás emlegetni: Sir John Hawkins (1719–1789). *A General History of the Science and Practice of Music* című műve 1776-ban jelent meg, éppen Burney műve első kötete publikálásának évében. A két szerző közötti rivalizálás egy életen át tartott, melyre jelen írásomban nincs módom kitérni. Erre nézve összefoglaló jellegű tanulmány Robert Stevenson „»The Rivals« – Hawkins, Burney, and Boswell” című írása (*The Musical Quarterly*, 1950/1, 67–82. o.).

előtt még beláthatatlan további csúcscok állnak. Azon történetfilozófusok között lehetne a helye, akik előtt a jelen beteljesedése nyomán a jövő a maga végtelenségében nyílik meg.

A mi perspektívánkból rátekintve erre a történetfilozófiai nézőpontra különös kettőség mutatkozik: egyfelől beteljesülő ígéretként valóban elképzelhetjük magunk előtt a zenetörténet színpadán a bécsi klasszika triászát, azonban – talán épp e perspektíva torzító optikája miatt – mégiscsak meghökkentő, hogy Burney számára a legjelentősebb korabeli operakomponista Niccolò Jomelli, miközben ismerte Mozartot, de meglehetősen szűkszavúan beszél róla, ugyanakkor a legnagyobb lelkesedéssel szól Haydnról. A kortárs nagyon gyakran mást lát és hall jelentősnek, mint az utókor, miközben az utókor ítéletéhez maga a kortárs is hozzájárul. Lássunk erre két rövid példát: „Nagy örömmel érkezem elbeszélésem ama részéhez, mikor Haydnról kell szólnom! A csodálatos és páratlan Haydnról! Akinek művei több gyönyörűséget okoztak idősebb koromban, mint a legtöbb zene, amely inkább már fārsztott.”² Ezt követően hosszan és szenvedélyesen ír Haydn zenéjéről és életéről. És valóban, ki kételkedne ma Burney entuziazmusának jogosságában? Ugyanakkor csodálkozva olvassuk a hatalmas műben e két mondatot Mozarról a Burney által ismert osztrák–német szerzőkről írt lajstromban: „Mozart tizenkét éves korában operát komponált Milánó számára. [...] [G]yermekkorában megbabonázta egész Európát korai tehetségével, és a zenei világ számára most sem kevésbé csodálatos komponistaként felmutatott termékenységével és tudásával.”³ Elismerő szavak, kétségtelen, hiszen Burney kétszer is hallotta a gyermek, majd a kamasz Mozartot: először Londonban 1764-ben, majd 1770-ben Bolognában. De 1789-ben, amikor a *General History of Music* negyedik kötete megjelenik, nem találjuk-e a Mozarról írottakat kevésnek a Stamitzok, Kozeluchok, Naumannok, Hillerek és Herschelek társaságában? Nem tudni, de talán a kellő tájékozottság hiánya az, ami Burney-t ehhez az ignoranciához vezet, miközben Haydnnal levelezett, és nagy segítségére volt annak londoni tartózkodása idején.

Burney számára a történetírás egyben kritika (az angol *criticism* értelmében), és ennek alapzata esztétikai, mert mindehhez nélkülözhetetlen, Eduard Hanslick kifejezésével élve, a „figyelmes hallgatás aktusa”.⁴ *Odahallgatás* itt és most, akkor és ott, amikor a zene felhangzik. Winckelmann *autopszia*-fogalmát, a saját szemmel látás elvárását az auditív világra lefordítva mindez Burney-nél, ha szabad egy tudommal eddig nem használatos terminussal élnem, az *autakouszia*,⁵ a saját füllel hallás imperatívusza. Bibliai parafrázisát adva e kifejezésnek: Jöjj és hallj!

² Charles Burney: *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, 4. kötet, London, k. n., 1789, 599. o.

³ Burney: *A General History*..., 583., ill. 602. o. Burney az operát illetően téved, Mozart 12 évesen a *Bastien und Bastienne*-t írta. Milánó számára 1770-ben, 14 évesen a *Mitridates, Pontus királya* című operáját komponálta.

⁴ Eduard Hanslick: *A zenei szép*, ford. Csobó Péter György, Budapest, Typotex, 2007, 18. o.

⁵ A terminus megalkotását illetően köszönettel tartozom Bárány Istvánnak.

Főművének megírásához Burney nélkülözhetetlennek tartotta, hogy két Grand Tourt tegyen a kontinensen. 1770 októberében így ír Nápolyból a kor legnagyobb angol színészének, egyik legközelebbi barátjának, David Garricknek utazása céljairól:

[... A]z egyik az volt, hogy a könyvtáráktól kezdve a tudós emberekkel folytatott viva voce beszélgetésekig ismereteket szerezzek a régiek [ancients] zenéjéről. A másik, hogy saját szemmel ítéljem meg a modern zene *jelenlegi állapotát* Itália elsőrangú muzsikusainak előadása és a velük folytatott beszélgetések révén, azokon a helyeken, amelyeket mindenképp meg kell látogatnom.⁶

Ugyanebben a levélben Garricknek arról is beszámol, hogy mivel a történeti mű megírása hosszú időbe telik, addig is publikál „egy beszámolót Franciaország és Itália zenéjének jelen állásáról”.⁷ Erre pedig azért volt szüksége Burney-nek, mert a *jelen kor zenéjét* csak a *jelenkori zenélésből* lehet megítélni. Naplójában erről így ír:

Elhatároztam, hogy a *saját* fülemmel fogok hallani, és a *saját* szememmel fogok látni, [mert ...] a tudós emberek és könyvek haszonnal lehetnek a régi zenét [ancient music] illetően, de csak élő zenészek tehetik érthetővé, hogy mi maga az *élő* zene.⁸

Útiterve tehát kettős volt. Ahogy Percy A. Scholes írja:

[Burney] belátta, Angliában nem talál meg minden szükséges információt [...], ezért döntött úgy, hogy a zene földjére, Itáliába utazik, ott szorgosan olyan könyvek s kéziratok után kutat, amelyek céljaihoz közelebb viszik, és zenei kutatásainak különböző kérdéseiről szakértőkkel beszélget, valamint élő formájában tanulmányozza a színházi és egyházi művészetet.⁹

Burney 1770. június 5-én szállt hajóra Doverben. Calais és Lille érintésével Párizsba érkezik, ahol két hetet tölt el, majd Genf érintésével Milánóban tartózkodik nyolc napig. Az augusztust Brescia, Verona, Vicenza és Padova közbeiktatásával jórészt Velencében és Bolognában tölti, szeptemberben Firenzében, majd Siena érintésével Rómában tartózkodik, októberben Nápolyt látogatja meg. Visszaútján Genova és Lyon érintésével ismét Párizsban időz, és december végén érkezik vissza Londonba. Útját érdemes összevetnünk Leopold Mozart és fia útjával, hiszen az utasok találkoztak is egymással. Mozarték Salzburgból rövidebb úton jutottak el első

⁶ „Burney levele David Garricknek, 1770. október 17–18”, in *The Letters of Charles Burney*, szerk. SJ Alvaro Ribeira, Oxford, Clarendon Press, 1991, 1. kötet, 1751–1784, 60–61. o.

⁷ Id. mű, 61. o.

⁸ Idézi Roger Lonsdale: *Dr. Charles Burney. A Literary Biography*, Oxford, Clarendon Press, 1965, 84. o.

⁹ Percy A. Scholes: *The Great Doctor Burney. His Life, His Travels, His Works, His Family and His Friends*, Oxford, Oxford University Press, 1948, I. kötet, 148. o.

célállomásukhoz, Veronába. Mantova és Párma érintésével Bolognában időztek. Itt hallotta Burney másodszor is Mozartot a szintén csodagyerek hegedűssel, Thomas Linley-vel együtt játszani, akit a lelkes olasz zenebarátok Tommasinónak hívtak, és itt találkoztak mindketten a kor legjelentősebb zeneelmélet-írójával, Padre Martinivel. Mozarték Firenze, Róma és Nápoly felé vették útjukat, majd visszafelé a Róma–Bologna–Milánó–Torinó–Velence–Padova–Verona útvonalon érkeztek meg Salzburgba. Nem meglepő, hogy mindkét útvonal nagyjából azonos, hiszen a kiszemelt városok az itáliai zene fellegvárai. Burney kutatásaiban a legtöbbet Milánóban, Velencében, Bolognában, Rómában és Nápolyban profitált, a kamasz Mozart a legnagyobb sikereit ugyanezen városokban aratta.

Burney Londonba való visszatérése után 1771 májusában publikálta *The Present State of Music in France and Italy, or the Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music* címmel zenei úti beszámolóját, amely 1773-ban újra megjelent. Eredetileg Grand Tourjának naplóját húzások nélkül adta volna ki, de barátai és ismerősei lebeszélétek erről, hiszen a korban rengeteg olasz és francia útinapló volt forgalomban Angliában, Burney csak fölöslegesen gyarapította volna a kor „turisztikai olvasmányait”. (Burney útikönyve Jérôme de La Lande *Voyage en Italie* című 1769-ben megjelent munkája volt, melyet mindig magánál tartott.) Végül úgy határozott, hogy csak a zenei kéréseket tartalmazó anyagokat publikálja, így alaposan megkurtította naplóját.¹⁰ A nyomtatásban megjelent mű nagy sikert aratott. Az angol zenei élet az *amateur*től a *connoisseur*ön át a professzionális zenészig első ízben kapott friss ismereteket az olasz és – részben – a francia zenei előadó-művészet sajátosságairól.

Fanny Burney, a *musicus doctus* lánya 1771 októberében ezt a mondatot írja naplójába: „Apám most nagyon szorgalmasan németül tanul. Tudásszomja csillapíthatatlan, és ha lenne elég ideje, azt hiszem, az első számú nyelvész lenne Angliában.”¹¹ Burney azért kezdett el lázasan németül tanulni, mert igencsak hosszú levelet kapott német fordítójától,¹² a hamburgi Christoph Daniel Ebelingtől, amelyben a tudós német szerző, aki Carl Philipp Emanuel Bach legszűkebb baráti köréhez tartozott, dicsérrel beszél Burney művéről, de felhívja figyelmét,

¹⁰ Lásd Lonsdale: id. mű, 99. o. A húzások nélküli napló teljes egészében 1969-ben jelent meg, noha tíz évvel korábban már napvilágot látott egy kiadás, de ez különböző forrásokat vegyített: Charles Burney: *An Eighteenth-Century Musical Tour in France and Italy*, szerk. Percy A. Scholes, London, Oxford University Press, 1959. H. Edmund Poole, az 1969-es kiadás sajtó alá rendezője nem tartotta megalapozottnak Scholes filológiai eljárását, ezért publikálta csak és kizárólag magát a naplót. *Music, Men, and Manners in France and Italy 1770. Being a Journal written by Charles Burney, Mus.D. during a Tour through those Countries undertaken to collect material for A General History of Music, Transcribed from the Original Manuscript in the British Museum*, szerk. H. Edmund Poole, London, Eulenburg Books, 1969.

¹¹ Id. Lonsdale: id. mű, 112. o.

¹² A fordítás *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien welche er unternommen hat zu einer allgemeinen Geschichte der Musik Materialien zu sammeln* címmel jelent meg Hamburgban, 1772-ben.

hogya a készülő *Zenetörténet* aligha lenne teljes a német zene feldolgozása nélkül. Ebeling többek közt e szavakat intézi Burney-hez:

[... A] régebbi időkben különösen orgonára és csembalóra komponáló szerzőink tűntek ki, és Hasse óta sok jelentős szellemünk [Genius], kiknek operái, oratóriumai, ouverture-jei és más hangszeres művei talán méltók arra, hogy minden idők és nemzetek legjobbjai vagy legalábbis jobbjai között legyenek.¹³

Burney igazat adott Ebelingnek, és egyre inkább foglalkoztatta a kérdés, hogy a német zene miként kapjon helyet *Zenetörténet*ében. Ehhez azonban szükségesnek látott egy újabb Grand Tourt. 1772 júliusában újra elindult, s csak a fontosabb állomásokat említve Dover–Calais–Antwerpen–Brüsszel–Köln–Frankfurt–Mannheim–München–Bécs–Prága–Drezda–Lipcse–Berlin–Hamburg–Amszterdam–Calais–Dover útvonalon járta körbe Németországot és részben Ausztriát, érintve a mai Belgium és Hollandia területét. Londonba novemberben érkezett haza. A német út során szintén vezetett naplót, és ezt szinte minden változtatás nélkül két kötetben adta közre a következő évben *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces, or the Journal of a Tour through these Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music* címmel. Második kiadása 1775-ben jelent meg. A következő évben pedig napvilágot lát *Zenetenetörténet*ének első kötete.

*

Burney elfogultságai az első *Present State*-ben eléggé nyilvánvalóak. A francia zenéről adott, terjedelmében nem túl jelentős részben jobbára a francia ízléstől való idegenkedése kerül előtérbe, ami nem meglepő egy a londoni, markánsan olasz jellegű zenei életben fontos szerepet játszó muzsikustól és *homme de lettre*-től. Ugyanakkor világosan rálát korának nagy vitájára, az olasz és a francia zene elsőbbségéről folyó csatározásra, amely már a XVIII. század elején kezdetét vette, és csúcspontját a buffonista harcban érte el.

Ha a francia zene jó, s kifejezésében természetes és megnyerő, akkor az olasznak rossznak kell lennie, vagy fordítva. [...] Igazság szerint a franciák nem szeretik az olasz zenét, csak tetetik, hogy átveszik és csodálják. Mindez nem más, mint pusztá színlelés!¹⁴

– írja egy hangverseny-beszámolójában. Azonban személyes állásfoglalását sem rejti véka alá: egy másik koncertbeszámolóban valósággal „bevasalja” az olasz stílust a francián. Az olvasónak nem egy helyen az a benyomása támad, mintha Burney olvasott volna legalább néhány sort Lessingtől, mert az italianizáló francia zenét inkább „olaszmajmolónak”, semmint olaszosnak

¹³ Id. Scholes: id. mű, 199. o.

¹⁴ Burney: *The Present State of Music in France and Italy*, 25. o.

ítéli.¹⁵ A francia zene *passé* mivoltát Burney világosan látja, álláspontja Diderot-éval és Rousseau-éval hozható párhuzamba. Mindkettejükkel találkozott Párizsban, és gyümölcsöző beszélgetéseket folytatott velük a francia zene „jelenlegi állásáról”. Diderot a *Rameau unokaöccsében* világosan láttatja azt a folyamatot, amely a francia zene visszaszorulását és az olasz térhódítását jellemzi: „[Rameau] megszabadított bennünket Lully több, mint száz éven át zsolorozmázott gregorián dalaitól, [...] akit, miután eltemette a firenzeit [ti. Lullyt, aki firenzei születésű volt – P. T.], az olasz virtuózok fognak eltemetni.”¹⁶

A francia zenével szemben táplált ellenszenv a *Zenetörténetben* is visszaköszön, és a francia muzsika az olasz ellenlábasaként jelenik meg. Burney amint Itáliába érkezik, egyre lelkesebben ír az ott hallottakról. Reggeltől estig zenét hallgat, kutatásra szánt napjain a nagy könyvtárak zenei anyagait studiórozza, másolatokat készít, hatalmas könyvtárát gazdagítja. Ahogy írja, „*viva voce*” akar beszélgetni a legkülönbözőbb zenei kérdésekről muzsikussal és tudóssal egyaránt. Felsorolni is nehéz, ki mindenkivel ül le akár csak egy-egy óranyi csevegésre vagy hosszú, néha több napot magába foglaló tudós beszélgetésre utazása során. Velencében találkozik Baldassare Galuppival, akiről így ír: „Velence jelenlegi muzsikusi közt olyannyira kimagaslik, hogy óriásnak tűnik a törpék között”;¹⁷ Bolognában Padre Martini és az idős Farinelli társaságában tölt el több napot; Nápolyban az énekes iskolák, a *conservatoriók* működése köti le figyelmét, miközben hosszan beszélget Niccolò Piccinnivel, majd Niccolò Jomellivel találkozik, „aki ma a zene mesterségében vitathatatlanul az egész világegyetem legelsőbbike”.¹⁸ Mindeközben nem feledkezik meg igazi Grand Tourist módjára a társalmi életéről sem. Velencében elragadtatottan így ír: „Argusról mondják, hogy száz szeme volt, és a Hírnevet *minden nyelven* lefestedték a költők. E helyen az ember azt kívánja, hogy ha zenéről van szó, csupa *fül* legyen, ha pedig festészetről és építészetről, akkor csupa *szem*.”¹⁹

A naplóban olvasható, fentebb már idézett programterv, miszerint saját fülével akarja hallani a kontinens zenéjét, markánsan megszólal a *The Present State of Music* bevezetőjében. Mi több, a történetileg feldolgozott zene sanyarú helyzetét tekintve egyfajta versengést, *emulatiót* kezdeményez a társalmi művészetekkel. A költészet, a képzőművészetek már réges-rég megvalósították nagy képviselőik életének leírását, ebben természetesen Vasari járt az élen, és éppen az ő mintáját követve kell a zene nagyjainak életét is feldolgozni, hiszen a zenei nagyság semmivel sem kevesebb, mint például a festészet képviselőié. Az erre vonatkozó érv Burneynél meglehetősen sajátos. Ugyanis – mint írja – „míg a zene Itáliában *élő*, addig a többi művészet

¹⁵ Vö. Gotthold Ephraim Lessing: „Levelek a legújabb irodalomról, 17. levél”, ford. Bendl Júlia, in uő: *Válogatott esztétikai írásai*, válogatta Balázs István, Budapest, Gondolat, 1982, 127–132. o., itt: 128. o.: „[Gottsched] nem annyira a mi régi színházunkat akarta megjavítani, mint inkább teljesen újat akart alkotni. De miféle újat? Franciamajmolót, anélkül, hogy megvizsgálta volna, vajon-e francia színház megfelel-e a német gondolkodásmódnak.”

¹⁶ Denis Diderot: *Rameau unokaöccse*, ford. Szívós Mihály, Budapest, PannonKlett, 1997, 47. o.

¹⁷ Burney: *The Present State of Music in France and Italy*, 177. o.

¹⁸ Burney: *The Present State of Music in France and Italy*, 319. o.

¹⁹ Burney: *The Present State of Music in France and Italy*, 159. o.

csak *holt* nyelven beszél”.²⁰ Burney elképzelésében a zene azonos annak előadásával, és így az előadott zene maga a zene, míg a társművészetek esetében ez az *élő beszéd* nem létezik. Így világossá válik, hogy a kották és tudós könyvek tanulmányozása édeskeves a zene *felhangzó valóságához* képest. Természetesen a zenetörténet a múlt zenéjének feltárásához csak a tudós könyveket és kottákat, kéziratokat használhatja fel forrásul, de az élő zene csak néma hieroglifa marad, ha pusztán a kottát tanulmányozzuk. Burney felfogásában a kortárs zene és a zenei előadó-művészet azonos, ezért csak akkor megítélhető, ha halljuk. Hiába rendelkezik London pezsgő zenei élettel és kottakiadással, ez korántsem elég ahhoz, hogy Burney teljes képet kapjon az élő zene európai tradícióiról.

E páratlan energiával megélt félév során Burney rengeteg koncertet hallgatott meg, amelyekről szintén részletesen beszámol. E beszámolókat olvasva azonban szembesülnünk kell azzal a nehézséggel, amellyel minden kritikus a mai napig küszködik: hogyan lehetséges a zenei *előadás* minél pontosabb leírása *nyelvileg*? Ugyanis Burney-nél a műleírás a zenei *előadás* leírása. A hosszú hónapok alatt rögzített, igen zsúfolt zenei események leírásai mellett nem találkozunk kottaolvasás útján megítélt művekről szóló kritikai beszámolóval. Az élő zene csak és kizárólag a *felhangzó, kortárs zene*. A Burney által nagyra becsült Giuseppe Tartini néhány hónappal Burney Padovába érkezése előtt halt meg, ami zenei utazónk számára szó szerint szerencsétlenség [misfortune] volt. Tartini zenéje így viszont „történelemmé vált, és aligha tartozik már a zene jelenlegi állapotához”.²¹ A mű alkotójának halálával maga is a múltba süllyed – a halál pillanatában muzealizálódik. Burney sok esetben viszont nem közli olvasójával, hogy mely szerző mely művét hallotta, mert ezekben az esetekben csak és kizárólag az előadó személye meghatározó. Számunkra kuriózumszámba mennek a kasztrált énekesek előadásmódjainak leírásai. Bresciában egy bizonyos Carlo Moschetti nevű énekest hallott Burney, akiről ezt írja:

[...] E]z a *castrato* nem több tizennégy vagy tizenöt évesnél. Hangterjedelme két teljes oktáv, a skálában a középső C hangtól a legmagasabbikig tart. Hangja egészen kiteljesedik, mikor alkalma van kiereszteni. A gyors futamokat [passages] olyan könnyeden szólaltja meg [executes], hogy egyszerre képes pompázatos és féktelen lenni, miközben itt-ott nem egészen tiszta. [...] D]íszítései jók, és nagy énekes válhat belőle.²²

Egy milánói templomi előadásról így ír:

²⁰ Burney: *The Present State of Music in France and Italy*, 2. o.

²¹ Burney: *The Present State of Music in France and Italy*, 121. o.

²² Burney: *The Present State of Music in France and Italy*, 112. o. Moschetti a bresciai katedrális maestro di cappellája volt, Burney jóslata beigazolódott, Moschetti híres, rendkívüli képességű, virtuóz énekes lett. Vö. „Moschetti Carlo”, <http://musicabresciana.it/autori/Moschetti%20Carlo.html>, utolsó letöltés dátuma 2015. augusztus 26.

Néhány apáca énekelt, közülük egyesek közömbösen, ám egyikőjüknek kiváló hangja volt: telt, dús, édes és hajlékony, ékesítéseiben jól megformált és kifinomult kifejezésben gazdag. Üdítő volt és semmi kívánnivalót nem hagyott maga után, csak az időtartamot [értsd: hosszabban énekelhetett volna – P. T.].²³

Burney metaforaképzése magában hordozza azokat az elemeket, amelyek a XVI–XVII. századi ének- és hangszeriskolák sajátosságai. A jelzők mindig valamilyen felhangzó zenei sajátosságra utalnak, és ezekben a kor valamelyest egyetértett: a hang legyen „hajlékony”, „kifejezésgazdag”, „telt”. Ezeket a metaforákat máig használjuk, ám a jelölt és jelölő viszonya mindmáig problematikus. Burney bizonyos értelemben naiv szerzőnek bizonyul, amennyiben nem reflektál arra, hogy a hallottak nyelvi leírása súlyosan problematikus kritikusi feladat. Ugyanakkor milyen távol áll a leírás e módja a közel két évtized múlva divatba jövő korai romantikus esztétika által fűtött entuziaszta hangtól! Burney minden nehézség ellenére a hangról nyelvilag pontosan akar megnyilatkozni. Metaforái sohasem átpoetizáltak, hanem tárgyszerűek. Ugyanakkor a zenei hangzás leírása utólagosan nem igazolható. Kénytelenek vagyunk Burney fülének hinni.

*

Mennyire lehetséges párhuzamot vonni autopszia és autakouszia között? Ha a Winckelmanntól kölcsönvett határozottan képzőművészeti fogalmat átvisszük a zenére, több probléma is adódik, mégis megvilágítható vele Burney zenei ideálja.

Az első kardinális különbség, hogy Burney-t, amikor a saját fülével akarja hallani Itália nevezetes zeneszerzőinek nevezetes műveit, akkor nem az antikvárius kutatás vezérli, tehát nem a régmúlt zenéjét akarja hallani, hanem, amint láttuk, éppen ellenkezőleg: az élő zene az, ami leköti figyelmét. A XVIII. században – és általában a zenei modernség kezdetei, azaz Monteverdi óta – az antikvitáshoz való kapcsolat a zene esetében a legáttételesebb. Így az a történeti és teoretikus kontextus, amely Winckelmann-nál megjelenik – régiek és újak vitája, az antik művek autopsziája mint a műértés alapfeltétele – fel sem merül, egyszerűen azért, mert az antik zene nem hangzik fel, hiszen nem maradt fenn. Az autakouszia eszménye csak a jelen pillanat zenei megszólalására vonatkoztatható, még akkor is, ha történetesen múltbeli zene hangzik fel. Burney idején a zenei múlt felhangzása csakis az egyházi zenében volt mindennapos gyakorlat, a gregorián zenei hagyományt bárhol lehetett hallani szerte Itáliában, és szerzőnk ezt is buzgón hallgatta. De történeti távlatba nem helyezi a gregorián éneket sem, hiszen nem tudhatja (és hozzáteszem: nem is érdekli), hogyan hangzott az „eredetileg”.

Másfelől az eredeti mű ideája a zene és a képzőművészet esetében nem azonos. Egy szobor eredeti alakjában létező tárgy, amelynek a megtekintéséhez el kell zárándokolni, Grand Tourt kell tenni. Igaz, a szobor megtekinthető másolat vagy karcolat formájában is, de ez az alakja másodlagos. A zenemű ezzel szemben kettős életet él. Egyrészt létezik mint kéziratos

²³ Burney: *The Present State of Music in France and Italy*, 104. o.

vagy nyomtatott kotta, másrészt mint ezek előadása. Azonban nem minden zenemű rögzített. Az improvizáció esetében, amely mindennapos gyakorlat volt még a XVIII. század második felében, csak a zenei pillanat felhangzása létezik. Burney azért kíváncsi a műre mint hangzó fenoménre, mert számára a mű maga elsősorban auditív formájában létezik. Kétségtelen, Burney nem húz fel olyan teoretikus építményt a mű és felhangzása vonatkozásában, mint, *mutatis mutandis*, a képzőművészet esetében Winckelmann.

Harmadszor Burney a zenetörténet-írásban elsőként teszi megkérdőjelezhetetlenné a zenei tapasztalat „itt és mostját”, azaz megalapozza a modern zenefelfogás ama mára kézenfekvő tényét, hogy az előadó-művészet autonóm letéteményese a zenemű létének, nélküle nem létezik zene: a zene „jelen állása” mindig jelen időben szól, és saját hagyományát újra és újra felülírja. Charles Burney ennek a szakadatlan folyamatnak egyes pillanatait rögzíti, miközben tudatában van: a zenei pillanat esztétikai tapasztalata oly illékony, hogy megragadása alig-alig lehetséges. De tudja, érdemes e pillanatok rögzíteni. Erre figyelmeztethette az idős Farinelli is Bolognában, aki rezignáltan e szavakat mondta Burney-nek: „az a kevés, amit tettem, máris eltűnt, és elfelejtették”.²⁴ Ám ennek ellenére, aki Farinellit a saját fülével hallotta, mint fiatalon maga Burney, az, ha ereje, kedve, lehetősége van rá, Grand Tourokat tesz az auditív világban. A mai hallgatónak pedig, ha egy távoli város koncerttermébe jegyet vált, rejtőzködő ciceronéja Charles Burney lesz.

²⁴ Burney: *The Present State of Music in France and Italy*, 197. o.

„Az elbeszélés eredete”

Walter Benjamin Hebel-könyvének rekonstrukciója

[Egy] könyv a művelődésért és a felvilágosodásért tízszer többet [tehet], mint száz csendőr.¹

Walter Benjamin papírai között a kutatók találtak egy datálatlan, naplószerű vagy egy levélbe szánt följegyzést, a következő szöveggel:

Minden kokettálás nélkül elmondhatom: Hebel hívott *engem*, én nem kerestem őt. Sohasem álmodtam arról (és a legkevésbé akkor, amikor olvastam), hogy majd vele fogok „foglalkozni”. És a vele való foglalkozás még most is esetinek, átmenetinek és kiprovokálnak tűnik; de én hűséges leszek ehhez a szolgálai és készséges viszonyhoz, és írni fogok róla egy könyvet.²

Benjamin ezt a könyvet persze sohasem írta meg (sőt neki sem állt), de összesen négy dolgozatot is készített Hebelről, az első kettőt 1926-ban, Hebel halálának századik évfordulójára, a második kettőt pedig 1929-ben, Hanns Bürgisser *Johann Peter Hebel als Erzähler* (Johann Peter Hebel mint elbeszélő) című kis könyvére válaszolva.³ Aztán Hebel neve – mindig nagy elismeréssel emlegetve – még a harmincas években is felbukkan Benjamin levelezésében. Az eddigiek alapján azt mondhatjuk, hogy Benjamin a húszas-harmincas években – legalábbis időnként – úgy gondolta, hogy Hebel kapcsán alapvető dolgokat fog tudni elmondani az irodalomról, illetve a művészetről általában. Már csak ezért is szeretnék nekiállni a meg nem írt könyv hipotetikus rekonstrukciójának (egy hosszabb bevezetés után).

Bevezetés: a dialektus-költészet

Benjaminnek az a kijelentése, hogy Hebel „hívta őt”, a találkozás valószínűtlenségére utal. Johann Peter Hebel 1803-ban névtelenül, 1804-ben viszont már névvel jelentette meg *Allemannische Gedichte* című verseskötetét, amely a „német dialektus-költészet korai

¹ Walter Benjamin: *Drei Hörmodelle*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971, 28. o.

² Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften II/3*, szerk. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, 1002. o. (jegyzetapparátus).

³ A könyv 1929-ben jelent meg a Münster Presse kiadásában.

csúcspontja”.⁴ Ez alapozta meg Hebel hírnevét. Első megközelítésben azt mondhatjuk, hogy Benjamin életművében semmi olyasmit sem találhatunk, ami különösen fogékonnyá tette volna egy ilyen költészet iránt. Hagyjuk tehát egy pillanatra Benjamint. – Kézenfekvő lenne azt mondani, hogy ezek a versek egy városi ember vágyait fejezik ki az egyszerű vidéki élet iránt. „Hebel honvágya az Oberland iránt pl. abban a panaszban is kifejeződik, hogy az »alemann Pegazus nem akar többé repülni, azt mondja, hogy ezt már nem tartozik megtenni, miután a völgybeli istállókban etetik, és már nem legelezszhet odafönt a napos hegyoldalakon«.”⁵ A kötet első verse egy újévi köszöntő, melynek első versszakát szeretném most felidézni:

Der Morge will un will nit choo,
un wo n i loos, schlooft alles no;
i weck si nit, solang i cha,
i lieg e wenggeli d’Gegnig a.
Zaig, Wükli, mach jetzt kaini Straich!
Der Mond schiint ohni das so blaih.⁶

A háttérben egy különös, a német nyelv és kultúra legmélyét érintő folyamat húzódik meg: a XVII. és a XVIII. században a társadalom felső rétegeiben beszélt franciával és a tudomány nyelvét alkotó latinnal szemben kialakult a német irodalmi nyelv, aminek következtében a dialektusok rohamos gyorsasággal szorultak vissza. Az irodalmi nyelv alapját pedig a lutheri bibliafordítás alkotta, amely a szász-meißeni dialektust tette az irodalmi nyelv bázisává. Ebben az időben ugyanakkor számos nyelvi társaság működött, amelyek a francia befolyással szembe-
szegülve egyfajta „tisztító” tevékenységet próbáltak végezni, abban az értelemben, hogy az idegen szavakat régebbi német nyelvi formákkal helyettesítették.⁷ Alig száz évvel később az írók és irodalmárok körében fölmerült a gondolat, hogy mégiscsak föl lehetne használni a kiszorított (vagy kiszorulóban lévő) dialektusokat. Ebben a döntő lépést Johann Heinrich Voss tette meg, aki 1776-ban publikálta a *De Winterawend* című versét, amelyben hexameterben az egyszerű falusi emberek életéről tudósított. A dialektus-költészetre már ekkor rátapadt egy kettős bélyeg: egyrészt, hogy az egyszerű nép életéről szól, és másrészt, hogy mindig van benne egy melankolikus hang, melynek mélyén az otthon, illetve az otthon elvesztésének toposza húzódik meg. Ezt a „honvágy” motívumának is nevezhetnénk. Ugyanakkor Voss a dialektusok felé való fordulást még egy nagyon fontos elemmel gazdagította: klasszika-filológusként a bukolikus költészet megalapítóját Theokritoszban látta, és ehhez a következő megjegyzést fűzte:

⁴ Lásd Bernard Oswald: „Johann Peter Hebel”, in Walter Killy (szerk.): *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, München, Bertelsmann, 1988, 5. kötet, 91. o.

⁵ Monika Jaeger: *Theorien der Mundartdichtung*, Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 1964, 30. o. A belső idézet Hebel egy Hitzighez 1802. február 11-én írt leveléből származik. Lásd Johann Peter Hebel: *Werke*, szerk. Eberhard Meckel, Frankfurt am Main, Insel, 1982, 2. kötet, 243. o.

⁶ Johann Peter Hebel: „Des neuen Jahres Morgengruß”, in uő: *Werke*, 2. kötet, 9. o.

⁷ Jaeger: id. mű, 3. o.

„A bukolikus költészet általában a dór irodalmi dialektust használta, Theokritosz viszont egyfajta platt dórt használt, amely az »Adonisz-ünnepeken« a szürakuszabeliekre minden valószínűség szerint drasztikus hatást gyakorolt.”⁸ És ha a görögök esetében megengedett volt egy dialektus használata, akkor ez a németek esetében egyenesen kívánatos, mert nagyon sok dolgot az irodalmi nyelvvel nem is lehet kifejezni. De Voss szemei előtt nem egy olyan dialektus lebegett, amelyet egyszerűen át kell (vagy át lehet) venni a néptől, hanem szerinte a dialektust mint eredetnyelvet még meg kell konstruálnunk.⁹ Ennek szellemében Voss még tanácsot is adott Hebelnek: „Azt tanácsolta nekem – írja Hebel –, hogy több gondot fordítsak a hexameterre, és ott, ahol én magam elbeszélve vagy tanítva beszélek, ne álljak meg a közönséges dialektusnál, hanem ezt a régi alemann írók összehasonlításával nemesítsem meg, és egy bizonyos eredetiséghez vezessem vissza.”¹⁰

Mit szólhatott mindehhez Goethe? Egyáltalán kellett hozzá valamit szólnia? Goethe úgy gondolhatta, hogy az ő irodalmi teljesítménye már feltételezi a dialektusok általános meghaladását. A színészeknek címezve mondja, de az irodalomra általában is érvényes: „A provincializmus nem kerülhet a színpadra! Ott csak az a tiszta német nyelv uralkodhat, melyet ízlés, művészet és tudomány formált s művelt ki.”¹¹ De aztán Goethe mégis írt egy recenziót Hebel verseskötetéről; s ez a recenzió valóban új pályákat nyitott a dialektus-költészet értelmezése számára. Goethe a recenziót egy rendkívül elismerő mondattal kezdi: „Ezeknek a felnémet dialektusban írott költeményeknek a szerzője kezdi kivívni a helyét a német Parnasszuson.”¹² Igen, pontosan ez a döntő kérdés: hogyan lehet a dialektus-költéssel helyet szerezni a Parnasszuson, amikor a Parnasszus a különböző dialektus-nyelvek ellenében jött létre? Mindezekelőtt két végletet kellene elkerülnünk: (1) A dialektus-költészet a maga általános irányultságával összhangban „friss, vidám tekintettel szemléli a természet [...] dolgait”.¹³ Vagyis egyfajta „leíró poézis” jellemzi.¹⁴ Erről azonban Goethének érezhetően nem volt túl jó véleménye, Hebelt ugyanis egy megjegyzéssel megpróbálja kiemelni ebből a kontextusból: „ám itt is segítségére siet a [...] megszemélyesítés”.¹⁵ Azt azonban nem tudjuk egyértelműen eldönteni, hogy ez a „megszemélyesítés” jelöli-e ki az egyetlen utat, amelyet követve a dialektus-költészet rangos irodalomvá válhat. (2) A dialektus-költészet általában hajlik az erkölcsi-didaktikus, és ugyanakkor allegorizáló beszédmódra. És ez sem a jelentős költészet ismérve. Vagyis a didaktikusság nem elvont tanítások alakjában jelenik meg, hanem mindig konkrét alakokon

⁸ Jaeger: id. mű, 23. o.

⁹ Jaeger: id. mű, 24. o.

¹⁰ Johann Peter Hebel: *Werke*, 2. kötet, Basel, Birkhäuser, 1959, 279. o.

¹¹ Johann Wolfgang von Goethe: „Szabályok színészeknek”, ford. Görög Livia, in uő: *Irodalmi és művészeti írások*, szerk. Pók Lajos, Budapest, Európa, 1985, 688–722. o., itt: 688. o. A fordítást módosítottam – W. J.

¹² Johann Wolfgang von Goethe: „Alemann költemények”, ford. Görög Livia, in uő: *Irodalmi és művészeti írások*, 72–77. o., itt: 72. o.

¹³ Uo.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo.

és történeteken keresztül. – Utána Goethe két nekirugaszkodásban megpróbálta összefoglalni a hebeli versek általános jelentőségét. *Először* megkonstruál egy bizonyos összefüggést: „ahogy az előbbieken lelket talált testeinek, úgy lel itt testet lelkeinek”.¹⁶ Ez alapján talán már megfogalmazhatjuk a dialektus-költészetnek azt az indirekt bírálatát, amely Goethe elemzéseinek hátterében kitapintható. Ez a költészet képtelen közvetíteni egymással az anyagot és a szellemet: a két pólus önállósodik és szétesik. Az egyik oldalon áll a vidéki élet és a természet naiv-örömteli leírása (a természeti poézis), a másikon pedig az elvont didaktikus-pedellusi tanítás. Hebel azonban azt mutatta meg Goethe számára, hogy a dialektus-költészetben belül ez a szétesés egyáltalán nem szükségszerű; az ebbe az irányba mutató tendenciával tudatosan szembe kell szállni. És ez általában és többé-kevésbé sikerül is Hebelnek, „ugyan nem sikerül mindig tökéletesen, de ha sikerül, kitűnő, amit alkot, s úgy véljük, költeményeinek nagy része rászolgál e dicséretre”.¹⁷ *Másodszor* Goethe az egész problémát új kontextusba helyezi.

Míg az antik költők s mások, kik képzőművészen pallérozták elméjüket, az élettelennek mondott eszményi alakok és magasabb rendű, isteni lények közbejöttével keltették életre, nimfákat, driádotokat, harmadriádotokat állítván a sziklák, források, fák helyére, addig szerzőnk falusiakkal helyettesíti a természet tárgyait, és a lehető *legnaivabb* és kellemetesebb módon elparasztosítja az univerzumot [...].¹⁸

Goethe itt talán csak elszólja magát. De a naivitásra való hivatkozás rögtön felidézi Schiller fogalmi párosát, a naiv és a szentimentális költészetet.

A XIX. század során aztán a dialektus-költészet elvesztette irodalmi rangját; Goethe minden bizonnyal azt mondaná, hogy azért, mert a hebeli színvonalat már nem tudta tartani, és visszaesett a népi élet egyszerűségének közvetlen ábrázolásához. A dialektus egyre inkább egy távoli kor nosztalgikus emlékévé halványodik. Ilyen körülmények között a feladat már nem az irodalomban való hasznosítása, hanem az ápolása és a konzerválása. Most lesz csak teljesen igaz, amit Bernhard Sowinski már jóval korábban datál: „a dialektust már csak diffamálóan ábrázolják, vagy mint egy rontott írott nyelvet, vagy mint a műveletlenebb rétegek nyelvét”.¹⁹

I. Hebel titka: a felvilágosodás dialektikája

A XX. század húszas–harmincas éveire a dialektus-költészet elvesztette minden vonzerejét, de Benjamingo Goethe értékelése mégis elgondolkodtatta. Habár őt Johann Peter Hebel inkább mint elbeszélő érdekelte. Hebel 1811-ben jelentette meg *Schatzkästlein des rheinischen*

¹⁶ Uo.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Uo. A fordítást módosítottam, kiemelés tőlem – W. J.

¹⁹ Bernhard Sowinski: Dialektdichtung, in *Killy Literaturlexikon*, München, Bertelsmann, 1988, 13. kötet, 168. sk. o.

Hausfreundes (A Rajna-vidéki házibarát kincsesládikója) című könyvét, amivel megalapozta a kalendáriumi történeteket mint önálló irodalmi műfajt. Ezek a történetek nem dialektusban íródtak, de egyértelműen a dialektus-költészet meghosszabbításának tekinthetők. Benjamin, amikor ezeket a történeteket recipiálja, eltekint a nyelviség messzire ágazó problémájától, de úgy, hogy ennek fundamentumát mégis megőrzi. A kalendáriumi történet a népiségről szól, de ezt nem a nyelven keresztül konstruálja meg, hanem egy sajátos népies irodalmi műfaj bevezetésével. Benjamin soha nem beszélt az *Allemannische Gedichte* című verseskötetről,²⁰ és minden bizonnyal úgy gondolta, hogy a népiességnek egy műfajhoz való hozzákötése azért nagyobb teljesítmény, mert ezzel az elbeszélés mélystruktúráját lehetett megtalálni. Benjamin így Hebelen keresztül az elbeszélés *eredetének* kérdéséhez jut el. A Hebelről írt első tanulmányát²¹ a következő felütéssel kezdi: „Ha Johann Peter Hebelt ma, halálának századik évfordulóján nem kell mint »félreismergetet« kiásni, és a nyilvános érdeklődés figyelmébe ajánlani, akkor az inkább az ő érdeme, mint az utókoré.”²² Ez egy talányos és ugyanakkor több elágazást felvázoló mondat. Az alkotói pálya lezárulása után száz évvel a szerző életműve vagy fennmaradt, vagy feledésbe merült. Száz év ugyan még nem nagy idő, de ahhoz már elég hosszú, hogy az életmű kanonizálása „középtávon” eldőljön. Benjamin most közvetlenül mintha semmit sem akarna mondani a kanonizálás körülményeiről és feltételeiről. De közvetetten mégiscsak mond róla valamit: egy életművet halhatatlanná tehet annak rangja, de a körülmények által fölvetett kérdések és problémák is. Ezzel elkezd kibontakozni egy érdekes párbeszéd Goethével, aki egy 1829-es beszélgetésben így fogalmazott:

Az ember csak higgyen a halhatatlanságban, joga van ehhez, természete szerint való, és szabad vallásos ígéretekre építenie; ám nagyon silány dolog és nem sokat ér, ha a filozófus egy legendából akarja előszedni lelkünk halhatatlanságának bizonyítékát. Fennmaradásunkba vetett hitem a tevékenység fogalmából fakad; ha ugyanis fáradhatatlanul munkálkodom halálomig, akkor a természet köteles számomra másik létformáról gondoskodni, mihelyt szellemem nem képes tovább megférni a jelenlegiben.²³

Benjamin erre talán azt mondaná, hogy ez vagy így van, vagy nincs. De Hebelnél maradva: őt a saját érdeme tartotta fenn, és nem az utána következő korok kérdései és problémái. Valakinek a saját érdeme is korhoz kötött, de Hebel esetében és az ő halála óta ez nem változott: vagyis Hebelt még mindig az tartja életben, ami a maga életében is jelentőssé tette. Ezzel

²⁰ Goethe pedig a *Schatzkästlein* történeteiről nem vett tudomást. Egy 1811. augusztus 3-i naplóbejegyzés szerint a könyvet ugyan megkapta a kiadótól, Cottától, de már az elolvasására vonatkozóan sincsenek dokumentumaink.

²¹ Ez a tanulmány a *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*ban jelent meg, 1926. szeptember 22-én, vagyis pontosan Hebel halálának századik évfordulójára.

²² Walter Benjamin: „Johann Peter Hebel”, in uő: *„A szirének hallgatása”. Válogatott írások*, válogatta, fordította és szerkesztette Szabó Csaba, Budapest, Osiris, 2001, 119–125. o., itt: 119. o. A fordítást módosítottam – W. J.

²³ Eckermann: *Beszélgetések Goethével*, ford. Gyórfy Miklós, Budapest, Európa, 1989, 424. o.

a kritika sajátos formája kezd körvonalazódni: a feladat a szerző *titkának*, pontosabban a teljesítményében rejlő *titkának* a megfejtése. E titok megfejtéséhez azonban egy teljes fogalmi konstellációra van szükségünk.

Benjamin ebben a vonatkozásban Hebel „felvilágosult humanizmusáról” beszél. A *Költészet és valóság* című könyvében Goethe a humanizmust így határozta meg:

Az ügyvédek között [...] a fiatalabb nemzedékben, valamint a bírák idősebb korosztályában, elterjedt a humanizmus, és mindenki versengve igyekezett jogi kérdésekben is minél emberesebben dönteni. Javítottak a börtönök állapotán, némely bűncselekményt megbocsátottak, enyhítették a büntetéseket, megkönnyítették a gyermekek törvényesítését, a válást a rangon aluli házasságok esetében [...]. A vallási pártok már nemcsak prédikáltak, hanem gyakorolták is a türelmet [...].²⁴

Benjamin ezek közös elemét az általános emberiben látja, miközben a szókapcsolat maga már elárulja, hogy a felvilágosodásra kell visszavezetnünk. Tudjuk, hogy Goethe a „felvilágosodás” szót általában a vallásra vonatkoztatja, és a protestantizmust tekinti a felvilágosodás első és legfontosabb eseményének.

De minél derekasabban haladunk előre mi protestánsok nemes fejlődésünkben, annál hamarabb követnek majd bennünket a katolikusok. Mihelyt utoléri őket a kor egyre szélesebb körben elharapózó nagy felvilágosodása, engedniük kell, akármilyen álláspontot foglalnak is el, el fog következni, hogy végre a minden egy lesz.²⁵

Benjamin ebből egy meghatározó impulzust merít: a lényeg nem a felvilágosodás ilyen-olyan meghatározása, hanem az, hogy magához húzza a maga ellentétét, aminek a következtében minden egy lesz. A „minden egy” a felvilágosodás végső eredménye; és azt is tudjuk, hogy Hegel ezt majd a „megbékülés” fogalmával fogja helyettesíteni. Mindenesetre ezt az egész folyamatot egy provizórikus terminussal a „felvilágosodás dialektikájának” is nevezhetjük. Most már látjuk, hogy Benjamin nem egyszerűen a felvilágosult humanistát látta Hebelben, hanem egy olyan szerzőt, aki a felvilágosodás dialektikáját ábrázolta. Ami Goethénél a katolicizmus, a felvilágosodás ellentéte, az Benjaminsnál a *Heimatkunst* és az ahhoz kötődő provinciálisizmus. A *Heimatkunst* fogalma az 1806-os felszabadító háború után vált irodalmi törekvéssé. Ekkor olyan fogalmak léptek előtérbe az irodalomban, mint a „nép”, a „népiesség”, a „haza”, a „népesség”. Aztán a *Heimatkunst* az 1890-es évektől egy önálló programmal rendelkező írói-művészi mozgalommá szélesedett ki.²⁶ És e mozgalom a maga legjelentősebb előfutárát

²⁴ Johann Wolfgang von Goethe: *Költészet és valóság*, ford. Szöllősy Klára, Budapest, Európa, 1982, 507. o.

²⁵ Eckermann: *Beszélgetések Goethével*, 631. o.

²⁶ A kifejezés Adolf Bartelstől származik. „Bartels [...] másokkal együtt a *Heimatkunst*-mozgalomhoz tartozott, amely épp úgy szembefordult a várossal, az iparral és az eltársadalmasodással, mint

Johann Peter Hebelben találta meg. A „Hebel *hívott* engem” kijelentését most úgy értelmezhetjük, hogy Benjamin tulajdonképpen a *Heimatkunst* különböző irányzataival próbált szembeszegülni. És ebben az értelemben mondhatjuk azt is, hogy stratégiai szerepet vállalt az irodalmi harcban.²⁷ Közvetlenül Benjamin ugyan nem ezekkel az irányzatokkal polemizál, de azt határozottan szeretné megmutatni, hogy Hebel *nem volt* ezen irányzatok előfutára. Hebel nem az ellen-felvilágosodás, hanem a felvilágosodás dialektikájának írója.

Semmi sincs, ami távolabb esne a provinciálisan korlátolt *Heimatkunst*-tól, mint a színhe-lyeinek kinyilvánított kozmopolitizmusa. Moszkva és Amszterdam, Jeruzsálem és Milánó alkotják egy olyan földkerekség horizontját, amelynek a közepén – na jó, legyen – Segringen, Brassenheim, Tuttlingen fekszenek. És így állunk minden igazi, nem-reflektált népművészet-tel: az egzotikusát, a monstrozusát ugyanazzal a szeretettel és ugyanazon a nyelven mondja ki, mint a saját házának az ügyeit. Ennek a papnak és filantrópnek a kimeredt szemei még a világ építményét is be tudják vonni a falusi ökonómiába [...].²⁸

Benjamin így elválasztja egymástól az (igazi) népművészetet és a *Heimatkunst*-ot. Az igazi népművészet nem tesz különbséget a világ közepe és horizontja között, és így a felértékelt provincializmus valóban eltűnik. (Most eltekintek attól, hogy nem tűnik szerencsésnek „nem reflektált népművészetéről” beszélni, inkább úgy kellene fogalmazni, hogy a népművészet sohasem lehet reflektálatlan, miközben a *Heimatkunst* egy képtelen közvetlenséget követel.)

A felvilágosodás dialektikájának igazi közege Hebelnél a topográfia.

Az embereknek ugyan minden nap van rá alkalmuk – Emmendingenben vagy Gundelfingenben éppúgy, mint Amszterdamban – hogy ha akar, elgondolkozzék a földi dolgok mulandóságán, s ebből okulva elégedett legyen a sorsával akkor is, ha történetesen a sült galamb nem repül a szájába. – Hanem egy német iparoslegény a legfurcsább kerülővel, éspedig egy tévedés folytán jutott el ennek az igazságnak a felismeréséhez, méghozzá éppen Amszterdamban. – Alighogy megérkezett ugyanis ebbe a pompás házakkal, ringatózó hajókkal és szorgos emberekkel teli hatalmas és jómódú kereskedővárosba, mindjárt szemébe ötlött egy épület. Csodaszép nagy ház volt, egész vándorútja során, Tuttlingentől [Benjamin Tuttlingen-nek írja – W. J.] Amszterdamig nem látott ehhez foghatót sehol.²⁹

minden avantgárd művészeti irányzattal (naturalizmus, expresszionizmus).” Angelika Müller: „Bartels, Adolf”, in *Killy Literaturlexikon*, München, Bertelsmann, 1988, 1. kötet, 320. o.

²⁷ Walter Benjamin: „Egyirányú utca”, ford. Tandori Dezső, in uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, válogatta és jegyzetekkel ellátta Radnóti Sándor, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 483–520. o., itt: 504. o.

²⁸ Benjamin: „Johann Peter Hebel”, 119. o. A fordítást módosítottam – W. J.

²⁹ Johann Peter Hebel: „Kaniferszta”, in uő: *Kincsesládikó. Válogatott történetek a Rajna-vidéki Házibarád kalendáriumának évfolyamaiból*, szerk. Mosonyi Aliz, ford. Halasi Zoltán, Budapest, Magvető, 1997, 77–81. o., itt: 77. o.

És mindig létrejöhetnek félreértések: a kézműves legény valakit megkérdez Amszterdamban, hogy kié ez a szép ház, az illető azt válaszolja, hogy nem érti, a legény viszont azt hiszi, hogy ez a ház tulajdonosának neve: *Kaniferszta*. De aztán a kis elbeszélés így végződik: „valahányszor nyomni kezdte a szívét, hogy annyi gazdag ember van a világon, ő meg milyen ágról szakadt szegény, olyankor a *Kaniferszta* úrra gondolt, a nagy házára, a gazdag hajójára, és a szűk sírjára”.³⁰ Félreértések ide vagy oda, végső soron mindig a világ dolgainak állhatatlanságáról van szó, és ez teljesen ugyanaz Duttlingenben és Amszterdamban.

II. A krónikás elmélete

Benjamin az elbeszélés *eredetének* megragadására szolgáló fogalmi konstelláció kidolgozása után a hebeli elbeszélés *jellegének* megragadására törekszik. „Hebel az égitestekről, a holdakról és az üstökösökről nem úgy beszél, mint egy magisztrátus, hanem mint egy krónikás.”³¹ Ugyanezt el lehetne mondani a városok kapcsán is: Hebel nem úgy beszél Moszkváról, Lisszabonról, Amszterdamról, mint egy fölkészült útleíró, hanem mint egy krónikás. A „krónikás” fogalmát a XX. század legelején Rainer Maria Rilke használta elsőként, néhány recenziójában.³² A krónikás szerinte az, aki a lehető legapróbb eseményekről és részletekről is hideg visszafogottsággal tud beszámolni, miközben az alakjaiba életet és melegséget tud lehelni. 1901-ben Friedrich Huch *Peter Michel* című regénye kapcsán így körvonalazza a krónikás fogalmát, amikor a szerzőről ezt írja:

Olyan lelkiismeretes krónikásként lép fel, aki feljegyzí, amit lát, aki a napok dátumaival együtt az eseményeket is felsorakoztatja, anélkül, hogy valami olyasmit hozzátenne, ami nem lép fel magától, hanem csak a látásának szokatlanul biztos módja által, és ama ritka képessége által, hogy a látottat egyszerűen és felejtethetetlenül kimondja.³³

De ezt még kiegészíti valamivel, amivel az egyes történetekből álló hebeli művet jobban meg lehet ragadni. „Ez a véletlenszerűség, ami a megtörténtet uralja, nem más, mint a törvény, amely sehol sincs kimondva, mert a költő érezte, hogy nem lehet kimondani anélkül, hogy egyúttal el ne torzítanánk. És itt semmit sem lehet érezni az író fölényéből.”³⁴ De még ez sem igazán tetszik Benjaminsnak: vagyis sem a nagy regény, sem a látszólag véletlenszerűen, de mégis egy törvény szerint összerendezett mű nem lehet igazi minta. Azt persze Benjamin mindenféle fenntartás nélkül elfogadhatja Rilkétől, hogy a nagy kihívás abban áll, hogy a krónikás

³⁰ Hebel: „Kaniferszta”, 80. o. A fordítást módosítottam – W. J.

³¹ Benjamin: „Johann Peter Hebel”, 119. o. A fordítást módosítottam – W. J.

³² Vö. Rainer Maria Rilke: „Thomas Mann's »Buddenbrooks«”, in uő: *Sämtliche Werke*, szerk. Rilke-Archiv, Wiesbaden – Frankfurt am Main, Insel, 5. kötet, 1966, 577–582. o.

³³ Rainer Maria Rilke: „Friedrich Huch, Peter Michel”, in uő: *Sämtliche Werke*, 512–515. o., itt: 514. o.

³⁴ Rilke: „Friedrich Huch, Peter Michel”, 513. o.

szerepét a költő-léttel kellene közvetíteni. De mielőtt erre rátérnék, azt szeretném állítani, hogy Benjamin három motívumon keresztül határozza meg, illetve módosítja a „krónikás” rilkei felfogását. – (1) Benjamin Goethe egy kifejezését használva „gyengéd empirikusokról” beszél.³⁵ Ezt a kifejezést Goethe Hebel kapcsán ugyan nem használja, de értelmileg körülírja:

Különösen jól sikerül a szerzőnek az év- s napszakok képe. Itt nagy hasznát látja annak, hogy kiváló tehetsége van a dolgok sajátágainak megragadására s lefestésére. S nemcsak azt képes magáévá tenni, visszaadni, ami látható, hanem azt is, ami hallható, szagolható, tapintható, s azon felül még az öt érzék kínálta benyomások összességéből fakadt érzetet.³⁶

A „gyengéd empirikus” így Benjamin számára elsődlegesen az érzéki benyomásokra való nyitottságot és az ezek visszaadására vonatkozó képességet jelenti. (2) Benjamin a krónikást néha szembeállítja a tudóssal vagy a teoretikussal, akit ő maga ironikusan magisztrátusnak nevez. Már az elnevezés is a *Faust* híres soraira utal,³⁷ de ennél most fontosabb, hogy Goethe erről a viszonyról többször is szót ejt. A *Maximák és reflexiók* egyik helyén ezt olvassuk: „Mind den empirikus az eszmére törekszik és a sokféleségben ezt nem tudja felfedezni; az összes teoretikus [magisztrátus] az eszmét a sokféleségben keresi, és ebben nem tudja megtalálni.”³⁸ A szembeállítás tehát nem egyszerűen azt mondja, hogy az empirikus a sokféleséggel foglalkozik, és nem tudja megragadni az eszmét, míg a teoretikus az eszmével foglalkozik, és nem tudja megragadni a sokféleséget.³⁹ Az empirikus törekszik az eszmére, de nem tudja felfedezni, a teoretikus keresi, de nem tudja megtalálni. Számunkra most az idézet első része a fontos: miután az empirikust leválasztottuk a teoretikusról, az lesz a kérdés, hogy miként lehet eljutni az eszméhez. – (3) A legrejtélyesebb azonban a most következő utalás: „Hogy ennek az embernek [Hebelnek] a kedvenc írója Jean Paul volt [...], azt nem nehéz kitalálni.”⁴⁰ De mi jellemzi Jean Paul elbeszélésmódját? Egy biztos, Benjamin sohasem írt róla részletesen. 1938. november 10-én Adorno javasolt egy szöveghelyet Jean Paultól a *Passagenwerken* dolgozó Benjaminsnak:

A nap egyetlen Napot kapott, de az éjszaka ezret, és az éter kék végtelen tengere úgy tűnik a fény por-esőjeként ereszkedik alá. Mennyi utcai lámpás villog az egész hosszú tejúton le és föl? És ezeket ráadásul még meg is gyújtják – legyen akár nyár, vagy süssön a Hold.

³⁵ Walter Benjamin: *Erzählen*, szerk. Alexander Honold, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007, 23. o.

³⁶ Goethe: „Alemann költemények”, 73. sk. o.

³⁷ „Magiszter vagyok, sőt doktor: ím / tíz éve, hogy tanítványaim / orruknál fogva vezettem, / árkon-bokron, völgyön-hegyen – / és látom semmit sem tudhat az ember.” Johann Wolfgang von Goethe: „Faust I”, ford. Jékely Zoltán – Kálnoky László, in uő: *Dramák*, 2. kötet, Budapest, Európa, 1963, 23. o.

³⁸ Johann Wolfgang von Goethe: *Berliner Ausgabe*, 18. kötet, Berlin, Aufbau, 1960, 2. o.

³⁹ Bár a levelezésben találkozhatunk olyan helyekkel, ahol Goethe mintha erre hajlana.

⁴⁰ Benjamin: *Erzählen*, 22. sk. o.

Mindazonáltal az éjszaka nemcsak a csillagok kabátjával ékesíti magát, amelyet a régiek leképeznek, és amelyet én ízlésebben inkább *egyházi* ornátusnak, mint hercegi kabátnak neveznék.⁴¹

Adorno ezt írja ezekről a sorokról: „valóságos trouvaille”.⁴² Benjamin válaszából viszont az derül ki, hogy maga is jól ismeri ezt az idézetet, de a maga céljaira használhatatlannak tekinti.⁴³ Lehet ezt egyfajta kozmikus krónikának tekinteni? Amely ennyiben hasonlítana Hebel elbeszélésmódjához? A szövegek közvetlen felidézésénél hasznosabbnak tűnik egy pillantást vetni a Jean Paul-kutatásra. Ebben ugyanis állandóan visszatér a szerző elbeszélésmódjára vonatkozó kérdés. Talán két fontos kutatási irányt lehet rögzíteni: (a) A krónikás elbeszélés Jean Paulnál nem primer adottság, hanem abból adódik, hogy a cselekmény elbeszélése helyett inkább annak a szerzőben kiváltott reflexióit mutatja be. (b) Azzal, hogy a cselekmény-elbeszélést aláveti a saját világ-panoptikumának, helyet teremt egyfajta tanító attitűd számára.⁴⁴

III. Az archaikus szerelem elmélete

1939 nyarán Benjamin egy levélben ezt írta barátjának, az író, költő és újságíró Bernard von Brentanónak: „Az archaikus szerelem – amely a várakozás, de ugyanakkor a növekedés ideje is – legszerencsésebb ábrázolása szerintem Johann Peter Hebel »A nem remélt viszontlátás« című szövege.”⁴⁵ Nézzük röviden a történetet: volt egyszer egy bányász, akit röviddel az esküvője előtt ragadott magával a halál. Egy kicsit több mint ötven év múlva a bánya bővítése során a holttestét jól konzervált formában újra megtalálták. Addigra az összes ismerőse, szülei és barátai mind meghaltak, már csak az egykori menyasszonya, aki időközben megöregedett, volt életben, és ő fel is ismerte. Az egykori nagy szerelemből az idős hölgynek már csak annyi adatik meg, hogy méltóságban eltemetheti kedvesét. Benjaminget nem annyira az időbeli aszimmetriák érdeklik, mint inkább a várakozás mint a szerelem magja. És ehhez képest a világ-események is teljesen mellékesek lesznek.

Ezenközben Lisszabon városát földrengés rombolta le, véget ért a hétéves háború, meghalt I. Ferenc császár, feloszlatták a jezsuita rendet, feloszlatták Lengyelországot, meghalt Mária Terézia császárnő, kivégezték Struenseet, Amerika elnyerte függetlenségét, s az egyesült spanyol-francia haderő sem tudta bevenni Gibraltárt. Magyarországon, a Veteráni-barlangban

⁴¹ Walter Benjamin: *Briefe*, 2. kötet, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1978, 789. o. Az idézet a *Herbstblumene* című műből való.

⁴² Uo.

⁴³ Benjamin: *Briefe*, 792. sk. o.

⁴⁴ Lásd elsősorban Walter Höllerer: „Über Jean Paul”, in Jean Paul: *Werke in drei Bänden*, szerk. Norbert Miller, München, Hanser, 1986, 3. kötet, 839–860. o., itt: 839. o., és Günter de Bruyn: Richter, Johann Paul, in *Killy Literaturlexikon*, München, Bertelsmann, 1988, 9. kötet, 436. o.

⁴⁵ Walter Benjamin: *Briefe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966, 2. kötet, 826. o.

a törökök körülzárták Stein tábornokot, és meghalt József császár is. Gusztáv svéd király viszfafoglalta az oroszoktól Finnországot, kezdetét vette a francia forradalom és vele a hosszú háborúskodás, majd II. Lipót császár is megtért őseihez. Napóleon meghódította Poroszországot, az angolok szétlőtték Koppenhágát, a földművesek pedig vetettek és arattak. A molnár őrölt, a kovácsok verték a vasat, a bányászok meg a sziklákat vésve ércereket után kutatnak föld alatti műhelyükben.⁴⁶

(Az események felsorolásának másodlagos célja a hitelesítés: Hebel azt írja, hogy a holttestet 1809-ben találták meg, ez valószínűleg egybeesik a történet megírásának idejével. És mivel a halál több mint ötven évvel előtte történt, így tulajdonképpen a XVIII. század második felének történelmi-politikai eseményeit tekinti át.)

A *Kincsesládikó* megjelenésekor, elsősorban a romantikus regényirodalom konjunktúrájának köszönhetően, számos szerelmi történet volt forgalomban. Elégge elterjedt volt a szerelem és a halál motívumának összekapcsolása is.⁴⁷ Friedrich Schlegel *Lucinda* című regényében például a szerelem legyőzi a halált, mégpedig azért, hogy képes az idő felfüggesztésére. („Mert úgy véltem, mélyen bepillantottam a természet rejtek ölébe; éreztem, hogy minden örökkön él, s hogy a halál is baráti érzékcsalódás csupán.”)⁴⁸ A szerelem beletorkolhat a közös halálba, vagy lehetetlenné teszi a halált. Mindkét esetben egyfajta beteljesülésről van szó: vagy a halál teljesíti be a szerelmet, vagy a szerelem már maga is a beteljesültség állapotában van. Benjamin késznek mutatkozik annak elismerésére, hogy ezek a romantikus elképzelések alakították ki a „szerelem” modern fogalmát, és a szerelemre vonatkozó modern elképzeléseket. Csakhogy – mondja Benjamin – a szerelemnek van egy archaikus fogalma is, amely modern körülmények között már-már láthatatlanná vált. A szerelem *eredetileg* nem a beteljesülő egymásra találást vagy az egymásra találás beteljesülését jelentette, hanem a „várakozást” és a „növekedést”. Ugyanakkor ide azt a gondolatot is be kell kapcsolnunk, hogy a romantikában a szerelem egy megismerési viszony, vagy pontosabban egy önmegismerési folyamat. Vagy talán még pontosabban azt mondhatnánk, hogy az önmegismerés útjának az a pontja, amikor az ember kénytelen rádöbbsen a saját korlátaira. A szerelem csak annyiban az emberi élet beteljesítője, amennyiben az emberi élet célja az *önmegismerés*. Mindenesetre könnyű észrevenni, hogy ez a szerelem-kép nagyon közel megy a német idealizmus problémavilágához. Abból, ahogy Hegel Descartes filozófiáját bevezeti, tudhatjuk, hogy a modernség a gondolkodást, a megismerést és az önmegismerést állította a filozófia centrumába. „Descartes valóban

⁴⁶ Hebel: *Kincsesládikó*, 187. sk. o.

⁴⁷ Bár ennek legismertebb műve, a *Trisztán és Izolda* majd csak néhány évtizeddel később fog elkészülni. Richard Wagner zenedrámáját 1865. június 10-én, Münchenben mutatták be, Hans von Bülow vezényletével.

⁴⁸ Friedrich Schlegel: „Lucinda”, ford. Tandori Dezső, in uő – August Wilhelm Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, szerk. Zoltai Dénes – Vészits Ferencné, Budapest, Gondolat, 1980, 383–490. o., itt: 384. o.

az újkori filozófia igazi megindítója, amennyiben az a gondolkodást teszi elvvé.⁴⁹ (Aztán Hegel csak mellékesen jegyzi meg, hogy ugyanez az elv található meg Fichténél, és ezen túlmenően ez az elv – tehetjük hozzá – a német idealizmus egészének is a fundamentuma.) Ha elfogadjuk, hogy Descartes, illetve a német idealizmus sikeresen megragadta a modern szubjektum alapszerkezetét, akkor azt is mondhatjuk, hogy ehhez hozzá tartozik a szerelem is mint önmegismerési viszony. Az, hogy a szerelemnek van egy archaikus alakja is, így azt jelenti, hogy a szerelemnek létezik egy olyan formája, amely az önmegismerés vagy az önmegismerésre vonatkozó imperatívusz előtt helyezkedik el. Így már semmiképpen sem mondhatjuk azt, hogy a szerelem kimondottan modern jelenség; a szerelemnek van egy olyan tradicionális vagy archaikus formája, amely nem a megismerésről, hanem a személyiség fejlődéséről szól, amelynek a közege a várakozás. Azt csak sejthetjük, hogy Benjamin ezt az archaikus szerelmet valamiképpen szeretné összhangba hozni az antik irodalomban és filozófiában ábrázolt szerelemmel. Ez az összhang persze kimerítő bizonyításra szorulna, aminek Benjamin neki sem áll. De mindenesetre ha ez igaz, akkor Benjamin is (ha nem is a dialektus-költészet, de a kalendáriumi történeteken keresztül) az antik görögséghez szeretne kapcsolódni.

*

A könyv mindhárom, általam feltételesen megkonstruált fejezete mögött ott áll a dialektus-költészet, pontosabban annak már erősen transzformált változata. Benjamin így Hebel kapcsán megírhatta volna a *Heimatkunst* kritikai elméletét és meghaladásának szükségességét. Közelebbről tekintve azonban azt is lehet látni, hogy ez a háttér a három feltételezett fejezet mögött nemcsak különböző intenzitással, nemcsak különböző megvilágításban, hanem sokszor szinte felismerhetetlen átváltozásokkal van jelen. Ez persze erősen csökkentette a könyv megírásának valószínűségét. De hipotetikus rekonstrukciójával – reményeim szerint – mégis meg lehetett mutatni Benjamin gondolatainak néhány összefüggését.

⁴⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Előadások a filozófia történetéről*, ford. Szemere Samu, Budapest, Akadémiai, 1977, 3. kötet, 238. sk. o.

Saját kézzel megírni!

1912 májusában, kevéssel sikeres érettségije után Walter Benjamin közel egy hónapos itáliai utazást tesz, életében először családjá nélkül, két barátja társaságában. Utazásáról naplót vezet, amely a következő sorokkal kezdődik:

Először ebből a megírandó naplóból jön létre az utazás. Benne bontakozhat ki az az összetett létező [Gesamtwesen], az a csendes, magától értetődő szintézis, amelyre egy tanulmányútnak [Bildungsreise] szüksége van, és amely a lényegét adja. Azért sem háríthatom ezt el, mert egyetlen egyedi élmény sem bír azzal az erővel, amely az út egésze által kiváltott benyomást jellemezhetné. Természet és művészet oly egyenlő arányban uralkodtak el benne, amit Goethe „megbízhatóságnak” [Solidität] nevez. S egyetlen kaland, a lélek semmiféle kalandvágya nem szolgálhat hatásos vagy vonzó háttérül.¹

Benjamin nagy valószínűséggel az *Utazás Itáliában* egy helyére utal, a november 9-re, illetve 10-re datált bejegyzésekre, ahol Goethe azt írja:

A Szent Péter-templom ráeszméltetett arra, hogy a művészet, akár a természet, minden arányt felboríthat. A belvederei Apolló pedig kitaszított a valóságból. Mert ahogy az említett épületekről [korábban a Rotondát is említi – S. B.] a leghívebb rajzok sem adnak fogalmat, ugyanez áll itt az eredeti márványszoborhoz viszonyítva a róla készült gipszöntvényekre, holott ezek közül néhány igen szépet láttam már. [...]

S ha most visszatérek önmagamba – szívesen megteszi az ember, mihelyt alkalma nyílik rá –, fölfedezek magamban egy érzést, melynek határtalanul örülök, sőt még beszélni is merek róla. Annak, aki itt komolyan körülnéz és van szeme a látásra, megbízhatóvá kell válnia, s olyan határozott fogalmat kell nyernie a megbízhatóságról, amilyen ehhez fogható friss erővel még sosem élt benne.²

¹ Walter Benjamin: „Meine Reise in Italien Pfingsten 1912”, in uő: *Gesammelte Schriften VI*, szerk. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, 252–292. o., itt: 252. o.

² Johann Wolfgang Goethe: „Utazás Itáliában”, ford. Rónay György, in uő: *Önéletrajzi írások*, válogatta és a jegyzeteket írta Györffy Miklós, Budapest, Európa, 1984, 67–425. o., itt: 157. o.

Ez a kis filológiai kitérő valójában választott témánk kellős közepébe vezet. Mert az a Goethe, akit itt kitaszít a valóságból a belvederei Apolló eredetijével való találkozás, „aki itt komolyan körülnéz és van szeme a látásra”, Winckelmann nyomában jár Itáliában, azt az autopsziát gyakorolja épp, amelyet Radnóti Sándor magisztrális Winckelmann-könyvének legfontosabb, egyben címadó fejezete tárgyalt hallatlan részletességgel.³ Benjamin pedig ennek az autopsziának egy nagyon sajátos, már itt, az életmű legkezdetén megmutatkozó változatáról, a – nevezzük így – „autographiáról” beszél. Arról ugyanis, hogy az utazás és az utazóra tett hatás, a maga egész megképződését tekintve (csak hogy egy másik értelmére is utaljunk a *Bildungsreise* lefordíthatatlan terminusának) nem egyszerűen az útnak az utazó által megtett és nyitott szemmel végigkísért stációiban, hanem csak ezek megfogalmazásában, papírra vetésében jön létre. Ezt az autographia-fogalmat nyilvánvalóan meg kell különböztetnünk attól a másutt, szintén Radnóti Sándor által részleteiben elemzett, Nelson Goodmantól átvett, az autográfia-allográfia párosában megjelenő kifejezéstől, amely mintegy a saját- és az idegenkezűség ellentétében kívánja megragadni eredeti és hamisítvány művészeti áganként a médiumok természete miatt eltérő feltételeit.⁴ Ebből is lehetne éppen Benjamin pályáját illető következtetéseket levonni, s akkor az *aura* értelmezésének nem kevésbé ingoványos terepén kötnénk ki, de most hangsúlyozottan nem erről lesz szó, ezért is választottam a kifejezés eltérő írásmódját.

Benjamin ifjúságától fogva megszakítás nélkül ír. Nem is az életpálya hosszához képest meglepő terjedelmű életmű publikus darabjaira gondolok most elsősorban, hanem az azokat kísérő naplók, jegyzetek, mindenféle vázlatok és hozzájuk kapcsolódó, regiszterekkel ellátott gyűjtemények halmazára.⁵ A benyomások és ötletek folyamatos rögzítésének kényszere természetesen részben a céltudatos alkotótevékenység velejárója, ahogyan azt *Az író technikája tizenhárom tételben* V. tétele is rögzíti: „Egyetlen gondolatodat se hagyd inkognitóban elsuhanni: jegyzetfüzetedet oly szigorúan vezesd, mint az idegenrendészet a nyilvántartást.”⁶ Részben viszont ennél elementárisabb, a pusztán léthez és annak megtapasztalásához kapcsolódó erők működnek benne. Kevéssel a fent idézett útinapló keletkezése után, 1913–14-ben Benjamin egy valószínűleg heterogén elemekből összeillesztett, végül csak a hagyatékból megjelentetett, szimbolikus című szöveg megírásával foglalkozik. *Az ifjúság metafizikája* abból az időből származik, amikor Benjamin külső életét az egyetemi tanulmányok és az Ifjúsági Mozgalom pergő eseményei határozzák meg, ez az írás azonban, végletekig enigmatikussá ajzott stílusával, valóban metafizikusan időtlen és ezért halhatatlan életszimbólummá akarja stilizálni az ifjúságot, szembeállítva azt a kronológiai időben zajló életnek az ifjúság ígéreteit fokozatosan felemésztő mozgásával. *A beszélgetés* címet viselő első rész férfiként elgondolt beszélője

³ Vö. Radnóti Sándor: *Jöjj és láss! A művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*, Budapest, Atlantisz, 2010, 93–211. o.

⁴ Lásd erről Radnóti Sándor: *Hamisítás*, Budapest, Magvető, 1995, elsősorban 159–162. o.

⁵ Ezek legszemléletesebb bemutatását lásd Ursula Marx – Gudrun Schwarz – Michael Schwarz – Erdmut Wizisla (szerk.): *Walter Benjamin's Archive. Images, Texts, Signs*, London – New York, Verso, 2007.

⁶ Walter Benjamin: *Egyirányú utca. Berlini gyermekkor a századforduló táján*, ford. Márton László, Budapest, Atlantisz, 2005, 37. o.

a nőiként elgondolt hallgatótól és az ő hallgatásától (magyarul itt most zavaróan nem tudunk különbséget tenni az eredeti „Hörende” és „Schweigende” között) nyeri szavainak értelmét, mert „a hallgató a jelentés meghatározatlan forrása”.⁷ A beszélő a jelenben rekedt, a hallgatóé a múlt. (A két szereplő csak fokozatosan nyeri el nemekben artikulálódó alakját, kezdetben mindketten – és valószínűleg általánosító értelemben – hímneműek.) A beszéd a hallgatásba torkollik, az fogadja magába.

Ezen a ponton lép be a második rész, amely *A napló* címet viseli.

A lelkek várakozással hallgatják ifjúságuk melódiáját – oly ifjúságét, amely százrétű ígéretet tett. Ám mennél mélyebbre merülnek a bizonytalan évtizedekben és mennél többet emésztene fel ifjúságuk jövőjéből, annál árvaabbá lesznek a jelen ürességében. Egy nap kétségbeesetten ébrednek: ezen a napon jön létre a napló.⁸

A monológba némuló beszélgetés színhelye, hordozója az írás lett, az a napló, amelynek csendjében működésbe lép a múlt értelemadó tevékenysége. Ez a napló ugyanúgy „létrejön” (entstehen), ahogy az utazás maga létrejött az útinapló megírásából. Ott az út egésze képezte benyomást kellett megalkotnia az egyes élmények fragmentumaiból, itt magát az ifjúság által megígért és a mindennapokban szétforgácsolódó életegészt:

Az ekként kétségbeeső visszaemlékezik gyermekkorára, amikor volt még menekülés nélküli idő és halál nélküli „én”. Újra és újra beletekint az áramlásba, amelyből kiemelkedett, és végül lassan és megváltásként elveszíti a megértést. E feledés közepette, amikor nem tudja már, mit is gondol, de gondolkodásában megváltva jön létre a napló. Egy soha meg nem élt élet kifürkészhetetlen könyve, olyan életé, amelynek idejében átalakul és kiteljesedik mindaz, amit tökéletlen módon éltünk meg.⁹

Benjamin naplója egyszerre kiteljesítője a napokban szétszóródó élményeknek és őrzője vagy visszaállítója a bomlóban lévő énnak. Ez utóbbi szerepében tulajdonképpen ugyanazon a ponton található, ahol Maurice Blanchot naplófelfogása, csak épp egy ellentétes irányú mozgás közös állomásaként. Blanchot írásfelfogása az én felszámolásával jár, az író személyes menedékként fordul a naplóhoz, hogy oda mentse a külvilágban tevékeny személy illuzórikus maradványát, amelytől meg kell szabadulnia, amikor a valódi írás terébe lép, ahol a lényegi magány vár rá. (Blanchot érezhetően rossz kompromisszumként, a végső radikális lépés halogatásaként

⁷ Walter Benjamin: „Metaphysik der Jugend”, in uő: *Gesammelte Schriften II/1*, szerk. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, 91–96. o., itt: 91. o.

⁸ Benjamin: „Metaphysik der Jugend”, 96. o.

⁹ Benjamin: „Metaphysik der Jugend”, 97. o.

tekint a naplóra, amit csak még jobban aláhúz, hogy az írás tere az éjszakában bontakozik ki, miközben a *nap-ló* már nevében is a nappal világához kapcsolódik.)¹⁰

Ez a hívó írja naplóját. Megszakításokkal írja, és sosem fejezi be, mert meg fog halni. Mi a megszakítás a naplóban? Nem a kibomlás idejében működik, mert megszüntette [aufgehoben] azt. Egyáltalában nem is az időben, amely elmerült. Az időről szóló könyv ez: nap-ló, napok könyve.¹¹ Tudásának sugarait a téren át bocsátja ki. A naplóban az élmények nem fonódnak láncba, mert akkor nem lenne megszakítás. Helyette megszűnik az idő és vele az az én is, aki az időben cselekszik; egészében az időbe helyeződöm át, kisugározdom bele.¹²

A megszakítások (Abstände) egyszerre jelentik a napló bejegyzéseinek egymástól való elválasztottságát, töréseket az írás aktusai között, és térbeli távolságot is, az egyes élmények önálló terekbe zártságát. Szilárdság (Solidität) költözne az időbe? Megbízhatóság az énbe?

Van azonban helye az én feltámadásainak, amikor az idő egyre táguló hullámokban előhívja. A táj ez. Mindaz, ami történik, tájként vesz minket körül, mivel mi, a dolgok ideje, nem ismerünk időt. Csak a fák hajladozása, a horizont és a hegygerincek éle ébresztik fel hirtelen a vonatkozások teljességét azáltal, hogy a középpontjukba állítanak minket. A táj önnön közepébe helyez bennünket, a fák reszkető csúcsa kérdéseket tesz fel, völgyekben úszó köd burkol magába, megfoghatatlan házak alakja szorongat. Mindezzel mi találjuk szembe magunkat, a középpontjuk.¹³

Különös, hogy az énnek ez a feltámadása mennyire személytelennek tűnik. Nem maga vonja meg körvonalaít, nem kimondja magát, csak körberajzoltatja. Fekete lyuk, amelynek létre csak a körülötte lévő égitestek pályájának sajátosságaiból következtethetünk. *A nyelvről általában és az ember nyelvéről* szóló korai, szintén kiadatlanul maradt tanulmány valamely dolog szellemi lényegének megosztható, kommunikálható részét tekinti az adott dolog nyelvének (általában). Az ember nyelvét azonban összefüggésbe hozza a Teremtéstörténet azon változatával, ahol az állatoknak Ádám ad nevet, mintegy részesülve ezáltal az isteni teremtésből. Mivel ezek

¹⁰ Vö. Maurice Blanchot: *Az irodalmi tér*, ford. Horváth Györgyi – Lőrinszky Ildikó – Németh Marcell, Budapest, Kijárat, 2005, elsősorban a *Menekülés a naplóhoz* alfejezet, 15–16. o. Külön elemzés tárgyát képezhetné, hogy a lényegi magány mennyiben leszármazottja Nietzsche legmagányosabb magányának, benne én és személy, persona határozott különválásának, ahogy az is, hogy Benjamin időtlen vagy abszolút, a kibomlást megelőző idejű és ezért halhatatlan ifjúságfogalma milyen viszonyban áll Blanchot folyamatos halálközelségével.

¹¹ Magyarul nem lehet egészében visszaadni a mondat játékát a *Tagebuch* kifejezéssel; az angol fordítás (Walter Benjamin: *Early Writings 1910–1917*, ford. Howard Eiland é. m., Cambridge, Massachusetts – London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2011, 151. o.) is az egyébként nem létező *daybook*, *book of days* kifejezést alkalmazza ezen az egy helyen.

¹² Benjamin: „Metaphysik der Jugend”, 98. o.

¹³ Benjamin: „Metaphysik der Jugend”, 99. o.

a nevek itt még valóban nevek, nem szavak, ezért ez a névadás egyben maradéktalan lényeg-megragadás is, az isteni teremtmő szó emberi, megismerő oldala. Ha most mintegy az általános szabályt alkalmazzuk az emberi különös esetére, arra a következtetésre kell jutnunk, hogy az ember nyelve, önnön szellemi lényegének megosztható, kommunikálható oldala nem más, mint a többi dolog lényegének megragadása: „Az ember tehát a saját szellemi lényegét (amennyiben ez közölhető, megosztható) úgy közli, hogy minden más dolgot *megnevez*.”¹⁴ Mivel pedig „minden szellemi lények között egyedül az ember szellemi lényege közölhető-megosztható maradéktalanul”,¹⁵ ezért mintegy nem marad reziduum: az ember szellemi lényege, esetünkben maga az én, nem kerülhet kimondásra, csak közvetve mondódik ki, az őt tájként körülvevő dolgok megnevezése által. Talán ennek a filozófiai meggyőződésnek az írásra vonatkozó, csak látszólag pusztán stilisztikai vetülete az a vallomás, amely a napló műfajához sok hasonlóságot mutató *Berliner Chronik* lapjain fogalmazódik meg:

Ha jobb németséggel írok, mint nemzedékem íróinak többsége, azt nagyrészt annak köszönhetem, hogy húsz éven át szem előtt tartottam egyetlen apró szabályt. Így hangzik: sosem leírni az „én” szót, kivéve levelekben.¹⁶

Mint ahogy a táj kifejezés megválasztása sem véletlen. A táj nem egyszerűen természet, hanem emberi konstrukció, reflexió a természetre, modern és szentimentális, vagyis énközpontú aktus.

Minden táj a természet részlete, de különös hajlandósággal arra, hogy pars pro toto a természet egészére reflektáljon. [...] Visszatér a természet egészének szemlélete – beleértve a kozmoszon mint világrenden való tépelődést és az ember természeti sorsán való merengést is –, de egy a természettől magától megkülönböztetett szellemi aktus, a táj megkonstruálása révén. Ez a szellemi aktus esztétikai jellegű és ezzel megkülönbözteti magát a természet egészének antik spekulatív-teoretikus kontemplációjától.¹⁷

És még csak elsődleges természetnek sem kell lennie, lehet „második” is, annak mindenféle értelmében: elemeiben is ember alkotta voltában, ahogy az idézetben is keverten jelenik meg hegyerinc és ház, vagy annak a történelmi változások nyomán bekövetkező jelentésvesztésében, amely majd oly fontos lesz Benjaminsnak. Szinte egész életműve felfogható tájak, tájleírások sorozataként. Hol a szó szoros értelmében, mint a *Városképek* esetében, amelyek egyben kései, publikus utódai az itáliai útinaplónak, hol a gyermekkor Berlinjét megidéző, eminensen

¹⁴ Walter Benjamin: „A nyelvről általában és az ember nyelvéről”, in uő: *„A szírének hallgatása”*. Válogatott írások, válogatta, fordította és szerkesztette Szabó Csaba, Budapest, Osiris, 2001, 7–22. o., itt: 9. o.

¹⁵ Benjamin: „A nyelvről általában...”, 11. o.

¹⁶ Walter Benjamin: „Berliner Chronik”, in uő: *Gesammelte Schriften VI*, 465–519. o., itt: 475. o.

¹⁷ Radnóti Sándor: „Abschrift der Natur – a természet másolata”, *Magyar Filozófiai Szemle*, 2014/2, 35–51. o., itt: 48. o.

a városi tájat mintegy mnemotechnikailag tipizáló írásaiban, de ide tartozik az *Egyirányú utca* is, már a *Denkbild*, a gondolati embléma irányába tett kísérleteivel. És mindezt együtt koronázza meg a címében is jellegzetes városi tájelemre utaló, szerkezetében pedig minden korábbi szintetizáló *Das Passagen-Werk* is. Ez a titokzatos mű egy sok tekintetben második természetű fosszilizálódott tájelemből nő ki, a XIX. századot jellemző árkádból vagy pasz-százsból, egészét tekintve pedig felfogható nagyon sajátos munkanaplónak. A náciizmus elől Párizsba menekült emigráns, akinek jövőjét immár nemcsak saját, az időben elmerülő élet-története emészti fel, de a történelem is, e kényszerűen hosszúra nyúló utazás során fékezhe-tetlen jegyzetírásba menti a maga énjét. A *Das Passagen-Werk* ránk maradt kézírata temati-kus dossziékba gyűjtött, bonyolult keresztutalásokkal teli halmaza az írás minden benjamini változatának, a saját kezűleg kimásolt, csak fizikai aktusában az írást „mímelő” idézetgyű-jtéstől a palimpszesztszerűen felül- és közbeíró kommentáláson és az épp csak felmerült gon-dolattöredékeket mániákusan rögzítő vázlatoláson át a hosszabb, összefüggő értekező prózáig. Végtelenbe vesző, írott tájként fogja körbe a mindennapjait a Bibliothèque Nationale-ban töltő filozófus énjét, amelynek szilárdságát a XIX. századi Párizs írásban és képben ránk maradt lele-teinek, újságcikkeknek és plakátoknak, első kiadásoknak és hirdetményeknek az autopsziája biztosítja. Egy ifjúságának otthonos tereiből és az utolsó békeévek látszólagos időtlenségéből távoli terekbe és a történelmi idő ijesztő zajlásába száműzött gondolkodó szinte megszakítat-lan írással tartja magát a felszínen, mindenféle értelemben. Ír a megélhetésért és ír azért, hogy *Bildungsreisé*vé szintetizálja az emigráció tétova napjait. S mikor végül innen is menekülni kell (mert nincs már „menekülés nélküli idő”), biztonságba helyezi az eddig írottakat ugyan-ott, ahol írta őket, a Bibliothèque Nationale-ban, s a megíratlan felé veszi útját.

The Body of Evidence?

Danto művészetfilozófiájáról

A tanulmánynak nincs köze, legalábbis szándékom szerint, az 1993-as, főleg Madonna és Willem Dafoe szexjelenete miatt (vagy egyedül amiatt, vagy amiatt sem) emlékezetes mozifilmhez. Csak lefordíthatatlan, illetve rosszul lefordítható címét vettem kölcsön (magyarul *A tanú teste* lett), kiegészítve egy kérdőjellel, mert így illik a témához. Maga a lenyúlás pedig talán Arthur C. Dantóhoz, aki főművének címét kölcsönzi. Bár hogy miért tetszett meg neki annyira a kétszeresen fiktív *The Transfiguration of the Commonplace* – Muriel Spark regényében, a *The Prime of Miss Jean Brodie*-ban ír ilyen címmel könyvet az egyik szereplő –, az rejtély. A transzfiguráció vagy metamorfózis, az esztétikailag egy fokkal még erősebb színéváltozásról nem is beszélve, épp elvéti a könyv alapproblémáját: hogy két, perceptuálisan megkülönböztethetetlen dolog közül az egyik miért műalkotás, a másik miért nem az. Mit szóltak volna vajon Raffaello utolsó festményéhez, ha lehetne az a címe, hogy „Három átlagos öltözetű és kinézetű artista egy hegytetőn megismétli unalomig ismert mutatványát, a szabad lebegést”? Ha már teológiai allúzió, az átlényegülés jobb lett volna; az nem látszik, sőt ízbeli változással sem jár. A kérdésem pedig ez: felhúzható-e koherens művészetfilozófia arra a gondolatra, hogy elvben bármely valóságos dolog átváltozhat műalkotássá? Konkrétabban: megéri-e Andy Warhol *ready made*-jeit vagy majdnem *ready made*-jeit venni a művészet paradigmájaként?

Danto a *Brillo Box* megszállottja. Rá reflektálva debütál művészetfilozófusként 1964-ben, s vele is búcsúzik: utolsó könyvének, a halála előtt néhány hónappal megjelent *What Art Is*nek két különböző *Brillo Box* (valamint alattuk egy *Mott's Box*) van a címlapján. *A közhely színéváltozásában* ugyancsak a *Brillo Box* az a szélső pont, amely felől a művészet filozófiájának le kell fednie a lehetséges műalkotások összességét.

A kérdés, amellyel a könyv [*A közhely színéváltozása*] birkózott, ez volt: „Ha adva van két dolog, amelyek tetszőleges mértékben hasonlítanak egymáshoz, de amelyek közül az egyik műalkotás, a másik pedig hétköznapi tárgy, akkor mi a magyarázat erre a státuszbeli különbségre?” [...] Kedvenc példám Andy Warhol *Brillo Boxa* volt – egy erről készült fénykép megkülönböztethetetlen volna azoknak a közhelyes dobozoknak a fényképétől, amelyekben

a szappanos dörzsiket szállítják a szupermarketekbe. Miért műalkotás tehát az egyik, s miért nem az a másik, ha egyszer annyira hasonlóan néznek ki [...]?”¹

Amilyen hosszúra nyúlt a válasz, olyan röviden összefoglalható, méghozzá „a művészet definíciójának része”-ként: „*A közhely színeváltozásában* [...] a következőképpen érveltem: először, a műalkotások mindig szólnak valamiről, tehát tartalmuk vagy jelentésük van, másodszor pedig ahhoz, hogy valami műalkotás legyen, meg kell testesítenie jelentését.”² Ugyanez a definíció olvasható korábban az *After the End of Art* egy helyén, ott még nem részleges-ként, de szintén úgy, mint amit már *A közhely színeváltozása* megadott.³ Ama „státusz” ontológiai, tehát nem redukálható intézményi feltételekre, s nem is esztétikai az érzékelhetőség (láthatóság, hallhatóság vagy akár tapinthatóság) értelmében. A két kritérium közül az első, a valamirőliség vagy jelentésség, csak a pusztá dolgoktól különbözteti meg a műalkotásokat. Ez még kevés. A második kritérium, a megtestesítés/megtestesülés (*embodiment*) arra vonatkozik, amiben a műalkotások az úgynevezett pusztá reprezentációktól mint nemkülönböztetést hordozó, de éppenséggel csak hordozó entitásoktól térnek el: piktogramoktól, szignáloktól, használati utasításoktól stb.

Van azonban egy baj a (részleges) definícióval, pontosabban azzal, hogy Danto *A közhely színeváltozására* hivatkozva adja elő. A *What Art Is*ben ezt írja: „El kell ismernem, hogy a megtestesülést viszonylag kevésbé elemeztem [...]”.⁴ Ez igaz. Olyannyira, hogy *A közhely színeváltozásában* az *embody* vagy *embodiment* szavak egyetlenegyszer sem fordulnak elő olyan kontextusban, amilyenben a visszatekintés szerint elő kellene fordulniuk. Danto csak később kezdi alkalmazni a kifejezést.⁵ Miért kellene ezen fennakadni? Apróság, a szerző rosszul emlékszik, van ilyen. De a helyzet bonyolultabb. *A közhely színeváltozása*, jóllehet a terminust nem használja, nagyon is elemzi a jelentésség specifikusan művészeti válfaját és az ehhez tartozó sajátos befogadásmódot – s miközben elemzi, ellentmondásba keveredik. Az utóbb bevezetett terminus pedig megörökli ezt.

A közhely színeváltozása szerteágazó hetedik fejezetének egyik kardinális állítása szerint a műalkotás struktúrája megegyezik a metaforáéval. A metaforát Danto – Arisztotelészhez kapcsolódva – lényegében az enthümémára redukálja: „A metafora [...] afféle elliptikus (kihagyásos) szillogizmus lenne, egy hiányzó terminussal, ennél fogva enthümémikus következtetéssel.”⁶

¹ Arthur C. Danto: „Art and Meaning”, in Noël Carroll (szerk.): *Theories of Art Today*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2000, 130–140. o., itt: 131. sk. o.

² Danto: id. mű, 132. o.

³ Lásd Arthur C. Danto: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1995, 195. o.

⁴ Arthur C. Danto: *What Art Is*, New Haven – London, Yale University Press, 2013, 36. o.

⁵ Kiad egy kritika- és tanulmánykötetet is azzal a címmel, hogy *Embodied Meanings. Critical Essays and Aesthetic Meditations* (New York, Farrar, Straus and Giroux, 1994), ám a megtestesülésről mint olyanról ebben sincs elemzés.

⁶ Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia* (1981), ford. Sajó Sándor, Budapest, Enciklopédia, 1996, 166. o.

Az enthüméma retorikai eszközével a szónok részvételre készíti a hallgatóját, aki így nem pusztán információt fogad be, hanem „saját magának kell az előbbi által szándékosan nyitva hagyott űrt betöltenie”.⁷ Mennyire alkalmas ez a metaforaközpontú retorikai modell a művészet jellemzésére? Rögtön adódni látszik a nehézség, hogy a szónok–művész-analógia alapján az alkotói szándék lesz a megértés mércéje. Danto ezt elintézi egy homályos megjegyzéssel: „A »szándékos« természetesen nem vonja maga után a »tudatosan«-t, és elképzelhető egy olyan elmélet, amely a művészetet a művész tudattalanjába utalja [...]».⁸ Elképzelhető, persze, de akkor az értelmezés a pszichoanalitikus munkájának lesz az analogonja: annak feltárására fog irányulni, hogy milyen lelki valóság és hogyan fejeződik ki a műben. Öt év múlva Danto már explicite „helyes értelmezés”-ről beszél, ekkor sincs azonban meggyőző magyarázata arra, hogy ha a helyes értelmezés „az az értelmezés, amely a legközelebb áll a művész saját értelmezéséhez”, akkor ez mitől „egészen más, mint az a kísérlet, hogy kifürkesszük a művész szándékát”.⁹ A konstitutív, vagyis a művet egyáltalán művé tevő értelmezés, amivel érvel, a legkevésbé sem oldja meg a problémát, legfeljebb transzponálja: szintén az alkotói szándékhoz, csak épp a keletkezési körülmények alapján plauzibilisan az alkotónak tulajdonítható szándékhoz mérendő.¹⁰

Egy előnye, úgy tűnik, mégis van a retorikai modellnek: nem engedí, hogy a műbefogadás kimerüljön az értelmezésben mint intellektuális tevékenységben. Emotív dimenzióval is felruházza, pontosan azért, mert a metaforikusan felfogott mű több pusztán információhordozónál.

[H]a a műalkotások struktúrája ugyanolyan, mint a metaforáké, vagy nagyon hasonló ahhoz, akkor a műalkotásnak semmiféle parafrázisa vagy összefoglalása nem képes olyan hatást tenni a befogadóra, mint maga a műalkotás. Továbbá a mű belső metaforájának semmiféle kritikai taglalása sem képes helyettesíteni a művet – minthogy egy metafora leírása egyszerűen nem rendelkezik egy metafora erejével, ugyanúgy, ahogyan egy félelem keltette kiáltás leírása sem ugyanazokat a reakciókat váltja ki, mint maga a jajveszékeltetés. Egy általunk csodált műalkotásról beszélve mindig veszélyes szavakba önteni, hogy a festmény mit jelent, mert bárki azt mondhatja erre: „ez minden?”, azt értve ezen, hogy szerintem ez nem túl sok. [...] És ennek az az oka, hogy a mindig jelen lévő többlet nem egyszerűen mennyiségi többlet, melyet több szóval ki lehetne meríteni. Ez inkább a mű ereje, melyet a metafora foglal magában, és ez az erő valami olyasmi, amit *érezni* kell. [...] A művészetkritika tehát [...] nem törekedhet arra, hogy pótolja a művet.¹¹

⁷ Danto: *A közhely színeváltozása*, 165. o.

⁸ Danto: *A közhely színeváltozása*, 170. o.

⁹ Arthur C. Danto: „Műalkotások értékelése és értelmezése” (1986), in uő: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*, ford. Babarczy Eszter, Budapest, Atlantisz, 1997, 37–81. o., itt: 58. o.

¹⁰ Lásd Danto: „Műalkotások értékelése és értelmezése”, 59. sk. o. Hogy a művészi intenció előtérbe kerülése miért értékelhető egyszerre meglepő és szükségszerű fejleményként, ahhoz lásd Radnóti Sándor: *Hamisítás*, Budapest, Magvető, 1995, 174. sk. o.

¹¹ Danto: *A közhely színeváltozása*, 169. o.

Hogy a metafora általában véve így viselkedne, vagy hogy az enthüméma mindig és szükségszerűen ilyen hatást váltana ki, az kétséges. De ezt leszámítva (már amennyire leszámítható), itt vezethetné be Danto a megtestesülés fogalmát. Annál is inkább, mert a metaforicitás örvén valójában egy akkor közel kétszáz éves művészetfilozófiai felismerést mutat be, melynek egyik első verziója gyakorlatilag szintén a megtestesülésről szól már. Friedrich Schiller az „élő alak” metaforájával írja le a műalkotás azon sajátosságát, hogy miközben megértésre mint fogalmi aktivitásra invitál, ellene is szegül a konceptualizálásnak és az azzal járó absztrakciónak.¹² Az „élő alak” természetesen az esztétikai eszme kanti teorémájához kapcsolódik, melyet Schilleren kívül Friedrich Schlegel, Novalis és Friedrich Schelling is átvesz. Az élet a test, az alak a jelentésség megfelelője; az élő alak az a mű, amelynek jelentését csak megölése árán lehet kivonni belőle. *Nota bene*, a minden parafrázison és deskripción túlmutató, „nem egyszerűen mennyiségi többlet”, „a mű ereje [...], amit *érezni* kell”, helyettesíthetlensége: ez a konceptuális uralhatatlanság az alkotói szándék mércéje alól is felmenti a befogadót. Elvi erővel, mert a mű olyan hatást gyakorol, amely kiszámíthatatlan és ellenőrizhetetlen.

Az idézett passzus azonban akna *A közhely színeváltozása* szövegében. Nehezen egyeztethető össze ugyanis a vezérlő gondolattal. „Bármely ábrázolásnak, amely nem műalkotás, meg lehet feleltetni egy olyat, amely műalkotás [...].”¹³ Az „érezni kell” motívuma felől Dantónak azt kellene elhítenie, hogy bármely reprezentációnak vagy akár dolognak, amely nem képes így hatni, van olyan művészeti párdarabja, amely igen. Erre nem vállalkozik, ellenben hatás-talanít: aknát, művészetet. Nem meggyőző, írja, az az elmélet, amely szerint a műalkotásban volna „valami egyedülálló és redukálhatatlan”, éspedig azért „[n]em az, mert a műalkotások struktúrája a metaforák struktúrájához hasonló, a művészi tapasztalat pedig belsőleg kapcsolódik ehhez a struktúrához. Emiatt a művészetnél egy kognitív reakcióról van szó [...].”¹⁴ A metaforikus szerkezetből egy oldallal előbb még az következett, hogy a mű erejét „érezni kell”. Most a „kognitív reakció” következik belőle, valamint az egyedülállóság és redukálhatatlanság elvetése. S ez marad érvényben. Tisztán fordítási szempontból gondot okozhatna egy bő évtizeddel *A közhely színeváltozása* után megjelent tanulmány azon megfogalmazása, hogy „metaphors exist because of the truth that the mind is moved by representations”.¹⁵ Mit csinálnak a reprezentációk az elmével: mozgásba hozzák vagy megindítják? Pár oldallal később megvan a válasz.

A szónok eszköztárának paradigmája a retorikai kérdés. E kérdésre a válasz annyira nyilvánvaló kell hogy legyen, hogy a közönség szinte mechanikusan megadja. A szónok felteszi

¹² Lásd Friedrich Schiller: „Levelek az ember esztétikai neveléséről”, ford. Papp Zoltán, in uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Budapest, Atlantisz, 2005, 155–260. o., itt: 202. sk. o.

¹³ Danto: *A közhely színeváltozása*, 144. o.

¹⁴ Danto: *A közhely színeváltozása*, 170. o.

¹⁵ Arthur C. Danto: „Metaphor and Cognition”, in uő: *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1992, 73–87. o., itt: 78. o.

a kérdést, a közönség tagjai pedig csakugyan egy emberként kiálthatják a választ. [...] Ez az enthümémához fogható annyiban, hogy a hiányzó premisszának banalitásnak [platitude] vagy elcsévelt igazságnak [truism] kell lennie. [...] M]aga az enthüéma nem egyéb retorikai eszköznél, melyet a szónok azért használ, hogy a közönség megtalálja a hiányzó premisszát, és összekapcsolja a következtetést a felkínált premisszával – hogy bizonyos pályákon mozgassa az elmét [moving the mind], és e mozgás eredményeként meggyőzőn. Úgy gondolom, a metaforának a következőképpen kell működnie: a szónok demonstrál valamit, amiről azt akarja, hogy a közönség annak higgye, amiről beszél – s ebből kifolyólag az összefüggésnek éppoly nyilvánvalónak kell lennie, mint az enthüéma elhallgatott premisszájának vagy a szónoki kérdésre adandó, elfojtott válasznak.¹⁶

Mindez önmagában igaz lehet – de a művészetre vonatkoztatva annak visszavonásával ér fel, amit Danto *A közhely színeváltozása* fenti szöveghelyén mond. „Nyilvánvaló”, „szinte mechanikusan” megadható válasz, „platitude”, „truism”, „bizonyos pályákon” való mentális „mozgás”: ha ilyen a művészet, akkor nemhogy rejtélye nincs, rejtvénynek is gyenge.

Hasonló szellemben törleszti Danto az esztétikatörténeti adósságot. „[N]émi elégtételt kell szolgáltatnom Kantnak”, ismeri el 2006-ban, konstatálva, hogy *Az ítélőerő kritikája* 49. paragrafusában tárgyalt „esztétikai eszme [...] olyan eszme, amely érzéki testet ölt”.¹⁷ Az elégtétel valóban csak némi. Danto Kant egyik félrevezető példáját, Nagy (de nem elsősorban költőként nagy) Frigyes tucathasonlatokkal operáló, mondhatni, közhelyes versét emeli ki. Abban igaza van, hogy ennek „semmi köze a zsenihez, ellentétben azzal, amit Kant gondol”; abban viszont nincs, hogy „az »esztétikai eszme« egyszerűen az, hogy valami valami mást jelent, mint például az ironia és a metafora”.¹⁸ Tény, a királyi költeménnyel (és egy másik példával) két bekezdés erejéig Kant maga is a metaforára szűkíti az esztétikai eszmét. A tágabb kontextusból azonban kiderül, hogy ennél többről van szó: a műalkotásnak arról az érzéki alakban realizálódó jelentéséről, amely dacol a fogalmi és egyáltalán a nyelvi explikáció igyekezetével – pont úgy, ahogyan *A közhely színeváltozása* is felismeri azon az egyetlen helyen. Ennek pedig igenis van köze a zsenihez. Nem mint pszichológiai entitáshoz, hanem mint a művészet-tan nélkülözhetetlen szerkezeti eleméhez. A zseni az az alkotó, aki nem ura a maga művének, és az esztétikai eszmére kihegyezett művészettannak azért van szüksége rá, hogy befogadói oldalon a megértés nyitottságát ne korlátozhassa alkotói szándék. S közvetlenül a Nagy Frigyes-vers után Danto erre is rábukkanhatott volna: az esztétikai eszmét kifejező mű a fogalmilag rögzíthetőhöz „sok minden megnevezhetetlent készlet hozzágondolunk, aminek érzése

¹⁶ Danto: „Metaphor and Cognition”, 84. sk. o.

¹⁷ Arthur C. Danto: „Testet öltött jelentések mint esztétikai ideák”, ford. Beck András, *Holmi*, XVIII (2006), 11, 1520–1529. o., itt: 1528. o. A tanulmány magyar fordításban jelent meg először, angolul 2007-ben.

¹⁸ Uo. Az elégtétel-szolgáltatás amúgy fair gondolata azért merülhet fel, mert korábban Danto a kanti esztétikát egyszerűen a Clement Greenberg-féle formalizmus előfutárának tartotta; lásd Danto: *After the End of Art*, 81. skk. o.

a megismerőképességeket elevenné teszi”; kicsit odébb pedig erre: „a művészet”-ben az „előadandó gondolatok összeállítását” illetően „kizárólag az ábrázolásbeli egységnek az érzése az irányadó”.¹⁹

Ahogy ebből is látszik, érzés és kogníció nem zárja ki egymást; épp ellenkezőleg. Az érzés nem valamiféle érzelm kifejezés-elmélet irányába viszi el a művészet filozófiáját. Kant az egy- ségre, illetve a befogadásban tevékeny mentális képességek (nála: képzelőerő és értelem) ele- venségére utal. A kettő nem választható külön. Az elevenségnek (játéknak) az a dinamikája, hogy a befogadás egyfelől az érzékitől elvonatkoztatva megállapít fogalmi csomópontokat és összefüggéseket, másfelől mindez folyamatosan vissza is vetül az érzékre, miáltal a jelentés sohasem kristályosodhat ki végérvényesen. Fogalmi egység, fogalmi lefedhetőség hiányában pedig az érzés az a médium, amelyben ez az oscilláló és a mű generálta jelentést tekintve potenciálisan széttartó mozgás mégis megtalálja a maga egységét; ennyiben épp kettős értel- mében pontos az, hogy „the mind is moved by representations”.

Nem követelmény persze, hogy Danto a kanti művészetfogalomhoz igazodjon. De ha nincs valami, amire az „érezni kell” referál, mi adható meg akkor – nem empirikusan, hanem elvi szinten – a műalkotások megkülönböztető ismérveként a nem művészi reprezentációk- hoz képest? *A közhely színeváltozásában* a hatodik fejezet azon „tétel”-e szolgálna erre, „hogy a műalkotások, kategoriális ellentétben a pusztá ábrázolásokkal, az ábrázolás eszközét olyan módon használják, amely nincs kimerítően specifikálva azzal, ha valaki kimerítően specifi- kálta, mi az, amit ábrázolnak”.²⁰ Az a kisebbik baj, bár önmagában nem kicsi, hogy a tétel – miként a megkülönböztethetetlen párdarabok vezérfonalát elereszteni képtelenül az egész könyv is – a reprezentációs művészetre korlátozódik. A nagyobbik az, hogy igaz sok min- denre, amit alkalmasint senkinek sem jutna eszébe műalkotásként elkönyvelni. Danto impli- cit feltevése szerint az ábrázolások egytől egyig besorolhatók vagy a pusztá, vagy a művészi típusba. Csakhogy ez túlzottan leegyszerűsítő. Reprezentációk sokasága él (és élhet is minden további nélkül) úgy az ábrázolás valamilyen eszközével, hogy az nem oldódik fel a tartalom- ban, ám ez még nem kvalifikálja őket műalkotássá. Danto kétosztatú megközelítésében pél- dául a köznyelvi nagyvonalúsággal művésztípusok nevezett tipográfia már belépőt biztosíthatna egy használati utasításnak a művészet ontológiai rendjébe. S ezzel részleges átfedésben, rep- rezentációk sokasága igényel kognitív megfejtést azért, mert ellipszist, metaforát vagy épp retorikai kérdést használ, ám ettől ugyancsak nem lesznek műalkotások. Reklámok vagy pla- kátok jó példák erre.

Bár az efféle produktumok nem szimplán közölnek valamit, érzéki oldaluk a jelentés szolgáltatásban áll, a jelentést van hivatva átadni. Transzparens, vagy mindenesetre olyasva- lami, amin át lehet és át is kell hatolni. Nem rántja vissza magához a figyelmet úgy, hogy ez

¹⁹ Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán, Budapest, Osiris – Gond-Cura Alapít- vány, 2003, 232. és 234. sk. o. Danto Kant-értelmezésének kritikájához lásd még Diarmuid Costello: „Danto and Kant: Together at Last?”, in Mark Rollins (szerk.): *Danto and His Critics*, második, bőví- tett kiadás, Malden, Wiley-Blackwell, 2012, 153–171. o.

²⁰ Danto: *A közhely színeváltozása*, 145. o. (a fordítást módosítottam).

az elvonatkoztató megértés lehetetlenségének tapasztalata volna. Az érzéki átlátszatlansága vagy a test áthatolhatatlansága az egyetlen, ami különbséget tehet művészi és nem művészi reprezentációk között. Téves volna arra következtetni ebből, hogy téves a perceptuálisan egyforma párdarabok alap gondolata. Az érzéki, amiben Danto a megkülönböztethetetlenséget tételezi, nem önmagában van adva. Valamilyen jelentést sugall, jelentésre utal. Az érzékileg közhelyes átlényegülhet, ha sikerül úgy felfednie a jelentést, hogy egyszerre mind vissza is tartja. Adott esetben elég ehhez egy jó, az érzéki és a jelentés között feszültséget gerjesztő cím, ami a konceptuális művészet bevett fogása. Épp erőltettségében árulkodó Danto egyik kitalált példája, a *Metropolis Eighty* című regény, mely amúgy megegyezik az 1980-as manhattani telefonkönyvvel.

A művet egyfajta alfabetikus feszültség jellemzi, mert mire az M-esekhez jutunk, olyan mélyen átérezzük a végzettségűséget, amihez hasonlóval Hardy olvasásakor találkozunk, és csodáljuk a szerző hajlíthatatlan elbeszélői akaratát, ahogy vasszigorral továbbhalad az N-esekhez, aztán pedig az O-sokhoz és a P-sekhez.²¹

Ahhoz, hogy regényként működjön, a *Metropolis Eighty*nek csakugyan valahogy így kellene hatnia: olyan töltetet hordozva szövegében, amilyennel a telefonkönyv mint telefonkönyv nem bír. Ha az érzéki irreleváns lehet is a megkülönböztethetetlenség értelmében, nem lehet az annyiban, hogy rá kell irányulnia és általa kell fennmaradnia annak a fajta figyelemnek, amely csak a művészi reprezentációt illeti meg, a nem művészt nem; csak a megtestesült jelentést, a pusztán leképezettet vagy kódoltat nem.

Mi a helyzet a *Brillo Box*szal? Olyasmit sehol sem ír Danto, hogy valahányszor megpillantja (az egyiket közülük), érzi a mű erejét, képtelen kibontani a jelentését stb. Arról viszont beszámol, mit köszönhet neki.

Álláspontom szerint az a kérdés, hogy mi a művészet valójában és lényegileg [...], a filozófiai felteendő kérdés rossz formája volt, és azok a nézetek, amelyeket a művészet végéről különböző esszéikben elővezettem, azt igyekeznek láttatni, hogy minek kellene lennie a kérdés igazi formájának. Ahogy én láttam, a kérdés formája ez: mi tesz különbséget egy műalkotás és egy nem műalkotás között, ha számottevő perceptuális különbség nincs közöttük? Erre az a rendkívüli, a manhattani Keleti 74. utcában lévő Stable Galleryben 1964 áprilisában megrendezett kiállítás ébresztett rá, amelyen bemutatták Andy Warhol *Brillo Box* szobrait. [...] Warhollal világossá válik, hogy nincs különös módja annak, amilyenek egy műalkotásnak lennie kell – kinézhet úgy, mint egy Brillo doboz, vagy kinézhet úgy, mint egy leveskonzerv. [...] S]okan voltak, akik akkor azt mondták – és annak a kornak [ti. a kiáltványok

²¹ Danto: *A közhely színeváltozása*, 136. o.

korának] a maradványaiként még mindig azt mondják –, hogy amit Warhol csinált, az való-
jában nem művészet.²²

A ráébredés nem esztétikai tapasztalat. Akkor sem, ha Danto másutt megkockáztatja, hogy Warholnak a tetszetős dizájn miatt eshetett a választása a festő James Harvey által tervezett Brillo dobozra.²³ Mit tud vajon mondani azoknak, akik szerint „amit Warhol csinált, az való-
jában nem művészet”? Azt nem mondhatja – nem is mondja –, hogy dehogynem művészet, elvégre kiállították a Stable Galleryben. Ezzel „a művészet intézményi elméleté”-t emelné trónra, holott az „teljesen idegen mindattól, amit vall”.²⁴ Egy 1986-os tanulmányában részlete-
sen kifejti fenntartásait a George Dickie képviselte intézményi elmélettel szemben, mégpedig konkrétan annak kapcsán, hogy a *Brillo Box* miért lehet műalkotás. A gondolatmenet része-
ként rekapitulál, már ekkor is pontatlanul: „*A közhely színeváltozása* című könyvem tézise az, hogy a műalkotások szimbolikus kifejezések, mivel megtestesítik jelentésüket.”²⁵

Így viszont mégis robbanni fog az az akna. „A művészeti világra való hivatkozás – leg-
alábbis ahogy ezt Dickie teszi – automatikusan kiesik minden művészetdefinícióból, mihelyt felismerjük, milyen indokok alapján dönt úgy a művészeti világ egy tagja, hogy valami műal-
kotás.”²⁶ Nemcsak Dickie intézményi művészetvilága szorul ki azonban a definícióból, hanem a Dantóé is. Az ő, megannyiszor *A közhely színeváltozására* visszautalva előadott definíci-
ója sem tartalmazza a jelentésszerűen és a megtestesülésen túl harmadik elemként azt, hogy a műalkotáshoz hozzátartozik a művészet (történeti) gyakorlatát, valamint elméletét magá-
ban foglaló művészeti világ mint környezet. Ezen lehet csodálkozni,²⁷ de kínálkozik rá magya-
rázat: a dantói *artworld* csak a mindenkori megtestesült jelentésekben és a róluk való diskur-
zusban érhető tetten, nem valami külsődleges vagy extra a művek műletéhez képest, így önálló
definíáló értéke sincs. Noha a *Brillo Box*ot is a művészeti világ tagjai – köztük Danto – minő-
sítik műalkotássá, cselekedetük azért nem merül ki az intézményi be- és elfogadásban, mert
vannak ennél alapvetőbb „indok”-aik. De vannak-e, és ha vannak, működnek-e?

²² Danto: *After the End of Art*, 35. o. Lásd még uő: *A közhely színeváltozása*, 8. sk. o., ahol lényegében ugyanezt írja már.

²³ Lásd Arthur C. Danto: *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago – La Salle, Open Court, 2003, 3. skk. o.

²⁴ Danto: *A közhely színeváltozása*, 10. o.

²⁵ Arthur C. Danto: „Művészet és zavarkeltés”, in uő: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*, 131–171. o., itt: 156. o.

²⁶ Danto: „Művészet és zavarkeltés”, 154. o. Danto itt Richard Wollheimhoz csatlakozik, aki *Art and Its Objects* című könyve bővített kiadásának első kiegészítő esszéjében (Cambridge, Cambridge University Press, 1980, 157–166. o.) támadja a „good reasons” érvével az intézményi elmé-
let korai változatát, de csak általánosságban, anélkül, hogy maga felsorakoztatna ilyen indokokat akár a *Brillo Box*, akár más, kétes státuszú produktumok műalkotássá nyilvánítása mellett (vagy ellen).

²⁷ Ahogy Carroll teszi: lásd Noël Carroll: „Danto’s New Definition of Art and the Problem of Art Theories”, in Rollins (szerk.): id. mű, 146–152. o.

Melegség, táplálék, rend és előreláthatóság – ezeket az alapvető emberi értékeket jelenítik meg a Campbell levesdobozok. A Brillo dörzsszappan a piszokkal folytatott mindennapi küzdelmünk emblémája, s az otthon rendjének győzelmét jelképezi. [...] Warhol gyerekkora világát ünnepelte, azt a világot, amelyben felnőtt, s amelyet elveszített [...].²⁸

Feltéve, de meg nem engedve, hogy maguknak a hétköznapi tárgyaknak ilyen jelképes erejük van, mit tesz hozzá ehhez műalkotásként való bemutatásuk? Mi különbözteti meg a nosztalgikus ünnepet egy háztartási múzeum kortörténeti gyűjteményétől? Semmi egyéb, mint ama ráébredés: az a művészetfilozófiai s egyben művészettörténet-elméleti felismerés, hogy a *Brillo Box* a művészetről szól, azt hirdetve róla, hogy bármi lehet művészet, és/mert a művészet története véget ért.²⁹ Ilyen értelmezése azonban kiegészül az iménti állításokkal, márpedig ezeket aligha lehet komolyan venni. A dörzsszappan és a leveskonzerv mint jelkép vagy embléma: e gondolat kiüresíti a szimbólum fogalmát és a tanulmányban vele egyenértékű megtestesülését. Nemcsak intuitíve visszás, hanem azért is, mert elmossa a művészet *differentia specificá*ját. Reprezentációvá teszi, ami nem reprezentáció (vagy csak nivelláló értelemben az: amennyire a dörzsinek jelentése van, annyira bárminek van), ráadásul szimbolikussá (dettó: amennyire a dörzsi jelkép, annyira bármi az).

Épp ez a védhetetlen húzás leplezi le ugyanakkor, hogy Danto olyan dilemmába kerül, amelyben nem lehetséges közvetítés. Ez közvetíthetne ugyanis, és csak ez. Van egyfelől *A közhely színeváltozása* fent tárgyalt passzusának – a XVIII. század végére visszanyúló – művészetfogalma, melybe a megtestesülés is beleértendő, jóllehet a könyvben a terminus nem szerepel. Van másfelől Danto *Brillo Box*-mániája, a művészetfilozófusé, aki szinte életfeladatává tette, hogy e produktumot műalkotásként (műalkotássá) magyarázza. A jelentés, amelyet felfedezni vél vagy akar benne, s amelytől a feladat egyáltalán feladat lesz, az, hogy immár bármi elmegy művészetnek. Dickie műalkotás-definíciója leszámol minden esztétikainak nevezhető kritériummal, így a jelentés megtestesülésével is. Danto nem ennyire radikális. Nála a műalkotásnak meg kell testesítenie a jelentését; a *Brillo Box*nak tehát azt, hogy bármi lehet művészet. Ez azonban elvont jelentés, megállapítása merőben „kognitív reakció”. Nemhogy érezni nem kell hozzá a mű erejét, voltaképpen megnézni sem, de nézni biztosan nem szükséges a *Brillo Box*ot. Ezt a zavart hárítaná el az iménti rossz segédkonstrukció, a köznapi tárgyak mint olyanok szimbolikussá tétele. Így érvényes maradhatna az *embodiment*, még ha azon az áron is, hogy homályba vész, mitől más és több „a piszokkal folytatott mindennapi küzdelmünk” állítólagosan művészeti megjelenítése a takarításnál. Vesszen, ezt gondolta talán Danto a kisebb árnak. Mert különben vagy Dickie-nek van igaza, vagy legalábbis neki nincs. Ez a nagyobb ár. Vagy tényleg bármi lehet művészet, de csak intézményi alapon: az *embodiment* elesik. Vagy nem esik el, ez esetben viszont a *Brillo Box* nem is műalkotás. Akkor lenne az, ha megállná

²⁸ Danto: „Művészet és zavarkeltés”, 157. o. (a fordítást módosítottam).

²⁹ Lásd ehhez Danto: „Művészet és zavarkeltés”, 155. sk. o., bővebben pedig Danto: *After the End of Art*, 113. skk. o.

a helyét a tétel, hogy bármi lehet művészet. Ám ezt magának a *Brillo Box*nak kellene legelőbb hitelesítenie, önreferenciálisan ugyan, de műalkotásként, pont ahogyan nem tudja: megtestesítve mint jelentést. Egy másik kalkulusban a dantói elmélet inkonzisztenciája jutányos ár a belátásért, hogy a művészet mint művészet nem szólhat arról – vagy ha igen, csak egykori valójával diszkontinuusan –, hogy bármi lehet művészet.

Szavakkal

Történelmi pornográfia – érzéki emlékezet

Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényéről

Könnyű dolga volt a *Párhuzamos életrajzokat* író Plutarkhosznak, aki még úgy láthatta a történelmet, az antik görög-római idők kimagasló alakjainak párhuzamos galériáját, mint az egyes ember és a közösség morális-politikai épülésére szolgáló példatárat:

Mi [...] a történelem tanulmányozásával és a rendszeres írással arra szoktattuk magunkat, hogy a legkiválóbb és legnevesebb férfiak emlékét befogadjuk elménkbe, és ha környezetünk részéről – elkerülhetetlenül – valami hitványságot, erkölcstelenséget vagy méltatlanságot tapasztalunk, kiküszöböljük és eltávolítjuk, és lelkünket derűsen és megbékélve a dicső példaképek felé fordítjuk.¹

A császárkori történész antropológiai bizalmát viszont már nem oszthatja a 2005-ben megjelent *Párhuzamos történetek* szerzője, Nádas Péter, aki ugyan látja a XX. századi történelem párhuzamos mintázatait, ám nem gondolja, hogy lehetőségünk volna „lelkünket derűsen és megbékélve a dicső példaképek felé fordítani”. A regény elbeszélője szenvtelenül, az író gyakran használt kifejezésével: „semleges látással”² ábrázolja a megelőző század történelmének megannyi (egészen az emberevésig menő) borzalmát és förtelmét, a Plutarkhosz által is „elkerülhetetlennek” mondott „hitványság, erkölcstelenség vagy méltatlanság” modern kori változatait, amelyek keresztül-kasul átjárják, sőt alapvetően meghatározzák a regényszereplők személyre szabott párhuzamos történeteit. Emberkép és történelemszemlélet hatványozzák egymást egyfajta komor történelmi pornográfiává, amelyben „a történelmi események nemcsak a kronológiai időben zajlanak, hanem beírják magukat a testekbe is”³ – a testen test által elkövetett, nemritkán ideológiailag vagy politikailag meghosszabbított hatalomgyakorlás és erőszaktevélet értelmében, akár az erőszaktevő, akár az áldozat szempontjából. Az egyén

¹ Plutarkhosz: *Párhuzamos életrajzok*, ford. Máthé Elek, <http://mek.oszk.hu/03800/03892/html/04.htm>, utolsó letöltés dátuma 2015. október 31.

² Vö. többek között „»Le kell vetközni, föl kell öltözni...« Nádas Péterrel Németh Gábor beszélget”, *Jelenkor*, 2006/2, <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/933/le-kell-vetkozni-fol-kell-oltozni>, utolsó letöltés dátuma 2015. október 31.

³ Radics Viktória: „Kritika helyett”, *Holmi*, 2006/5, <http://www.holmi.org/2006/05/251>, utolsó letöltés dátuma 2015. október 31.

tevőleges vagy szenvedőleges testi tapasztalata, miként az *Emlékiratok könyvében*, úgy itt is közösségi léptéket ölt, ez lesz a mértékegysége, ám ezúttal „a történelmi tragédiákat nem oldja az elbeszélés személyessége, inkább a könyörtelen racionalitás kiszámíthatósága mélyíti”.⁴

A XX. század egészét átfogó regény „testre való redukcióját” részletesen elemző Radnóti Sándor szerint „Nádas párhuzamos történetei minden ponton a test kudarcáról beszélnek”, amely „inkább antropológiai, mint történelmi jellegű: mindenki pokol önmagában és pokollá válik minden ember”.⁵ Ami persze nem jelenti azt, hogy a szenvtelenül, olykor ironikusan, olykor szatirikusan működő, komor antropológiai belátás leválasztható volna a regény történelemszemléletéről, sokkal inkább átjárja azt. Például Lothar Müller is úgy véli, hogy ez a könyv „több mint történelmi regény, ez antropológiai regény, amely a felvilágosodás antropológiájának alapmotívumát viszi tovább, amennyiben az egész emberről, annak érzéki mivoltáról és lelkéről akar számot adni”⁶ – mégpedig az 1930-as évek Németországában fajbiológiai kutatásokkal foglalkozó, többek között dr. Josef Mengelét is alkalmazó Otmar Freiherr von der Schuer (a valóságban: Otmar Freiherr von Verschuer) által vezetett Vilmos Császár Antropológiai és Fajbiológiai Intézetben érvényes embertudomány értelmében. A jogos gonoszságig terjedő semlegességgel, karikatúrisztikusan ábrázolt von der Schuer – aki katonai és tudományos pályafutása nyomán valóban „megérdemelte a nemének kijáró csodálatot”⁷ és akinek magas rangú jóakarói közül ketten is az ő hangzatos címét (Freiherr) viselik – testesíti meg leginkább a történelmi léptékű testideológiát, amely az első világháborús élményekben gyökeredzik, és jókora megerősítést kap az 1919-es kommunista-szpartakista felkelés vérbe fojtásának katonai kalandjában, az erő- és erőszakelvű testi létezés kollektivistá tapasztalatában. A Radnóti által említett Klaus Theweleit genealogikus megközelítésmódjára (*Männerphantasien* című könyvére) hivatkozik Tilman Krause is, aki szerint a *Párhuzamos történetek* írójának látás- és elemzésmódja rokonítható a német szociológus „eszközeivel, aki mindenekelőtt a fasiszta férfi pszichéjét annak testi-szexuális viselkedéséből próbálta megmagyarázni”.⁸ Az egyik (Darabos Enikőnek adott) interjújában Nádas egyenesen arról beszél, hogy „az európai [falikus] kultúra világpusztító energiái ezeken a rettenetes belső életet élő férfihordákon van

⁴ Sári B. László: „Egy anakronisztikus regény. Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*”, *Disputa*, 2006/6–7, 78–80. o., itt: 79. o., http://www.deol.hu/disputa/2006/Disputa_06-07.pdf, utolsó letöltés dátuma 2015. október 31.

⁵ Radnóti Sándor: „Az Egy és a Sok”, *Holmi*, 2006/6, <http://www.holmi.org/2006/06/273>, utolsó letöltés dátuma 2015. október 31.

⁶ Lothar Müller: „Auskunft geben über den ganzen Menschen, über Sinne und Verstand”, *Süddeutsche Zeitung*, 2012. február 25., http://www.buecher.de/shop/preis-der-leipziger-buchmesse/parallelgeschichten/ndas-pter/products_products/detail/prod_id/34545904/, utolsó letöltés dátuma 2015. október 31.

⁷ Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*, Pécs, Jelenkor, 2005, 3. kötet, 92. o. Az továbbiakban a főszövegben jelölöm az idézeteket.

⁸ Tilman Krause: „Ungarns Unterwelten sind die unseren”, *Die Welt*, 2012. február 18., http://www.welt.de/print/die_welt/vermischtes/article13874925/Ungarns-Unterwelten-sind-die-unseren.html, utolsó letöltés dátuma 2015. október 31.

megalapozva”⁹ Vegyük is gyorsan szemügyre az először világháborús, majd fehérterrorista „férfihordát” vezető katonatisztból lett kutatóorvos elméjének kétes tartalmát, amelyben test-érzet, csoporttudat, vallás, mitológia, filozófia, természettudomány, hatalomvágy, ideológia és még ki tudja, mi minden keveredik félelmetes, csakis a (Heinrich Mann-prózára emlékeztető) szatirikus elbeszélői távolságtartás révén megjeleníthető eleggyé:

Hogy akkor a természetes kiválasztás elve valójában brutálisabban működik a gondviseléstől áthatott természetben, mint a krisztusi szeretet ereje. A pokoli német vereségből e brutális realitás által lesz évtizedek múltán világraszóló győzelem. S a felismerés hatására olyanok lettek a szemében e pompás férfiak, mint egy titokra felesküdtött vérszövetség tagjai; ágyé-
kuk tartalmára rá lehetett bízni a nemzet jövőjét. (III, 98. o.)

A militarista-szcientista von der Schuer távoli németországi mutánsának, jobban mondva áldozatának tekinthetjük a regény *Apagyilkosság* című nyitófejezetében felbukkanó, filozófia–pszichológia szakos egyetemista Karl Maria Döhringet (az egyidejű magyarországi mutáns az antiszemita Lippay Lehr István professzor volna), akinek jóval később elhangzó, szimbolikus léptékű kijelentése – „Nekem meg kell ölnöm az apámat” (III, 443. o.) – talán az ő sötét titkokkal teli családtörténetét magában foglaló rossz német hagyományt megtestesítő fajbiológusra is vonatkozik. Noha Döhring sem lehet teljességgel mentes attól, aminek véget kíván vetni, tudniillik a mitologikus világmagyarázat ön- és közveszélyes igényétől – ahogyan arról ő maga is beszél a vele vitatkozó nagynénje tükrében:

Isoldénak talán igaza van, a felizgatott fantáziája viszi a gondolatait helytelen irányba. De miért kéne úgy megrémülni tőle, miért kell rögtön orvosért kiabálni. Ez is csak egy kulturális vagy kultikus gyűjtőfogalom, amivel az ember a visszatérő fantáziáit nevezi meg, vagy a kollektív fantáziáit. Wagner benne van, kétségtelen, a görögök is benne vannak, a germánok is benne vannak, mint egy nagy levesesfazékban. (III, 421. o.)

A regény teljes világát – gazdag „levesesfazekát” – meghatározó testi-ideológiai összefonódások fokozhatatlan paródiája, amikor a fiatal von der Schuer vezette katonatársak a tábor-tűz körül „nagy kört alkotva álltak föl, váll mellett a váll, kibontották nadrágjuk hasítékát, diadalmasan és hivalkodón előrelökték a csípőjüket”, csak „hogy ősi germán szokás szerint” keresztbe vizeljenek (III, 99. o.). Az elveszített első világháború után megalakuló „német tisztí szabadesapatok homoerotikusan átszínezett *Kameradschaft*jának”¹⁰ csoportalakzata hátborzongató alaplíniaként szolgál a regény összes többi testalakzatának (az ifjú Döhring által megfigyelt többszereplős tóparti jelenetnek; a Lukács fürdőben egymást dögönyöző fiatal férfiak

⁹ „»Hirtelen valami olyasmi közelébe kerül...« Nádas Péterrel beszélget Darabos Enikő”, in Csordás Gábor (szerk.): *Párhuzamos olvasókönyv. Nádas Péter regényeinek forrásai és visszhangja*, Pécs, Jelenkor, 2012, 122–160. o., itt: 139. o.

¹⁰ Radnóti: id. mű.

évődésének; az együtt fürdőző Karakas elvtárs és Rott André alkalmi társulásának; Bellardi és Madzar közös dunai úszásának; az erős testű váci fegyőrök harsányan brutális férfiközösségének...), és később túlzó formában megismétlődik a margitszigeti homoszexuális-közösség alkotta vízeldei falanxalakzatban, amelynek rabelais-i fantáziájú előképeként fogadhatjuk a pornográfia és politika együttállását harsányan összpontosító jelenetet:

[...] s egyszer még egy honvéd ezredes is föltűnt a díszegyenruhájában, csupa arany paszománnyal, nagy aktatáskája a lábához volt helyezve, mindenkire és mindenre érzéketlenül állt a húgytól bűzös romok között a meredt faszával, aminek a többiek szabályos processzióban jártak a csodájára, volt aki többször sorra akart kerülni, mert engedte, hogy megfogják, szopják kicsit, de közben ő maga nem moccant az aktatáskája mellől a bokájára engedett vörös sráfos nadrágjában, semmiféle választ nem adott senkinek, sehogy és semmire, és szemmel láthatóan nem is élvezte.

Olyan lehetett a többiek szemében, mint egy gyógyulást és abszolúciót ígérő kegytárgy, ami miatt az emberek tömegesen zárandokolnak el a búcsúhelyekre. (II, 45. o.)

És noha a harmincas évek Németországának von der Schuer képviselte náci fajelmélete csak egy motívum lehet az összes többi mellett, kisugárzik a regény egészére, a párhuzamos történetek mindegyikére, amelyek – hasonlóképpen az *Emlékiratok könyve* történeteéhez – részben Németországban, részben Magyarországon játszódnak, 1938-tól 1989-ig, alkalmanként sugallt vagy kifejtett kapcsolatokkal és átkötésekkel.

A németországi történetnyaláb „abban az emlékezetes évben” indul, „amikor a híres berlini fal leomlott” (I, 9. o.), vagyis 1989-ben, az egyetemista Döhring és a nyomozó dr. Kienast találkozásával, majd a második világháború végén a pfeileni koncentrációs táborban zajló történetek töredékes megjelenítésén túl visszanyúlik a harmincas évek végéig, egészen pontosan Martin Niemöllernek, a „dahlemi Szent Anna templom lelkészének” 1937-es letartóztatását (III, 127. o.) követő időszakig, amelynek eseményei leginkább von der Schuer és Karla von Thum zu Wolkenstein közös fajtudományos programja köré szerveződnek. Ráadásul von der Schuer szabatos életrajza révén visszatekinthetünk az első világháborúig és a közvetlenül rákövetkező időszakig, valamint a második világháborús történetszámban találunk egy apró utalást az 1870–1871-es francia-porosz háborúra is, amennyiben az ifjú Döhring nagyapja, az idősebb Hermann Döhring „a sedani ütközet nyomait viselte arcán” (I, 92. o.). Nem beszélve arról, hogy a harmincas évekbeli német történettel párhuzamos magyarországi történetszámban elhangzik egy Pfeilenhez köthető, valamikor a középkor végén vagy a kora újkorban játszódó példázat egy bizonyos Ámmon rabbiról (II, 359–366. o.). Vagy hogy a hatvanas évekbeli budapesti események egyik szereplője, Lehrné Demén Erna fiatalkori emlékei között, egy vele lesbikus kapcsolatba kerülő holland szolgálólány nyúlszájjal elcsúfított arcán felidéződnek a bő háromszáz évvel korábbi „harmincéves háború borzalmai” (I, 232. o.). De mondjuk nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy a harmincas évek végi történet legvégén, a fajbiológiai kutatásoknak otthont adó annabergi fiúnevelő-intézetet körülölelő Érchegység leírásakor az elbeszélő megnyitja a szövegteret az emberi történelmen túli, földtörténeti idők felé, és

a fejezetzárlatban már csak a gneisz nevű kőzet – a regényszerkezet ősmintájának is tekinthető – „párhuzamosságairól” beszél, mely közetszerkezet „a párhuzamosok mentén [...] szétbontható”, ugyanakkor: „Legkevésbé az ember bontja meg. Hanem a szelek, a fagyok, a vizek [...]” (III, 259. o.). Szédítő, ahogyan váratlanul megfordul a huszadik századi történelem iszonyatait ábrázoló regény – eleve nem szokásosan, azaz nem túlságosan, nem humanisztikusan emberi – nézőpontja, amelynek látás- és láttatásmódja ezáltal semlegesebb lesz még a semlegesnél is:

A gneisz hatalmasan és vastagon burkolja be a földgolyót. Rajta nyugszanak a mindenféle üledékek, s amikor a magma megmozdul alatta és megnyitja a szerkezeti repedéseket, akkor ezen az olykor háromezer méteres kőzetburkolaton törnek át az eruptív kőzetek.

Valószínű, hogy a gneisz alkotja a föld első kihűlési kérgét. (Uo.)

A földtörténeti távlat semlegesíti, mintegy zárójelbe teszi a regényben ábrázolt történelmi események jelentőségét, többek között a legelső fejezet legelső mondatában említett kivételes szabadságpillanatot, a berlini fal leomlásának (akkori) eufóriáját is. A németországi történet-szálakkal kapcsolatos elbeszélői rezignáció természetesen párhuzamban áll a magyarországi fejleményeket meghatározó, egyszerre történelmi és antropológiai szkepszissel.

Olyannyira, hogy az 1961. március 15-én induló magyarországi történetben, Demén Krisztof, Lippay Ágost, Mózes Gyöngyvér, Vay Klára és sok más regényszereplő karnevalisztikus ösztöncében nem is nyílik kivezető út 1989 felé. (Még akkor sem, ha az 1961 tavaszán az athéni repülőtéren eltűnt Ágostot, részleges és homályos párhuzamosságok okán, kapcsolatba hozzuk az 1989 karácsonya előtt Berlinben talált középkorú férfi holttestével.) Út legfeljebb visszafelé vezet, 1960 nyarán, 1957-en, 1956-on és az ötvenes éveken át a második világháborúig, illetve 1938-ig, amikor is megismerkedhetünk a hatvanas évek eleji történet néhány szereplőjének, leginkább Bellardi Lászlónak és Szemzóné Arnót Irmának korábbi életese-ményeivel, illetve a kettejük között őrlődő Madzar Alajos építészeti és magánéleti kétségeivel, amelyek részben párhuzamba állíthatók az építész Demén Samu (Krisztof dédapja) XIX. század végi szakmai pályarajzával. Ugyanakkor Madzar szülővárosa, Mohács révén ellátunk egészen a magyar történelem tragikus mítoszát jelképező mohácsi vészig, amelynek semlegesített s így mítosztalanított helyi értéke – honi léptékben – nagyon emlékeztet a németországi történet-szál gneiszleírásának semleges determinizmusára:

Egyszerű lett volna azt mondani, hogy középkori pusztulásának emlékét viseli [Mohács] a mai napig a homlokán, egy olyan pusztulását, amely később az önálló magyar királyság végórának lett a szimbóluma a magyar történelemben. Madzar azonban idegenből [Hollandiából] visszatérve úgy látta, hogy inkább fordítva van. Történeti poggyászával zárta magára a pusztulás minden korábbi előfeltételét. (II, 241. sk. o.)

Madzar – szemben gyerekkori barátjával, a nemzetféltő csoporthóbortba szédült Bellardival – a szülővárosát már nem a tragikus nemzeti történelem szimbolikus tereként éli meg, hanem munkahelyként: apja mohácsi műhelyében készíti el a pszichoanalitikus Szemzóné újlipótvárosi

rendelőjébe szánt, a korszak érvényes nemzetközi normája, a Bauhaus és De Stijl modernizmusa szerint elgondolt bútortzatot.

A németországi és magyarországi történeteket számos motívum vagy szereplő köti lazán össze. Az előbbieik közül a legerősebb: a fajelmélet, a nemzetföltés, az antiszemitizmus vándorszólama – a fajnemesítéssel foglalkozó von der Schuertől a hungarista szervezkedésbe bonyolódott Bellardin át a Kristóf félzsidó voltát idegenkedve gusztáló Kláraig, aki nem mellesleg a vidéki zsidóság jövőbeli kitelepítésének 1938-as előkészítésével megbízott Vay Elemér kormányfőtanácsos lánya. (De ilyen motívumismétlés például a leszbikus szerelemmel fűszerezett házasságtörés Bellardi felesége, illetve Kristóf anyja részéről.) Vagy nézzük a külön történetegységeket tartalmazó két földrajzi tér között közlekedő szereplőket: az érchegyeségi nevelőintézetben élő Hans von Wolkenstein évtizedekkel azután, hogy egy későbbi pfeileni politikai fogoly átszökteti a német határon, 1961 tavaszán már Kovách János néven tűnik fel a második világháború idején szintúgy fiúotthonba adott Ágost mellett; Karla von Thum zu Wolkenstein 1957 nyarán Schwester Karlaként kíséri Kristóft és társait gyereküdtetés céljából az ő egykori érchegyeségi kastélyába; a fiatal von der Schuer tábornok pártfogójának a lánya, Andria Lüttwitz először Kristóf gyerekkori zongoratanáráként, majd Klára barátnőjeként kerül szóba; Szemzőné 1944-es emlékei kapcsán az elbeszélő megemlíti Horthy Miklós valóságban nem létező Mihály fiának a menyét, „a mindig igen fegyelmezett és derűs Auenberg Imola grófnő[t]” (II, 146. o.), aki majd a németországi történetben bukkan fel hoszszabban Wolkenstein bárónő barátnőjeként; az 1938-as magyarországi történet egyik mohácsi jelenetében, az *Anus mundi* című fejezet legvégén említésre kerül „az örökléstan tudományának legnagyobb szaktekintély[e], Otmar Freiherr von der Schuer professzor” (III, 82. o.), aki immár teljes pompájában lép színre a következő, Berlin-Dahlemben játszódó, *Mint egy finom óramű* című fejezetben... De még olyan eset is előfordul, hogy a regényvilág peremén mozgó Bizsók István építőmunkásról (Gyöngyvér egykori nevelőapjáról) megtudjuk, miközben nem lépünk ki a magyarországi történetből, hogy a második világháború során eljutott a németországi történetben fontos szerepet játszó pfeileni tábor közelébe. Nem beszélve arról az egyszerűbb változatról, hogy a regény jó néhány szereplőjével (Bellardi, Szemzőné, Lippay Lehr professzor, Lehrné...) találkozhatunk a magyarországi történeteszl különböző időpontjain. Vagy hogy például az 1989-es németországi történetben sajátos körülmények között megismerkedünk egy Walter Leistikow által festett tájképpel, amely akár azonos is lehet a második világháborús pfeileni koncentrációs táborban raboskodó Gregor Peix által korábban eltulajdonított festmények valamelyikével...

A földtörténeti korszak, illetve a mohácsi vész semlegesítő távlatába helyezett német-, illetve magyarországi történelmi eseményeket, valamint a bennük foglalt személyes történeteket *egyfelől* meghatározza a regény szenvtelen emberképe és történelemszemlélete, a XX. század történelmi pornográfiáját láttató és elemző nagyepikai látásmód, *másfelől* a szereplőknek időnként mégis esélyük nyílik arra, hogy az érzéki emlékezés örvényében feldolgozzák vagy legalábbis – már-már epifániaszerűen – átérezzék saját és egyúttal közösségi múltjukat. Ahogyan a dolgok (események, helyzetek, helyek, emberek, mozdulatok...) egymással összefüggenek a párhuzamosság értelmében. Az *Emlékiratok* könyvében működő, jórészt prousti

szerkezetű, azaz önkéntelen és érzéki emlékezésfolyamat hőfokát a *Párhuzamos történetek*-ben már nem valamiféle vallomásos személyesség biztosítja, hanem az ábrázolásmód távol-ságaival és közelségeivel játszó, semleges hangfekvésű elbeszélő, aki mintegy kihangosítja és mértékkel rendszerezi a felsejlő párhuzamosságok és alkalmi együttállások megtapasztalásába olykor beleszédülő szereplők – részben elfojtott, részben felszínre törő – emlékfoszlányait.

A történelem kíméletlenül ábrázolt erőszaklogikáját tehát egy-egy pillanatra – a pillanat látszatalakzatában – megválthatja az emlékezés érzéki működésmódja. Így például a második világháborús bűnökkel terhelt családi múltjával birkózó egyetemista Döhring az egyik éjszakán az álmában elfogyasztott szilvától valóságosan is összeszarja magát – az egykor Gerhardt Döhring által zsidó áldozatoktól eltulajdonított aranyakat utóbb feltehetően megszerző Isolde nagynénje berlini lakásának ágyában; és ez a személyes-testi „gyalázat” egyúttal közösségi-történelmi léptékvé válik, amennyiben „olyan összefüggéseket tett világossá, amelyeket ez idáig nem csak ő, hanem a családjában senki sem érthetett, és egész Németországban sem érthetett senki” (I, 185. o.). Az orvosi vagy szimbolikus értelemben is vett megtisztulással (salaktalanítás, *katharszisz*, purgatórium...) együtt járó álommunkából Döhring a „sárgán és vörösen zúg[ó]” városi „visszfényektől derengő szobába[n]”, vagyis hangsúlyosan érzéki körülmények között ébred, azaz hogy ébred rá a feldolgozandó családi-történelmi múlt iszonyatára (I, 182., 185. o.). Mint ahogyan az Ágosttal folytatott, hosszú-hosszú szeretkezés után a főbérője zongoraszékén ülő Gyöngyvér is azt érzékeli az újlipótvárosi lakásba beszívargó, az építész Demén Samu téglagyárában a XIX. század végén készült (a regényben többször is nyomatékkanal emlegetett) sárga utcakövel szövetkező holdfény „örült sárga visszfény[ben]”, hogy „a minden elmúlt telepedett” a szobára (III, 14. o.). (A zongoraszék egyébként a Madzar által tervezett és kivitelezett, majd nyilas suhancok által szétvert rendelőberendezés pótlásául került a Pozsonyi úti lakásba – a vidéki zsidók elszállítására szolgáló, különleges anyagokkal telített vasúti talpfákból készített otthoni bútorzat egyetlen megmaradt darabjaként, amelyet a családtagjait később a fajszempontú emberirtás során elvesztő zsidó Szemzöné rendelt a fasizálódó Európából Amerikába készülő belsőépítésztől.) A fogékonyan érzéki lány az 1961-es nyári éjszakán a „lépcsőház minden kicsi zajra visszhangozó üveghengeréből” (ahogyan azt egykor Madzar is észlelte: „A lépcsőház egyébként mutató üveghengere úgy viselkedett, mint egy hallókürt, minden kis zajt brutálisan fölerősített, meg is nyújtotta, hosszan ismételtette az egyes hangokat” [II, 159. o.]) meghallja az 1944 karácsonján elkövetett pusztítás és öldöklés hangjait (III, 38. o.) – miközben, vagyis a „legkülönbözőbb dolgok együttállásának élmény[ében]”, a történelmi tragédiával párhuzamosan érzékeli a saját személyes múltjának, vidéki gyerekkorának megaláztatásait, vagy éppen az énektanuláshoz és a férfiakhoz való egyidejű kötődés jelenbeli kínjait is: „Hogy ő csak nyelje a *fászt*, mint a kacsa a nokedlit, de ne találjon egy férfit, aki minden este rendesen elintézné és gyöngéden szeretné. / Ilyen férfi nincs, nem is lesz, de azért már tudja, hová kell egy ilyen szar kis *físz* letenni” (III, 36. o. – kiemelések tőlem, B. S.). De Gyöngyvér főbérője, a besurranó tolvajok veszélyére hivatkozó Szemzöné is azért hagyja égve a falilámpát, mert „nem tud megszabadulni a félelemtől, hogy a saját lakásában hirtelen idegenekkel találja szemben magát, vagy élő, puha testekbe ütközik a sötétben” – amiről meg a marhavagonban egymáshoz préselődő testek tapasztalata idéződik

fel benne, és ezt a testi érzetet az elbeszélő arra használja fel, hogy beavasson minket a Vay kormányfőtanácsos által szervezett deportálások szakmai részleteibe (II, 146. o.). A Pozsonyi úti lakáshoz fogható, történelmi nyomokkal telített terek szerepét emeli ki az emlékműállítás közösségi rítusát hevesen kritizáló, *Emlékmű* című Nádas-esszére hivatkozó Bagi Zsolt, amikor az emlékezés intézményesült és kiüresedett formáival szemben a helyek, a regényhelyszínek által hordozott „betörési pontokról” beszél, amelyek révén a múlt érzéki módon megnyilvánul a jelenben, mintegy jelenné válik maga is.¹¹ Az éppen adott szereplő (Döhring, Gyöngyvér, Szemzóné...) mindig helyhez kötött emlékezésörvényének tulajdonképpeni helye: az ábrázoló szövegörvény saját érzéki közege, amelyben távoli idősíkok, különböző szereplői tudatok csúsznak egymásra – még akár a szabályos mondatrend kiközlentése, a nyelvi helyesség vagy szépség feláldozása árán is. Ahogyan például az alábbi, a hasonlítás távlatosító fordulatával induló mondatból fokozatosan kiszivárognak az eleve általános érvényű fogalmak (a „tér” és az „idő”), és maradnak végül az egymás mellé vetett kérdő- és határozatlan jelentésű szavak: „Mint aki nem tudja eldönteni, hol jár a térben és az időben, *mi* történt vele *előbb* vagy *később*” (III, 24. o. – kiemelések tőlem, B. S.). A mondat szerkezeten belül mi „sem tudjuk eldönteni”, hogy annak általános alanya („aki”) vajon a megelőző mondatban az Árpád hídon kinlódó Kristófhoz vagy a rákövetkező mondatban a Madzar által készített zongoraszéken képzelgő Gyöngyvérhez áll-e közelebb; hogy tehát az számít-e inkább, ami a szövegben „előbb” volt, vagy az, ami „később”. A szövegesemény ugyanis, miként a múltat megjelenítő emlékezés eseménye, mindig *most* van.

Az érzékiséggel együttműködő emlékezés további szép példája lehet, amikor a két idősbárátnő, Dobrován Izabella és Szemzóné számára a kártyajáték ülésrendjének közös tüköralakzatában, ámde külön-külön magányukban idéződnék fel, pontosabban válnak érzékelt jelenbeliséggé a távoli múlt eseményei – kinek-kinek a sajátja (miközben mind a négy bridzsjátékos a kártyajárás feletti elégedettségében nevet, sziszeg, cuppant az ajkával):

Bellának különösen jól esett az ajkával ilyen hangokat hallatni, mert a csókot lophatta át magának az éveken, a fasz átható ízét, sima hajlatait és erős éleit, amint cuppan az ajkain.

Szemzóné épp ellenkezőleg volt vele, neki bizony alapos erőfeszítésébe került megőrizni az örökös látszatot. Miközben nevetgélt, a regensburgi régi hídon hajtották őket a tavaszi hózáporban, csattogott, csúszott a domború köveken. (II, 39. o.)

A heti vagy még sűrűbb rendszerességű bridzsparti helyszíne, Szapáry Mária Szent István parki, Dunára néző lakása kiváltképp alkalmas a történelmi időkhöz, Budapest 1944-es ostromához és az 1956-os forradalomhoz kötött múltbeli tapasztalatok újraélésére – például a „rohadt lakás” kifejezést „a tisztán és átláthatóan épített” Újlipótvárosban (I, 381. o.) nem megengedhető módon használó lakástulajdonos tudatában, aki az orosz halottakról titokban

¹¹ Vö. Bagi Zsolt: „Az emlékezet ellen. A hely körülírása a *Párhuzamos történetekben*”, *Élet és Irodalom*, 2014. december 5., 13. o.

készített fényképeit egy „minden ízében megereszkedett barokk szekreter titokfiókjában” (I, 375. o.) rejtegeti, leginkább saját maga elől:

Még akkor sem lehetett a jelzőt hová tenni, ha az ember nem felejtette el, hogy mi történt negyvennégy telén a Szent István parkban és az Újpesti rakparton. Vagy ötvenhat novemberében miként rakodták le ugyanott a fagyott holttesteket egy teherautó platójáról, igen, ugyanott. (I, 381. sk. o.)

De van úgy, hogy valamelyik szereplőnek, bármennyire jelen van is hétköznapi testi tapasztalataiban, mozdulatainak önkéntelen érzéki emlékezetében „a minden elmúlt”, mégsem lesz igénye arra, hogy igazán átvilágítsa saját családi-történelmi múltjának sötét zugait – ahogyan azt például vegytisztán kihallhatjuk az 1956-os forradalom megtorlása során fiát elvesztő tahitótfalusi református lelkész „rettenetével” szemben „csaknem [!] szégyenkező” volt váci fegyőr alpári szolamából: „Kicsit felnevetett. Öfömlétsága keze alatt kezdtem a szolgálatot, ha tudja a lelkész úr, hogy kire gondolok, aztán szolgáltam Rákosi atyánkat, meg külön felesküdttem a Kádárra is” (III, 632. o.). Noha azért az emlékképek mindig erősebbnek bizonyulnak, mint a velük szembeszegülő felejtésvágy – még a magánéletében az öccse feleségével, munkakörében a politikai elítéltekkel erőszakos, hatalmas testi erejű Balter esetében is, akinek korlátozott tudatmozgása nyomán privát érzékiség és nyilvános kegyetlenség elegyedik szétválaszthatatlanul az egymásra csúszó emléksíkokat megjelenítő mondatszerkezetekben:

Ha a sors időt hagy, akkor az ember emlékezni is megtanul. Védtelenül fogadta az ide nem illő képet. Gumibotot látott, holott a fasza ágaskodott az emlékezéstől, és az arcát önkéntelenül a tenyerébe temette. Ne lássa, amit erősebben már nem érezhetett. Hosszú ideig így maradt. Hiszen hiába védekezett ellene, az iszonytató képzet élvezete az ágyékában keresett menedéket. (III, 646. o.)

És bőven lehetne még sorolni az érzéki emlékezet vagy a vele határos álom, illetve képzelet további változatait, Kristóf második világháborús sebesültekre irányuló apa- és anyaképzélgéseitől Bizsók frontkatonai élményeket újra- és újrajátszó álomsorozataig. Hiszen a *Párhuzamos történetek* minden egyes szereplője csakis a testi tapasztalásból fakadó emlékezés vagy a vele érintkező egyéb lelki képességek révén tudja – amennyiben hajlandó rá – felszabadítani a történelmi erőszak-cselekedeteknek vagy hatalomgyakorlásnak kiszolgáltatott létét, a testi (meg persze lelki és szellemi) létezés személyes és közösségi dimenzióit. Nádas regényének olvasójaként jelentősen gyarapodik tudásunk mindarról, ami Radnóti szerint „szemétdombra kerül” a huszadik század változatosan förtelmes, antropológiai léptékű kísérleteinek ábrázolása során; arról tehát, hogy „mi az ember, mi a lényeges az emberben, mire használható az ember”.¹²

¹² Radnóti: id. mű.

Hasonló a hasonlónak

A „saját” problémája Nádas Péter *Saját halál* című önéletrajzi szövegében és Forgács Péter filmadaptációjában*

I. Az adaptáció paradoxona

Hasonlít-e egymásra Nádas Péter és Forgács Péter?
A *Saját halál* Nádas Péter önéletrajzi szövege, saját életének egy jelentős epizódját meséli el benne, az azonos című filmadaptáció pedig így tünteti fel a szerzősége: „Forgács Péter filmje Nádas Péter szövege alapján.”¹ A sajátja máris ketten tartanak igényt. Az eredeti szöveg eleve paradox címe tehát újabb gellert kap. Nyilván az egyszerűségében provokatív cím is az oka, hogy a filmet nézve hamar szembesülünk azzal, hogy egy önéletrajzi szöveg filmadaptációja nyugtalanító a tulajdonviszonyokat illetően. Az önéletrajz kitüntetett kulturális státusát az garantálja, hogy benne valaki a saját életéről mesél, saját tapasztalatának autoritása alapozza meg elbeszélése tekintélyét. Az adaptáció során azonban, amennyiben a rendező nem ugyanaz, mint az író, a történet saját volta szükségszerűen megrendül, valaki más követeli magának a történetet és meséli el újra, immár az ő saját nyelvén, és hacsak nem a szerző játssza a főszerepet, valaki mást látunk, mint aki a saját életét eredetileg elmesélte. Hogyan jelenthet mást, többet az önéletrajzi jelleg egy ilyen feldolgozás esetén, mint „az igaz történet alapján” fordulat sok más film promóciójában? Milyen értelemben lehet egyszerre sajátja egy történet az élettapasztalatát elmesélő írónak, rendezőnek, színésznek – és végül a nézőnek? Az önéletrajzok filmes adaptációi mint különleges „multitextusok” az önéletrajz-kutatás és az adaptációkutatás számára egyaránt komplex kérdéseket tesznek fel.²

Forgács Nádas-adaptációja annál is inkább előtérbe állítja azt a problémát, hogy mit jelent itt a saját élet (vagy halál), mivel szokatlanul erősen tapad a szövegre. Voltaképpen a Nádas

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

¹ Nádas Péter: *Saját halál*, Pécs, Jelenkor, 2004, illetve *Saját halál*, For-Creation Bt. – Mátrix Film Kft., 2007. Nádas szövege először az *Élet és Irodalom*ban jelent meg 2002. december 21-én.

² Sarah J. Heidt hívja fel a figyelmet arra, hogy ennek ellenére ezek a „multitextusok” sem az egyik, sem a másik területen nem keltettek érdemleges kíváncsiságot: „»Ça, c'est moik: *The Diving Bell and the Butterfly* as Autobiographical Multitext», *Adaptation*, 2009/2, 125–148. o.

által felolvasott szöveghez társított, kisebb részben archív fotók és filmrészletek, nagyobb részben archaizáló forgatott jelenettöredékek sora.³ A képeken feltűnően sokszor egyszerűen az van, amiről a szövegben épp szó esik. Ugyanakkor a forgatott jelenetek ellenére sem hat a film a történet megelevenítésének, a mimézis mindig maga elé engedi a diegézist, a klasszikus filmrendezői eszközök az írói retorikát és a hang varázsát. Első nekifutásra egy nagy tekintélyű művész hommage-ának hat egy másik nagy tekintélyű szerző előtt. Tekintélytisztelő szöveghűsége ellenére mégis nehéz volna besorolni az adaptációk bármilyen kategóriarendszerébe: épp annyira avantgárd, mint amennyire alázatos. Ám a filmről szóló recenziók kevésbé hangsúlyozzák az avantgárd jegyeit, legalábbis abban az értelemben, hogy nem érzékelnek feszültséget Nádas inputja és a Forgácsé között, ha úgy tetszik, kevésbé látják polifónnak az adaptációt: inkább a szöveg és a kép (illetve zene) közös referenciáját hangsúlyozzák. Schubert Gusztáv például így fogalmaz: „Forgácsnak szinte már csak egy dolga volt, ne rontsa el, ami kész van” – mármint Nádas elbeszélését –, Földényi F. László pedig azt írja az adaptáció egylényegűségéről a szöveggel: „Forgács Péter filmjét megnézve mondom ezt, amivel azt is állítom, hogy immár így, és csakis így tudom *lát*ni Nádas írását, amit korábban csak *olvas*va tudtam elképzelni”.⁴

Az adaptáció kérdése persze nem pusztán a szöveghűség és a transzformációk kérdése, hanem a két mű és a két szerző kulturális státusának, filozófiájának, életművének a kapcsolátára is kiterjed. Megkérdézhetjük például, hogy hasonlít-e egymásra Nádas és Forgács művészi alkata. Bizonyára sokféle közelítésben sokféle hasonlóságot lehetne felderíteni, most azonban én nem szeretnék belemélyülni ezekbe a kérdésekbe, csak egyetlen olyan vonást emelnék ki, ami a két elemzett mű érzéki minőségében is jól megragadható, s ami nem feltétlenül az adaptáló szándéknak köszönhető, hanem a művészi alkat rokonságával lehet inkább kapcsolatban. Mindkettő (ahogy mindkettejük minden műve) meditatív, elidőző, nagy befogadói befektetést igénylő munka, amelyeket valahogy úgy érzékelünk, hogy szemben állnak korunk mediális környezetével. Itt most nem arra a fajta szubverzióra gondolok, amit például Forgács esetében a privátfilm-használat mindig is jelentett a hivatalos történelmi narratívákkal szemben. Hanem inkább arra a nyelvhez, az én-elbeszélés retorikájához, a mozgóképhez való viszonyra, amittől szigetszerűnek, bizonyos értelemben nosztalgikusnak tűnnek ezek a művek az önéletrajzi, vallomásos jelegű szövegek sokasága és a mozgóképek mindenütt jelenvalósága közepette. Ebben a szellemben értelmezi például Muhi Klára is Forgács privátfilm-használatának gesztusát:

³ A film angol változatában nem Nádas a narrátor, hanem egy színész, Peter Mickle Moor olvassa fel a szöveg fordítását. Ennek megfelelően azt is mondhatjuk, hogy legalábbis a szerzőség, illetve a saját élet megjelenítésének bonyodalmai szempontjából tulajdonképpen másik műnek tekinthető.

⁴ Schubert Gusztáv: „Öt nehéz darab”, *Filmvilág*, 2008/4, http://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?cikk_id=9307, és Földényi F. László: „A körtefa árnyékában”, *Filmvilág*, 2007/9, http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=9107, utolsó letöltések dátuma 2015. október 1.

A [*Privát Magyarország*] sorozat megrendítő hatása pedig abban áll, hogy – egy, az ezredvégre vizuálisan teljesen átalakult, túltelített s manipulált képekkel teli korszakban – ezek a gyakran a láthatóság határán lévő „esős”, karcos, töredékes darabok visszavezetnek bennünket a filmzés romlatlanabb korszakába, szinte a mozgóképi ábrázolás barlangrajz-stádiumába.⁵

Nádas esetében pedig Pályi András éppen a *Saját halál* kapcsán érzékelteti, hogy Nádas szövege egyedülálló a rokon témájú zsurnalisztikus vallomások tengerében:

Nádas tizenegy évvel ezelőtti infarktusáról [szól], illetve a reanimációról és arról, amit zsurnaliszta nyelven „halálközeli élménynek” szokás nevezni, s amit az utóbbi évtizedekben, amióta a klinikai halálból való visszatérés orvosiilag egyáltalán lehetségessé vált, a vallási apologeták is, a bulvársajtó és könyvpiac is kellőképpen meglovagolt már.⁶

És ahogy a későbbiekben látni fogjuk, egy rádiónyilatkozata alapján legalábbis, magától Nádas-tól sem idegen, hogy a saját életéről szóló elbeszélést szembeállítsa a másik élete iránti populáris kíváncsisággal.

Azt gondolom, ez az alkati rokonság lehet az egyik olyan sajátság, ami miatt a film és a szöveg szinte egymás fordításának hathat a néző szemében. Ha azonban a *Saját halál* helyét a két életműben máshonnan közelítjük meg, úgy tűnik nekem, hogy sokkal kevésbé hat homogénnek az adaptáció, sokkal inkább felsejlik Forgács filmjének multitextuális vagy polifón jellege. A *Saját halál* mint irodalmi elbeszélés és mint film is önreflexív textus, az életművek más darabjait is értelmező mű, és ha ezeket az összetett kapcsolatokat kezdjük el felfejteni, a „saját” mint az önéletrajzzal kapcsolatos fogalom más-más kontextusba kerül a két szerzőnél. Ezek az összefüggések összetettségükben ugyan az adaptációban Nádas narrációjának és Forgács képeinek az egymásra vetülésekor, de nem olvadnak össze egymással. Az alábbiakban tehát arról szeretnék egy-két észrevételt megfogalmazni, hogy a „saját” bizonyos, az elbeszélésben és a filmben kibomló jelentései hogyan illeszkednek Nádas, illetve Forgács életművébe.

II. A saját és a tanúságtétel Nádasnál

A *Saját halál* talán legeredetibb, legelmélyültebb és legempatikusabb elemzésében⁷ Borbély Szilárd felvillantja, hogy a „saját halál” kifejezésnek milyen sokféle értelme és kontextusa jelenik meg Nádas szövegében a saját sors egzisztencialista vágyától az önkéntes halál etikai

⁵ Muhi Klára: „A talált képek vonzásában. Archivok a magyar filmben”, *Metropolis*, 1999/2, <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9902/muhi.htm>, utolsó letöltés dátuma 2015. október 20.

⁶ Pályi András: „A Styx és a vadkörtefa. Nádas Péter: *Saját halál*”, *Élet és Irodalom*, 2004. május 7., 19. o.

⁷ Borbély Szilárd: „Átbillenni, átbukni, átfordulni, leválni... Leírás Nádas Péter *Saját halál* című könyvéről”, in Rác I. Péter (szerk.): *Testre szabott élet: Írások Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos*

problémájáig. Akárcsak a korábban idézett Pályi András, ő is beszél a szöveg kapcsolatáról a halálközeli élményekről szóló beszámolókkal, és utal rá, hogy a német recepció elsősorban azt hangsúlyozza, hogy a Nádas által leírt élmény nem sokban különbözik a klinikai halálról szóló személyes történetekben elmondottaktól. Éppen ezért, akármennyire kiemelkedik is Nádas szövege mint irodalmi szöveg ezeknek a beszámolóknak a tengeréből, azt gondolom, hogy alapvető rokonságot teremt velük az, hogy Nádas szövege is a *tanúságtétel* retorikájához folyamodik: egy olyan tapasztalatról számol be benne, amelyet kevesek, és ők is csakis a végső magukra hagyatottságban tapasztalhatnak meg, és kétséges, hogy egyáltalán közvetíthetőek-e szavakkal mások számára, ám amely ugyanakkor mégis mindenkinek a közös igazságát jelenti. A halálközeli élményekről szóló beszámolók abból is merítik autoritásukat, hogy társadalmi, kulturális, történelmi helyzettől függetlenül hasonló elemeket tartalmaznak, azaz valamiféle univerzális – pszichiátriai, kognitív pszichológiai, antropológiai, misztikus vagy más – igazságra utalnak.

Nádas hasonlóképpen értelmezi saját tapasztalatát: Polymniához, a himnuszok műsájához fordul, hogy a megoszthatatlant megossza mindazokkal, akikkel voltaképpen közös.⁸ „Nézzük inkább, hogy valóságosan hol vagyunk – mondja a kórházi környezetből kilépve, az újraélesztésén ügyködő orvosi személyzettől elfordítva tekintetét, majd megszólítja az olvasót: – A teljességnek olyan élményében részesülsz, aminek ezen a nyomorult árnyékvilágon legfeljebb a vallási vagy a szerelmi elragadtatottság lehet a hasonlata.”⁹ A szöveg itt szakít az összes többi részt átható iróniával, hogy himnikus hangon írja le azt a tapasztalatot, mely a személyesen, a test és a tudat kettéválásán túl (vagy előtt) van. A kétféle hang elválása, úgy tűnik, a kultúrán inneni és túli világ határát jelzi, azaz legyen mégoly mindent átható is Nádas szókratészi iróniája,¹⁰ ebben a szövegben alapvetően a kulturális hagyomány ránk szabta kényszerekre vonatkozik, és a *Saját halál* azt feltételezi, hogy van az igazságoknak egy olyan birodalma, közös tudásunknak egy olyan tárháza, amely túl van ezeken, és csak az ilyen kivételes pillanatokban hozzáférhető.

Egy rádióinterjúban¹¹ Nádas Péter készülő memoárja kapcsán arról beszél, hogy a *Saját halál*ban elmesélt tapasztalat emlékiratának koncepcióját is megalapozta. (Ennek a közlésnek a fényében a *Saját halál* és a készülő *Világló részletek: Emléklapok egy elbeszélő életéből* kapcsolata az *Emlékiratok* könyve és a *Hazatérés* viszonyának inverze: most az előbb íródott *Saját halál* beszéli el azt az egzisztenciális fordulatot, amely a nagyszabású próza poétikai megalapozását jelentette.) Az interjúban Nádas azt fejtegeti, hogy az ő memoár-felfogása mennyiben különbözik az emlékiratok bevett műfajfogalmától, mely szerint az elbeszélő tár-

történetek *című műveiről*, Budapest, Kijárat, 2007, 40–64. o.

⁸ Vö. Borbély: id. mű, 49. o.

⁹ Nádas: *Saját halál*, 199., ill. 201. o.

¹⁰ Bazsányi Sándor a szónoki és a szókratészi irónia megkülönböztetéséről és ez utóbbinak a Nádas-szövegeket átható jelenlétéről ír monográfiájában: „...testének temploma...”. *Erotika, irónia és narcizáció Nádas Péter prózájában*, Miskolc, Műút Könyvek, 2010.

¹¹ Károlyi Csaba beszélgetése Nádas Péterrel, *Szabad a pálya*, Klubrádió, 2015. június 5.

sadalmi létének állomásait meséli el. „Nem az emlékeimet írom, hanem a tudatom történetét, hogy az hogy alakult ki” – mondja. És a tudat történetében kulcsszerepet játszanak a nyelv előtti tapasztalatok, a társadalmi tudástól még nem korrumpált agytörzsi képek. Ennek a felismerésében játszott fontos szerepet a *Saját halál*ban elbeszélte történet:

volt az életemben egy pillanat, amikor meghaltam fél percre, és akkor azok a képek, amelyek az agytörzsben megmaradtak, hihetetlen funkciót kaptak... tehát a biztonságomat, azt, hogy ezekkel hogyan közlekedek, vagy hogy járok el, azt innen nyertem. Ez a három és fél perc erősített meg abban, hogy nem járok tévúton, hogy az emberi tudat, az emberi tudat története, az különböző fejezetekből áll, [...] és az egyik fejezet, az a tiszta kép fejezet, és ahhoz képest vannak aztán a szellemi vagy az érzelmi fejezetek [...].¹²

Az antropológiai univerzálékon alapuló tudatfejlődés elbeszélését szembeállítja azzal a fajta kíváncsisággal, amely a saját életet érdekességként, szenzációként vagy éppen életvezetési tanácsadásként kínálja fel. Idézem tovább az interjút:

Én nem a magam történetére vagyok kíváncsi, mert azt ismerem, másrészt nem akarom átadni senkinek [...]. Minden szomszédasszonynak igaza van, mert tudni akarja, hogy ugyanazokat a dolgokat hogyan éli meg más, és hogyan mesterkedi meg más. Tudniillik hogyan csinál belőle valami jót, valami hasznosat, valami gyümölcsözőt, pénzt [...], de ez engem nem érdekel – az érdekel, hogy egy gyerek tudata hogyan alakul ki.¹³

Ennyiben gondolom, hogy önéletrajz-felfogását Nádas a kortárs „narcisztikus” önéletrajz-boommal,¹⁴ a hétköznapi kíváncsiságot kielégítő énelbeszélés-tengerrel szemben fogalmazza meg, és miközben egy nem-narcisztikus emlékirat-koncepción dolgozik, részben legalábbis hasonló kérdések foglalkoztatják, mint azokat, akik arról elmélkednek, hogy mi tesz elmesélésre méltóvá, példaszerűvé egy életet abban a korban, amikor a saját történetek tömkelege kerül nyilvánosságra. Nádas koncepciójában a saját élet akkor és úgy érdemes az elbeszélésre, ha és amennyiben belátható a kapcsolata a közös tapasztalatok univerzumával.

Ahhoz azonban, hogy ezekhez az univerzálékhoz, közös ösképekhez hozzájussunk, a *Saját halál* elbeszélése szerint le kell fosztani a tapasztalatról minden társadalmi és társas kategoriarendszert. Az elbeszélés ennek a lefosztásnak a története: az elbeszélő teljes magára maradásának története, kulturális és személyes fogódzóinak felszámolása. Bár vannak a történetben más szereplők, lényegében semmiféle nexus nem jön létre a főhős és öközöttük, idegenek maradnak. A szövegből hiányoznak a másik megtapasztalásának azok a leírásai, amelyek más Nádas-prózáknak oly jellegzetes pillérei. Mintha az az önkorlátozás radikalizálna itt

¹² Uo.

¹³ Uo.

¹⁴ Vö. William Gass: „The Art of Self: Autobiography in an Age of Narcissism”, *Harper's Magazine*, 1994/5, 43–52. o.

tovább, amelyről Radnóti Sándor írt az *Emlékiratok könyve* kapcsán.¹⁵ Radnóti annak idején arról beszélt, hogy a regény nagy terjedelme voltaképpen redukció eredménye: a tárgyiség radikális redukciójáé, ami egy anti-platonista regényfilozófiát alapoz meg, mely „mindent testek, emberi testek egymáshoz való viszonyára redukál”, és ennyiben „[s]zakítás azzal a fajta filozófiai belátással, amely az érzékfölöttit tartja a legvalóságosabbnak”.¹⁶ A *Saját halál* minuciózus elbeszélésében ez a redukció kiterjed a másikkal kapcsolatos érzéki tapasztalatokra is, hogy ekképpen alapozzon meg egy ezúttal inkább jungiánus filozófiát, az ösképekről szóló tanúságtételt mint az én-elbeszélés alapját.¹⁷

III. A saját mint archív Forgácsnál

Ha Nádasnál elég könnyen belátható a *Saját halál* sokrétű kapcsolódása az egész életműhöz, Forgács Péter esetében eleinte szembeötlőbbek a különbségek korábbi filmjeinek „vizuális archeológiája”¹⁸ és a Nádas-adaptáció között. Itt az archív felvételek – fotók, filmrészletek – háttérbe szorulnak az archaizáló forgatott jelenetek mögött, a zene csak másodlagos szerepet tölt be az emberi hang – az elbeszélő Nádas hangja – intim közelsége mellett. A szereplők nem talált filmek múltbeli valóságos hősei, hanem színészek. A forgatott jelenetek – Nádas szövegének szellemében – felettébb absztraktnak hatnak a privátfilmek életteliségéhez és konkrét tér- és időbeliségéhez képest: szinte épp csak annyira vagy annyira sem azonosíthatóak rajtuk a helyszínek (például a Gellért Szálló vagy egy kórterem), amennyire a szöveg megjelöli ezeket az amúgy esetleges helyeket. És a közjük illeszkedő archívok is meg vannak fosztva a kontextusuktól: természeti képek, hétköznapi tárgyak; vagy ha emberek szerepelnek rajtuk, azok is mintha üres térben mozognának, és jóformán csak nagyon általános kategóriák szerint azonosíthatóak: törülköző kisgyerek, táncoló meztelen nő. A tárgyi-társadalmi világ Nádas elbeszélésének szelleméhez hű redukciója kétségkívül nem válthatja ki ugyanazt a fájdalmas izgalmat a nézőből, mint a letűnt korok dokumentumainak, egyszer volt életek képeinek a felmutatása. Azt mondhatnánk, hogy itt az egyszer volt gazdag világok iránti nosztalgia helyett a saját élet iránti absztraktabb nosztalgia uralkodik: a fekete-fehér mozgókép itt nem a színes film előtti kor szükségszerűen ilyen lenyomata, hanem a múltbeliség, az elmúlás jelzése.

A saját élet iránti nosztalgia az egyik olyan momentum, ahol Forgács filmje feszültségbe kerül a Nádas-elbeszélés intencióival, a múltbeliséget hangsúlyozó és ennyiben szentimentális képsorok a szöveg szikár mértánával. És jobban megnézve vannak még képek, amelyek már korántsem tűnnek annyira hűséges adaptációnak: ilyen a narrációt megelőző nyitó

¹⁵ „Egy démonikus mű. Írószövevényi tanácskozás és vita: Kis Pintér Imre, Radnóti Sándor, Balassa Péter, Szegedy-Maszák Mihály, Vikár György”, *Kortárs*, 1988/11, 148–168. o.

¹⁶ „Egy démonikus mű”, 151., ill. 152. o.

¹⁷ Nádas a memoárban beszél a Jung munkáival való kamaszkori találkozásáról: „Világoló részletek (II). Emléklapok egy elbeszélő életéből”, *Holmi*, 2014/8, 894–916. o., a Jungról szóló rész: 908. o.

¹⁸ Balassa Péter: „Forgács Péter: *Privát Magyarország*”, *Kritika*, 1992/2, 36–37. o., itt: 37. o.

képsor, a születés képei, melyek ugyan megjelennek szövegszerűen Nádasnál az elbeszélés vége felé, amikor a majdnem-halál és a születés emlékképei fedésbe kerülnek, de nem kapcsolódik hozzájuk olyan gyengédség, érzelmi telítettség, amely a film képeihez igen. Ám ami miatt az adaptáció szerintem a leginkább polifón, az az, ahogyan a Nádas-féle, a tanúságtétel értelmében vett sajátélet-fogalomra ráíródik Forgács személyes művészi tapasztalata a saját élet és a mások élete kapcsolatáról.

Forgács privátfilmeket feldolgozó kvázi-dokumentumfilmjeiről beszélve az értelmezők gyakran kiemelik, hogy ezek a munkák, túl azon, hogy a nagy történelmi narratívák kritikájaként értelmezhetőek, önreflexív, filozófiai karakterük miatt is érdekesek.¹⁹ A *Saját halál* esetében ez a jelleg kerül előtérbe. Miközben Forgács Péter adaptációja látszólag szolgálja „leköveti” képeivel Nádas szövegét, azt a kérdést állítja a centrumába, hogy hogyan lehet a másik története az én történetem – azaz egy olyan alapvető problémát, amely Forgács egész munkássága szempontjából alapvető. Csak éppen a talált történet, az „archív” itt most nem egy privátfilm, hanem Nádas elbeszélése.

Forgács recepciójában is jól látható az az elmozdulás, amely a találtfilm-használat értelmezésében az utóbbi években lezajlott, s mely során a dokumentumfilm-szerző háttérbe vonulásának a hangsúlyozását a sokszerzőjűség, a palimpszesztszerű filmes szöveg feltárása váltotta fel. Steve F. Anderson úgy írja le ezt a folyamatot, mint ami az átlátszó reprezentációnak tekintett talált filmek rekontextualizálásától a felhasználásuk retorikai stratégiaként való felfogásához vezet.²⁰ A rendszerváltást követő években Forgács magyar recepciója is azt a filmkészítési gesztust emelte ki, amely a talált dokumentumokat mintegy felmutatja a manipulált történelmi elbeszélések alternatívájaként. Ahogy Balassa Péter fogalmazott a *Privát Magyarországról* írva: „Forgács Péter filmje meggyőz arról, hogy a vizuális archeológia bizonyos értelemben megfellebbezhetetlen, mivel pusztán bemutat, nem értelmez [...]. Megőríz, kibont, transzparenssé tesz, ahelyett, hogy erőszakosan restaurálna.”²¹ Majd tíz évvel később *A Dunai Exodus* „történelmi palimpszesztjét” értelmezve Strausz László már visszaiktatja a filmes szerzőt a jelentésadás gépezetébe: „*A Dunai Exodus* nem Andrásovits kapitány filmje, hanem Forgács Péter rendezése. Ennek megfelelően a néző nem egyetlen narrátornak tulajdonítja a szerzői hangot, hanem tisztában van vele, hogy a kapitány képei még a dokumentumfilmes narratív perszónáján is átsűrődnek.”²²

Bármennyire alázatos is Forgács Nádas-adaptációja, a villódzás a szerzők, a tudatok között, az irodalmi szöveg és a filmes szöveg változó távolsága itt is kitapintható, és nem csak a fent említett képsoroknál. Nem csak arról van szó, hogy Forgács saját halál-története érzelmesebb

¹⁹ Lásd pl. Joanne Richardson: „Est-ethics of Counter-Documentary”, *Art Margins*, 2000. június 16., <http://www.artmargins.com/index.php/archive/421-est-ethics-of-counter-documentary>, utolsó letöltés dátuma 2015. október 1.

²⁰ Id. Judit Pieldner: „Remediating Past Images. The Temporality of »Found Footage« in Gábor Bódy’s *American Torso*”, *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 2014/8, 59–78. o., itt: 63. o.

²¹ Balassa: id. mű, 37. o.

²² Strausz László: „On the River: History as a Palimpsestic Narrative in *The Danube Exodus*”, *Film-Philosophy*, 2001/1, 100–117. o., itt: 105. o.

és érzékibb Nádas elbeszélésénél. Nádas végig jelen van a hangjával (az irodalomszerető közönség számára feltehetőleg ismerős hangjával), de nem az ő arcát látjuk, hanem egy idegen arcot. Egy olyan arcot, amelyet alig tudunk kivenni, a szubjektív perspektívák miatt alig látunk, csak részleteit (mondjuk egy Nádas képeiről is ismerős kerek szemüvegkeretet és egy fél arcot), kivéve abban az egy jelenetben, amikor a Gellért Szálló éttermének mosdójában a főhős az önéletrajzi elbeszélések sorából ismert emblematikus pillanatban a tükörbe néz. A tükörben megjelenő arc nem Nádasé és nem is Forgácsé, és mégis mindkettejüké, azt látjuk meg hirtelen, hogy mennyire hasonlítanak egymásra a szó hétköznapi értelmében. Ez az egyszerű, a főszereplő kiválasztásában és maszkírozásában rejlő, szerintem felettébb ironikus önreflexív gesztus nemcsak a saját tapasztalat megosztásának nádasai problémájára mutat rá, de erőteljesen összekapcsolja a *Saját halál*-filmet Forgács többi munkájával.

Egy interjúban Forgács a következőképpen ír a privátfilmek megtalálásának élményéről:

*A Dusi és Jenő*ben valami mágikus dolog történt velem: mintha a mások múltjába való belépés és a más idősíkban játszódó saját múltam összekapcsolódott volna. Mintha a két külön emlékezés processzusa egybeesne: a prousti madeleine-sütemény ízében. Amikor az összekapcsolódó élmény közös víziót hív elő.²³

Ennek a vallomásnak a fényében azt mondhatjuk, hogy Forgács számára a szövegadaptáció és a privátfilm-feldolgozás hasonló természetű dolgok, mindkettő egy interszubjektív kapcsolat színrevitele, a másik talált történetének sajátként való átélése és újramesélése.²⁴ És fordítva: a *Saját halál* perspektívájából a privátfilm felhasználása voltaképpen minden esetben önéletrajz-adaptáció, még ha nem játékfilmszerű is: valaki saját életéről szóló dokumentumainak történetté rendezése valaki más által.

A *Saját halál*-filmben összetetallozik Nádas kérdése arról, hogy hogyan juthatunk a saját, izolált tapasztalatunkon keresztül közös tudáshoz, Forgács kérdésével arról, hogy a másik egykori saját élete hogyan válhat az én történetemmé is. Bármennyire eggyé válik is látszólag kép és szöveg, azt gondolom, hogy a két kérdés nem válik eggyé, nem is oltja ki egyik a másikat, legalábbis két szövegszálban szólnak. A legvégső magunkra maradásról szóló tanúságtétel elbeszélése és a másokban magunkra ismerés empátiájának képei egyszerre vannak jelen a *Saját halál* filmadaptációjában. Le nem záruló párbeszédüket hallgatjuk és nézzük.

²³ „Határesetek. Forgács Péterrel beszélget Vasák Benedek Balázs”, *Metropolis*, 1999/2, <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9902/vasakbesz.htm>, utolsó letöltés dátuma 2015. október 20.

²⁴ Forgács Péterrel készült interjújának bevezetőjében Scott MacDonald arra utal, hogy Forgácsnak is volt tapasztalata a klinikai halál élményéről. („Péter Forgács. An Interview”, in Bill Nichols – Michael Renov [szerk.]: *Cinema's Alchemist. The Films of Péter Forgács*, Minneapolis – London, University of Minneapolis Press, 2011, 3–38. o., itt: 8. o.) A többi Forgács-film tanúsága szerint azonban a sajátként átélés nem feltétlenül kell, hogy ilyen szoros értelemben vett közös élményen alapuljon.

Valamennyi táj

Nádas Péter és a horizont

Mert a sötétség a fényt nem fogadja be. A kép ezt írja ki. Hol sötétségbe lök, hol fényre hoz. A kép megtart. Minden, mindig megváltozik. Ezt a szörnyűséget nem lehet elviselni.

(Nádas Péter: *A fotográfia szép története*)

Most aztán nyilvánvalónak kell lennie, hogy előbb a kép. A szó csak utána jön, s nem is megy vele senki semmire.

(Nádas Péter: *A fotográfia szép története*)

azért szereti a fákat, mert fák, akármit gondol is

(Nádas Péter: *Harmadik levél*)

Nádas Péter fényképeiről már sokat írtak. A fotók első alkalommal az *Évkönyvben* (1989) tűntek fel, ez időponttól férkőztek be az írói űvre-be, s különféle formában és intenzitással kezdték meg működésüket: szövegek mellé, közé társultak, ciklusokat alkottak, szövegbe íródtak, hatással voltak a narráció szerkezetére, majd időnként – Nádas magyarországi és külföldi fotókiállításainak alkalmából – háttérbe is szorították a szövegeket. Ám hangsúlyozandó, hogy ezek az alkalmak, kiállítási elnyújtott pillanatok is Nádas mint író kapcsán, az írói életmű felől kaphattak figyelmet és tűntek érdekesnek. Ennek köszönhető az is, hogy a fényképek 1958-ig visszamenőleg, mondhatni retrospektív módon váltak Nádas szöveges-fotós műveinek részévé.

A műfajilag, s ebből következően tematikusan is sokféle fényképanyag különféle (szöveghez) társításai, elrendezései, albumokba, kiállítási terekbe szervezései sokféle viszonyrendszert, hálózatot hoznak létre, s ezáltal a fotók különféle – vizuális és szöveges, valós és fiktív – narratívák alkotóelemeivé válnak; narratív szerkezetekre vetülnek, tükröznek és tükröződnek, szkriptovizuális művek köztes tereit hozzák létre, határhelyzeteket generálnak. Elhelyezkedésükkel, jelenlétükkel legerőteljesebben az önnarratívák, önéletrajzi elbeszélések létrehozásában vesznek részt, szorosan kapcsolódva az identitás meghatározhatóságának, integritásának, idegenségének kérdéseihöz. E kijelentés nemcsak az önarcképek, a dolgozósobai interieurök vagy a másiban önmaga vonásait megpillantó, de egyben az Éntől el is határoló portrék, vagy a körtefa sokat értelmezett motívuma (önazonosság) alapján tűnik érvényesnek, hanem akár

a korai(bb), társadalmi kérdéseket felvető riportfotók, városképek, tájfotók is a szövegekben megszólaló Én meghatározásának, önértelmezésének nagyításai, *pozitív* nyom(at)ai lehetnek.

E tágas, az életmű szinte egészét (át)szövő és átvilágító fényképalumból jelen írás Nádas Péter tájfotóira koncentrál: a fotók sokaságából, szövegek és képek összetett viszonyrendszeréből e szűkebb metszet szemrevételezéssel talán olyan apró összefüggések villanhatnak fel a művekkel és Nádas alkotói eljárásaival kapcsolatban, amelyek eddig még nem kerültek a recepció képmezőjébe. A tájhoz, a természethez való viszony, főként ha a külső – énen kívüli – világ egyik szélső, távolabbi területeként, szegmenseként tekintünk rá, továbbá a tájfotók karakterei érdekes és nyugtalanító kérdéseket implicálnak. Nádas tájképei hasonló mennyiségben és hangsúllyal vannak jelen az életműben, mint más műfajú és tematikájú fotói. Az egyetlen, és nem kicsiny bökkenőt a híres körtefa adja, amely, amennyiben egyáltalán tágabb értelemben vett tájképként tekinthetünk rá, mind az arányokat, mind az egyes műfajok jelentőségének balanszát kibillenti, ez még indokoltabbá teheti a tájfotó életműbeli tárgyalását, értelmezését. Mindezek kapcsán máris kötelező kérdésekkel kell szembenézni: mit érthetünk tájfotón, hol húzhatók meg (meghúzhatók-e) a határai általában és Nádasnál? Tájfotó-e egy-egy tájelem (mint például a fa) kiragadása a tájból, félközei látványának képre vitele? Vagy csakis a távoli, nagy rálátással és jól látható horizonttal rendelkező képeket soroljuk ide? Mit kezdünk az ember alkotta, „mesterséges” elemekkel a tájban? Vagy még inkább azokkal a fotókkal, amelyek ablakokat, ajtókat, gerendákat vagy más, ember építette elemeket is a képbe komponálva a belső térből, a fényképező pozícióját erőteljesen meghatározva exponálják a kinti tájat? Továbbá, hogy az önmagában ábrázolt és az emberi környezet jelenlétét is rögzítő képek milyen jelentéseket hordozhatnak, milyen természet-táj-ember kapcsolatról árulkodhatnak?

Mindezek a kérdések nem kizárólag Nádas tájfotóival, sőt nem is csak a tájfényképészettel kapcsolatban tehetők fel. Ott rejlenek már a tájképfestészet történetében, esztétikai megközelítéseiben. Látható, hogy a természet rögzítése, tájként „kezelése” és képként való megjelenítése nemcsak a fotográfia „problémája”, egyértelmű művészettörténeti gyökerei vannak, ahogy – más képzőművészeti műfajokhoz hasonlóan – a tájfotó maga is egy festészeti műfaj igen korai fényképészeti átvétele, így egyértelműen szem előtt kell tartani a tájképfestészet hagyományát, kérdésfeltevéseit, és azt, hogy mit örökölt tőle a tájfotó, ezen belül Nádas tájképei; s azt is, hogy a – technológiai, anyagi, művészeti – közegváltásnak, a fotográfia és a technikai kép valóságához való viszonyának átértelmeződése során milyen eltérések, formai, jelentésbeli elkülönülések figyelhetők meg a festészethez képest.

Mindez azért is fontos, mert a fotográfia mint művészi rangra törő eljárás a XIX. század közepétől száll be a stílusok, stílusirányzatok éppen aktuális – a tájkép műfaját, a tájbárázást is több irányból érintő – kavalkádjába. S bár a legkorábbi tájfotók sokkal szorosabb kapcsolatban állnak a főként XVIII. századi klasszicizáló-idealizáló „megképzett” táj festői vonulatával és (majd) a historizmus törekvéseivel, az „objektív” táj rögzítésének vágya és kísérletei, a festészeti realizmust ért tördőfésként is, továbbá a romantika tájfel fogása, a plein air és az impresszionizmus fénytani kísérleteinek öröksége, együttmozgása szintén hatással volt a tájfényképészetre.

A tájfestészet a romantika idején tett szert más festői műfajokhoz hasonló jelentős pozícióra. A természettel való harmónia felszámolódását, önnön idegenségét, a vágyak és realitások feloldhatatlan szakadékát felismerő romantikus életérzés, gondolkodás eredményeképpen a természethez, a természeti jelenségekhez, formákhoz, így a tájhoz, tájábrázoláshoz való viszony is megváltozott. A természet formáinak semlegességével szemben a táj már sosem semleges, hiszen a természet elemeinek egyfajta sajátos egységként, tehát tájként való szemlélése, látványa már nem képzelhető el az érzékelő, szemlélő ember (saját) nézőpontja, pozíciója nélkül.¹ Ez azonban azt eredményezi, hogy az önmagában esztétikait nélkülöző (anesthétique) természet mesterséggé válik, művészivé formálódik, ezt az aktust, folyamatot nevezi Alain Roger – Montaigne nyomán – *artialisation*nak, amelynek egyik formája a közvetlen beavatkozás nélküli, *in visu artialisation*, amikor a tekintet, a látás, az érzékelés folyamata által jön létre az esztétikai tárgy, „egy terület tájjá válása mindig feltételez egy metamorfózist, egy dinamikus értelemben vett metafizikait”.² Így válhat tehát a táj és az ennek alapján készülő tájkép – a művészet történetében először – táj és ember, áttételesebben természet és ember viszonyrendszerévé,³ amelynek kikerülhetetlen elemei a tájban lévő vagy tájat szemlélő ember és a tájként látott és értett természet (nature artialisée). Ember és természet e kettőssége nemcsak az imént említett harmónia megbomlását mutatja: a szemlélés és a távoli természet tájként való értése (majd ábrázolása) az elkülönülést, eltávolodást, az ember idegenségérzetét is magában hordozza. Ugyanakkor a természet (külvilág) mint másság tapasztalata az ember számára csakis egy tőle elkülönült, külső nézőpontból, rálátásból adatik meg, mely eleve távolságot feltételez, s az idegenség jelzésének e komponenseit a romantikus tájképek magukon, magukban hordozzák. A legszembeütőbb módon a horizontvonal hangsúlyosabbá, képszerző elemmé válása jelzi ezt, amely a képtér kiterjesztésének egyenes következménye.

A rálátás mint az európai tájfestészet egyik legfontosabb jellemzője azonban nemcsak a távoli, ismeretlen, rejtőzködő (természet) meglátásának, fel- és megismerésének vágyát hordozza, amelynek szimbóluma a horizont(vonal) kijelölésének, rögzítésének kísérlete, s amelynek szüntelen változására, megragadhatatlan végtelenségére ráismerve szükségszerű a kudarc is egyben, hanem legalább ugyanekkora hangsúllyal bír a megismerés vágyának alanya, aki a mérhetetlen távolságok belátása, legyőzése közepette saját (pontoszerű) helyzetével, önmaga viszonyulásaival, érzéseivel szembesül. A rálátás állásfoglalást, (ön)értelmezést követel.

A romantika, majd a realizmus tájképfestészetének e szemléletbeli, esztétikai, kompozíciót befolyásoló és tematikus (korábban érdektelen vagy értéktelennek tartott tájalelemek fő témává emelése) változásai a tájfotográfia kialakulására, fejlődésére is hatással voltak, de legalábbis bizonyos jelenségek, ábrázolásmódok „mögött” rejlő tapasztalatok feltűnően konvergálnak

¹ Vö. Somhegyi Zoltán: „A kifürkészhetetlen Túlán”. *A tájkép a német romantikában*, Budapest, Kijárat, 2011, 13. sk. o.

² Vö. Alain Roger: *Court traité du paysage*, Párizs, Gallimard, 1997, 9. sk. o. Milyen szépen össze-cseng ezzel: „Van egy furcsa tér, ahol a kép fizikája véget ér, s kezdődik a metafizikája.” Nádas Péter: *Valamennyi fény*, Budapest, Magvető, 1999, 16. o.

³ Vö. Somhegyi: id. mű, 13. o.

a két művészeti ág között. A fénykép ugyanis – az eszközhasználatnak is köszönhetően – létmódjában hordozza, gyakran jól láthatóan a képbe kódolva a távolság, az idegenség nyomait. Elegendő talán a fényképezőgép áttételező szerepére utalni, amely szükségszerűen, fizikailag is elválaszt a témától, közvetít fényképező személy és tárgy között; az objektív lenszéje a látást, a pásztázó szem szerepét emeli ki, a közvetlen szemlélés (és beleélés) helyett az áttételességet.⁴ A fénykép ontológiájában mindig benne rejlik a távolság, a tér és idő, az *akkor* és *ott* csapdába ejtett távlata. A képmező a természetből kimetszett tájként meglátott darabot már a keresőben képként vagy legalábbis képkezdeményként mutatja. A fényképek esetében a nézőpont, látószög, távolság értelmezése és értékelése gyakran szerepel a befogadás és képelemzés szempontjai között, s ez különösen igaz a tájfényképekre, míg a festészet egyéb szempontokat is, mint például szín- vagy ecsetkezelés, szívesen játékba hoz. A fekete-fehér fotók pedig nemcsak a színek elvesztéséből adódó metamorfózist jelzik, hanem egyfajta elvontabb, fogalmi letisztultságot, metafizikai jelleget is adnak a látványnak.⁵

A festmény és a fotó létmódjaiból is következő eltérések ellenére a romantikus tájfeldfoglalás, tájfestészet főbb jegyeit talán azért sem felesleges ilyen részletesen szóba hozni Nádas Péter tájfotói kapcsán, mert bár Nádas tájképei e művészettörténeti kitérő nélkül is a távolság, a hiány, a magány érzéseit közvetítik, amelyekben a táj egyes elemei – egy fa, egy nád-szál, egy kocsi, egy kerítésdarab – ezeknek a belső tartalmaknak, érzéseknek, gondolatoknak a külső világba helyezett vetületei, *tükröképei*, a távolságok és elhelyezkedések ember nélküli, mégis embert helyettesítő, emberi vágyak helyét jelölő motívumai. Ugyanakkor közismert, hogy Nádas erősen kötődik Caspar David Friedrich alakjához, festményeihez, így esetében indokolt visszanyúlni a romantika létfelfogásához, érzésvilágához, tájképesztétikájához, melynek legrészletesebb kifejtését a *Mélabú* című esszé adja. Az írás Friedrich egyik holdfényes tengerparti tájképének ekphrasziszából indulva a festőt műtermében ábrázoló Georg Friedrich Kersting-kép (*Caspar David Friedrich in seinem Atelier*, 1811) Friedrich-ábrázolása köré, a végtelenség, a távolság-közelség, a sötétség, a fény, a visszfény kérdései és a melan-kólia létszorogatottsága köré szövi gondolatmenetét.⁶ Nem véletlen tehát, hogy az esztétikai-egzisztenciális gondolkör párhuzamát meglátva Nádas fényképeinek több értelmezője is Caspar David Friedrich kép- és érzésvilágát, motívikus egyezéseit fedezi fel a fotókon.⁷

⁴ Susan Sontag: *A fényképezésről*, ford. Nemes Anna, Budapest, Európa, 1981, 28. o.: „A fénykép – áljelenlét, s egyszersmind a távollét záloga.”

⁵ Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*, ford. Veress Panka – Sebesi István, Budapest, Tartóshulám-Belvedere, ELTE BTK, 1990, 35. o.: „A fekete-fehér fotók az elméleti gondolkodás mágiáját hordozzák, mert felületté változtatják az elméleti, lineáris diszkurzust. Ebben rejlik sajátos szépségük, mert ez a fogalmi univerzum szépsége.”

⁶ A Nádas által tárgyalt Kersting-festményről vö. Bán Zsófia: „Közös fény. Nádas Péter születésnapjára,” *Jelenkor*, 2012/10, 963–966. o.

⁷ Vö. Sepeghy Boldizsár: „Fotográfia könyve. Nádas Péter: Valamennyi fény”, *Alföld*, 2003/3, 91–95. o.; Ócsai Éva: „EmberKép feketén, fehérén. (Ös)képek (képmásai Nádas Péter *Valamennyi fény* című albumában”, in uő – Urbanik Tímea (szerk.): *Köszöntésformák. Ilia Mihály Tanár Urat köszöntik tanítványai*, Szeged, Pompeji, 2005, 100–109. o.; Földényi F. László: „A fény igazsága”,

Kétségtelen, hogy szorosabb, hangulati-motivikus áthatásokat mutató tájképekkel is találkozhatunk Nádas fotográfiái között, mint például a *Havas fényves teliholdkor* vagy a *Viharos nap* című képek, mindkettő a *Valamennyi fény*-kötet *Elhagyott tájak* önmagában is jelentésszerű ciklusában. (A szigorúan komponált kötetben az sem lehet véletlen, hogy ez az egyetlen ciklus, amely nem tartalmaz szöveget, csupán képeket.) A tájfotók többsége azonban nem kínál – első ránézésre – ilyen kézenfekvő egyezéseket, ám a legtöbb esetben a fények és árnyékok ellenpontosásával kontúrosra, kontrasztosra formált táj, a látvány sokszor szigorú egyértelműsége a hiánnyal, ürességgel, az egyértelműség látszata mögött rejlő titokkal, az elérhetetlennel szembesít.⁸ A *Valamennyi fény* több szövege is rávilágít Nádas fotóesztétikájának kulcsára, a fényre, mely, mintegy impresszionista örökségként, átrendezi a látványt, a tárgyak formáját, felületét, karakterét, a téma hangulatát. A fény mint a fotográfia kézzel nem fogható alapanyaga, paradoxonokkal teli működése, viselkedése kiemelt helyet kap az életműben. Bonyolult pozícióját mutatja, hogy a fény apparátusokba való beeresztése, foglyul ejtése mintha csak azért történne, hogy nyalábjaikkal ők maguk is érintsék, megjelöljék, kiemeljék a térből, és fogva tartsák a tárgyakat.⁹ A fény szerepének és jelentéseinek rendkívüli összetettségét most mindössze felvillantani tudjuk, de egyik jelentésmezője éppen e kötet címéhez, mégpedig épp a fentebb tárgyalt romantikus sóvárgáshoz, a végtelenséggel szembesülő mélabúhoz köthető: „Akkoriban nem is sikerült mindennap az ágyból kimásznom. Tárgyak sem érdekeltek többé, minden ember emléke fájt. Legfeljebb még valamennyi fény, akárha tárgyak nélkül is megállna önmagában.”¹⁰

Fényképei közül Nádas Péter épp a tájképek egy csoportját jelentette meg először az *Évkönyv* hónapjai mellé társítva, közülük szinte mindegyik látható a *Valamennyi fény* fejezeteibe illesztve. Az *Évkönyv* azonban szöveg és kép laza kapcsolatát hozta játékba (nem véletlen, hogy a mű további kiadásai képek nélkül jelentek meg¹¹), ám szövegek és képek párosítása az életmű előrehaladásával egyre összetettebb, szövevényesebb viszonyrendszereket tudott felmutatni, a legszövevényesebbet – már csak a körtefa sűrű lombja miatt is – kétségtelenül a *Saját halálban*.

in Nádas Péter: „...mit tesz a fény...” *Nádas Péter fotográfiái, 1959–2003*, Budapest, PIM, 2012, 11–19. o.

⁸ Akár önjellemzőként is olvashatjuk a Lucien Hervéről írt sorokat: „A lehető legerősebb kontraszt-hatásokkal dolgozik, mégsem ebből származik a képek feszültsége. Nem a tárgyakat fényképezi. A világosságot és a sötétséget fényképezi. Ha van Isten, akkor a geometriáját.” Nádas Péter: „Ha van Isten, akkor a geometriája. Festészeti fordulat Lucien Hervé fényképészetében”, in uő *Hátor-szági napló. Újabb esszék*, Pécs, Jelenkor, 2006, 185–188. o., itt: 186. o.

⁹ A folytatás: „Nem a tárgy maga [érdekelt], hanem a fény sugara, nyalábja, amint egy tárgyat jellemez. Inkább a fénytörések, a sötét és a világos találkozása, az élek káprázata.” Nádas: *Valamennyi fény*, 14. sk. o.

¹⁰ Nádas: *Valamennyi fény*, 214. o. Kiemlés tőlem, V. B.

¹¹ Nem derül ki, hogy szerzői és/vagy kiadói szándékok miatt maradtak-e a nem túl jó minőségű reprodukciók.

E szkriptovizuális műalkotások közül most, tovább szűkítve a képmezőt, a *Valamennyi fény* két darabját, a *Gombosszegi domboldal alkonyatkor* és *A hely, ahol élünk* fénykép-szöveg párosát vesszük szemügyre.¹² A fotó az *Elnéptelenedett falvak* című záróciklus nyitódarabja. Ugyanaz a kép, amely a borítót is uralja, a havas táj „furcsa” szűrkéjével, ahogy erre Szijj Ferenc írása¹³ részletesen kitér. A mű zárata, „végkifejlete” tehát anticipációként, hangsúlyos (záró)akkordként már a borítón megjelenik, ezzel rögtön körkörösé, ciklikussá rántva a mű szerkezetét. A fénykép kétszeres elhelyezése és a címében szereplő Gombosszeg, továbbá a képet követő *A hely, ahol élünk* című esszé kétségtelenül lehetőséget ad a kötet biografikus, önéletrajzi olvasatára, ahogy ezt a *Valamennyi fény* értelmezőinek többsége meg is ragadja.¹⁴ Sőt, ezt a jelentésréteget nem kizárva, érvényesnek tűnik Szijj Ferenc értelmezése is, aki válsághelyzetből való hazatérésként közelíti meg a művet, párhuzamba állítva a *Hazatérés* című írással.¹⁵ A kötet többi szövegéhez viszonyítva *A hely, ahol élünk* hosszabb esszéje mintegy ellenpontja egy korábbi ciklus, az *Elhagyott tájak* szótlanságának is. A szó itt, Nádashoz méltón, hazatalál, párbeszédbe lép a képpel, a gombosszegi domboldal (látványának) némaságával, tán maga alá is gyűri azt. A szöveg a táj leírásával kezdődik ugyan, de hamar elszakad ettől a nyitóképtől, melynek leírója mintha a dombtetőről, panorámaszerűen szemlélne e tájat. A szöveg vagy a szövegnek e részlete azonban nem ekphraszisz, nem tematizálja a fényképet, nem (a) képről beszél, nem is utal a kép látványára (elrendezés, fények, tartalmi vonások). Mindössze talán egyetlen szövegrész, két kis mondat, árulkodik arról, hogy szöveg és kép nem csak egymás mellé helyezettségük ürügyén és nem csak közös külső referenciák által lépnek párbeszédbe egymással. (Erről kicsit később.)

Szöveg és kép tehát – alapvetően – egymástól függetlenül, önmagában mond valamit a tájról, mindkettő saját kifejezőeszközeivel él, mintha mindössze témájuk, a domboldal kötné őket egymáshoz, vagy legalábbis indokolná egymás mellé helyezésüket. A fénykép helyszínét azonban csak a cím pontosítja, s művön kívüli referenciákból tudható, hogy Gombosszeg a szerző lakhelye. A szöveg pedig késlelteti a hely pontos megadását, eleinte mindössze Magyarország „legerdősebb vidéke” és az Alpokból „alázúduló víztömeg” segít a tájékozódásban, majd fokozatosan közelítve a szerző megnevezi a göcseji tájegységet, s csak a szöveg közepe táján hangzik el a falu neve: Gombosszeg. Ez a retorikai fogás, a lényegi mondanivaló késleltetése, az írás efféle építkezése csak egyik jelzése szöveg és kép eltérésének. A fényképnek nincs esélye ilyesfajta késleltetésre, retorikára. A kép mást tud. Jelen esetben, ahogy látni fogjuk, egészen más jelentéseket, érzéseket implikál, mint a szöveg. A *Gombosszegi domboldal alkonyatkor* téli tájat ábrázol. A látványból a cím a felszíni formát és a napszakot emeli ki. Az előbbi jól

¹² Hasonló, közös térbe, kötetbe még nem rendezett párost alkot(hat) *A helyszín óvatos meghatározása* című esszé és a kőrtefa-sorozat.

¹³ Szijj Ferenc: „A fény rövid története. Nádas Péter: Valamennyi fény”, *Jelenkor*, 2000/5, <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/4005/a-feny-rovid-tortenete>, utolsó letöltés dátuma 2015. november 14.

¹⁴ Vö. Kiss Noémi: „Fekete-fehér fény (Biográfia és fotográfia Nádas Péter *Valamennyi fény* című munkájában)”, in Sz. Molnár Szilvia – Molnár Gábor Tamás (szerk.): *Egytucat. Kortárs magyar írók női szemmel*, Budapest, JAK–Kijárat, 2003, 86–89. o.; Ócsai: id. mű.

¹⁵ Vö. Szijj: id. mű.

látható, az utóbbi inkább kikövetkeztethető a fényviszonyokból, ám a kép egésze alapján akár más cím is elképzelhető lenne (*Téli domboldal, Havas táj, Téli ég* stb.), ha a hasonlóan hangsúlyos, jelentékenynek tűnő elemeket szemléljük; a cím(adó) tehát erősen befolyásolja, milyen tartalmakat, jelentéseket társítsunk a fényképhez.

A fotó jó kétharmada a felhős égboltot mutatja, a kontrasztok élesen kirajzolják a felhők faltjait, mozgásuk, gomolygásuk, vonulásuk jól kivehető ezáltal. A kép nagy részét kitöltő ég ellenére az arányok csak első pillantásra billennek el, a fotó alsó harmada szinte nyomban magához húzza a tekintetet. A felhők kontrasztjához hasonló keménység, élesség, a tél metsző hidege látható a domboldal részletein is, a hótakarót – csipkeszerű aprólékossággal – áttörő rögök, elszáradt növények, kórók sorai a felszíni formát, a domboldal átlóját, ívét követve strukturálják, sávozzák a felületet. Az előteret, ugyanebbe a ritmusba illeszkedve, erdősáv zárja. A téli fák ágai szinte rajzosan élesek („A lég / finom üvegét / megkarcolja pár hegyes cserjeág”), a hátulról érkező alkonyati fény még erősebb kontúrokat, farajzolatokat eredményez, s ezek között bújik meg a ház, rejtőz(köd)ve, beleülve a domboldalba.

Az eszményi horizont elvész a domb mögött, ég és föld találkozásának vonalát a domboldal enyhén ereszkedő (emelkedő?) átlója rajzolja meg. A fénykép legnagyobb titkai itt összpontosulnak: az árnyékba, szürkébe borult havas táj és szürkületi ég között a *napsütötte sáv*, valahonnan a domb mögül érkező, a fák ágain, gallyain áttörő fény ezt a bizonytalan, elvesztett horizontot, látóhatárt sejteti, pótolja, helyettesíti. És a dombtetőn álló ház is részesülhet ebben az (ellen)fényben. Ám mindez csak sej(tet)és az (éppen) emberre boruló hatalmas égbolt *alatt*, a sötétség *előtt*, *táv*ról, a domb egy lentebbi pontjáról szemlélve: pillanatra felsejlő bizonyosság, fények játéka, múlt alkonyatjáték.

A könyvben továbblapozva *A hely, ahol élünk* szövege mintha egy másik táj leírásába kezdene, dús erdőségeket, mocsaras völgyeket, zöld növényzetet, párát és napkeltét említ. A kép világának teljes ellentétét. A földtörténeti léptékbe helyezett nyitókép, a táj formáit alakító és uraló természeti erőkkel, már-már Jókai fenséges Vaskapu-leírásának magaslatait idézi, amikor mintegy váratlanul hangzik el az a bizonyos árul(kod)ó részlet: „Van ebben a tájban valami gyöngéden komor. Más idő lengi át.” Az összegző jellegű kijelentés a szövegből kimutatva a képre és a kép középső részét megvilágító, faágakon átlengő fényre is érthető. Ám mindez szintén csak sej(tet)és, felsejlő áthallás, a történelmi és a metafizikus idő pillanatnyi kereszteződése, a horizontvonal „felfénylése”. A szöveg azonban egy pillanatra sem torpan meg, nem ad teret, hangsúlyt e szintetizáló megállapításnak, az évmilliók felszíni formákat a távolsági busz „érkezése” ellenpontozza, mindössze a járatok hétköznapiakat strukturáló menetrendje, közeledése és távolodása utal vissza „másféle idők” létezésére.

A szöveg a végletekig kihasználja saját eszköztárát, a nyelv maximálisan bevethető ereje, retorikája nemcsak a mondatok (nádas) formálásában, bravúros összeszövésében mutatkozik meg. Az esszé tárgyává, témájává emeli a szót, a szövege(lés)t. A (fény)kép eszközeivel szemben elsősorban nem a tájról, a *láthatóról*, a *látványról* beszél, hanem szinte végig a hangzásról, a beszédről. A hely, az életter az ott élő emberek által válik otthonná, saját helylé, akiknek életét az emberi párbeszéd, a kommunikáció helyi szokásai, archaikus gyökerei, történelemben, időbe ágyazottsága felől mutatja be a szöveg. A göcseji emberek mintha folyamatos, hangos

monológjaikkal adnák a világ tudtára, hogy élnek: nemcsak állataikkal folytatnak egyoldalú párbeszédet, de magukban is fennhangon monologizálnak. A szöveg szót ejt a csoportos munkavégzés ritmikus hangzavaráról, a találkozások furcsa beszédrendjéről, a (nem) köszönési szokásokról, a tájban felhangzó archaikus, kötetlen dallamú énekekről, a helységnévadási szokásokról, a *Göcsej* kifejezés eredetéről és etimológiájáról. Ezek a példák talán jól érzékeltetik, hogy a történelem eseményeivel, a történelem idejével együtt formálódó népcsoport, e táj emberei hányféle módon, szavak, hangok, szokások által kötődnek, rögzülnek a helyhez, ahol élnek. A kollektív tudat, a kollektív cselekvés, a közös szokások jóval erősebbnek bizonyulnak, mint a kerítés, mellyel sajátját veszi körbe az idegen. Ezek az emberek nem teketóriáznak, természetes módon töltik ki a körtefa alatti hiányt, közösen, együtt. Leülnek a fa alá, a fehér kerti asztalhoz, jelen vannak. Ezeknek az embereknek a számára nincs hazatérés, mert nincs elindulás sem, csak jelenlét és valamennyi táj, melyben élnek, dolgoznak, énekelnek, meghalnak. S ez egy másik táj. Nem az, amely a képen látható, nem az, amelyet a fényképezőgép objektívje tájként érzékel. Nem a kívülálló, az idegen tája, aki távolról szemléli és rögzíti a hiányt. Jól látható, hogy a közös téma, közös hely ellenére kép és szöveg feszültségben áll egymással, *ellenáll*. Vajon melyikben áll Nádas igazsága?

A könyv talán valóban a hazaérkezés könyve. Megérkezés a körtefához, közelítés, az üres tér felszámolása, a bizonytalan horizontvonal elfedése. A távolság megszüntetése. A körtefa nem táj. A körtefa csendélet. A hazatérésben ugyanakkor ott a félelem is, hogy újra el kell indulni.¹⁶ Hogy a körtefát kivágják. Ezért kell lefényképezni. Nap mint nap.

¹⁶ Hiszen „egyszerre nem lehetünk távol és közel. Mint ahogyan egyszerre kívül és belül is csak az lehet, aki teremti a világot.” Nádas Péter: „Mélabú”, in uő *Esszék*, Pécs, Jelenkor, 1995, 84–114. o., itt: 88. o.

A barátság formaproblémája

Ebben áll éppen a modern giccs-gyárosok ügyessége: tudják azt, hogyan lehet előállítani egy olyan regényt vagy filmet, amely a maga egészében hazugságot hirdet, noha esetleg minden egyes részlet, minden egyes szó igaz benne.

Lukács György

Ó, jaj, barátság és jaj, szerelem!
Ó, jaj, az út lélektől lélekig!
Küldözzük a szem csüggedt sugarát,
S köztünk a roppant, jeges úr lakik!

Tóth Árpád

Radnóti Sándor a barátság filozófiájáról szóló esszéjének az elején írja:

A barátságról való beszéd a rámutatással kezdődik [...]. A rámutatás a barátokra – akárcsak az esztétikum vagy a politikum deiktikus természete – bizonyos mértékig a kényszerítő és-érveket helyettesíti, és arra mutat rá, hogy a barátság természetéről meggyőző ítéleteket hozhatunk, amelyek azonban sohasem emelkedhetnek a kognitív igazság rangjára.¹

Úgy tűnik, hogy Radnóti szerint – megtámogatva Derrida, Montaigne és Cicero a barát túlélésére vonatkozó, ezáltal a gyász munkában konstituálódó fogalmának megalkotását – a barátságnak nemigen lehetséges filozófiája, hanem csupán felmutatása, és a példajellegen keresztüli példamutatás-jellegnek a megítélése. Ennek az álláspontnak nem csupán az mond ellent, hogy Platónról és Arisztotelészről kezdve nagyon is létezik, nem csupán példákkal és rámutatással, filozófiája a barátságnak (Arisztotelész három etikájában fel sem merülnek a barátság konkrét példái), hanem maga Radnóti is épp a barátság filozófiájának szentelte hasonló című esszéjét. Miközben mégis ugyanarról a hagyományról beszélünk: szóljon egy mű akár a barátság politikumáról (Jacques Derrida), akár a barátság szépségéről (Heller Ágnes), akár a barátság vázlattöredékéről (Vajda Mihály) – a példák a végtelenségig sorolhatók –, a barátság minden aspektusában fel fog merülni a filozófia és a példaszerűség, s e kettő együttesen jelenti a barátság megalkotható fogalmának szélső értékeit, és jelöli ki bármely jellegű tárgyalásának peremfeltételeit.

Jelen esszé mindezeknél szerényebb célokat tűz ki maga elé: a barátság esztétikumának egy lehetséges veszélyzónájáról lesz szó az alábbiakban, amelyet másképpen a barátság

¹ Radnóti Sándor: „A barátság filozófiája”, *Holmi*, 2013/11, 1367–1375. o., itt: 1367. o.

formaproblémájának nevezhetünk. A barátságról mint *giccs*ről lesz szó, pontosabban egy olyan ábrázolásáról a barátságnak, melynek értéke és formaproblémája: a giccsé vált barátság. Az esszé végén mindezt megmutatjuk Márai Sándor immáron világhírű regényén, *A gyertyák csonkig égnék* című művön.

A barátság formaproblémájának, jelesül a giccsnek mintegy a propedeutikája Nietzsche egyik aforizmája, melyet hosszúsága okán sohasem idéznek a maga egészében, holott az értelmezés radikalitása e szövegen csak akkor mutatható fel, ha az egész töredéket egyben látjuk:

Tisztázd csak önmagaddal, milyen különbözőek az érzések, milyen megosztottak a vélemények még legközelebbi ismerőseid között is; hogy barátaid fejében még ugyanazok a vélemények is egészen más helyet foglalnak el, és más a súlyuk, mint a tiédben; hogy hányféle indíték vezethet félreértésre, ellenséges szanaszét-menekvéshez. Ezek után így szólsz majd magadhoz: milyen ingatag talajon áll minden szövetségünk és barátságunk, milyen közel vannak a hideg záporosók és gonosz viharok, milyen elmagányosodott minden ember! Ha belátja ezt az ember, és még azt hozzá, hogy minden vélemény és annak jellege és ereje embertársai esetében éppolyan szükségszerű és felelőtlen, mint amilyenek cselekedeteik, szeme lesz a jellem, a foglatatosság, a tehetség, a környezet feloldhatatlan összefonódásából adódó vélemények szükségszerűségére – és így talán megszabadul azon érzés keserűségétől és súlyától, amellyel ama bölcs kiáltott fel: „Barátaim, nincsenek barátaim!” Sokkal inkább azt fogja vallani magának: igenis vannak barátaid, ám a veled kapcsolatos tévedés, a csalóka látszat vezette őket hozzád; és meg kellett tanulniuk hallgatni, hogy a barátaid maradjanak; mert az ilyen emberi kapcsolatok szinte majdnem mindig azon alapulnak, hogy néhány dolgot soha nem mondunk ki, sőt még csak nem is érintünk; de ha elkezdenek gurulni ezek a kövecskék, akkor követi őket a barátság is, és összetörik. Vajon vannak-e olyan emberek, akik nem sérthetnének meg halálosan, ha megtudnák, voltaképpen mit tudnak róluk bizalmas barátaik? – Miközben megismerjük magunkat, és lényünket vélemények és hangulatok változó szférájának tekintjük, és ezzel megtanuljuk egy kicsit lekicsinyelni, újra egyensúlyba kerülünk a többiekkel. Igaz, jó okkal kicsinyeljük le minden ismerősünket, legyenek akár a legnagyobbak is; de ugyanoly jó okkal magunk ellen is fordíthatjuk ezeket az érzéseket. – És ezért ki akarunk tartani egymás mellett, mivel hát magunk mellett is kitartunk; és talán mindenkinek eljön egyszer az örömteli óra, amikor így szól majd:

– Barátaim, nincsenek barátaim! – kiáltott fel a haldokló bölcs.

– Ellenségeim, nincsenek ellenségeim! – kiáltom én, az élő bolond.²

Nietzsche aforizmjának tengelyében ez a félmondat áll: „igenis vannak barátaid, ám a veled kapcsolatos tévedés, a csalóka látszat vezette őket hozzád; és meg kellett tanulniuk hallgatni, hogy a barátaid maradjanak”. Csakhogy az ily módon környezetéből kiemelt, valójában psziszimistának és keserűnek látszó ítéletet vissza kell helyeznünk eredeti környezetébe. Márpedig

² Friedrich Nietzsche: *Emberi, nagyon is emberi I*, ford. Horváth Géza, Budapest, Osiris, 2008, 376. fr.

a szöveg a *pluralizmus* világkorszakában helyezi el a fenti töredékmondatot. A barátok közötti véleménymegoszlás, a különbözőségek felismerése az ember elmagányosodásához vezethet egyfelől, ám a keserűség érzésétől és súlyától megszabadulva az elmagányosodott ember a *megismerést* új megvilágításba helyezi a bölcs keserű szavaival. „Miközben megismerjük magunkat, és lényünket vélemények és hangulatok változó szférájának tekintjük, és ezzel megtanuljuk lekicsinyelni, újra egyensúlyba kerülünk a többiekkel.” És a magunk, valamint a többiek melletti kitartásunk az örömteli óra kettős paradoxonához vezet, a haldokló bölcs „Barátaim, nincsenek barátaim!”, valamint az én, az élő bolond felkiáltásához: „Ellenségeim, nincsenek ellenségeim!” A kettős paradoxon a magány és a barát, a barát és az ellenség, a bölcs és a bolond paradoxális egyszerre létezésének kettős mondata. Nietzsche barátságuniverzuma átlép a pesszimiztának és az optimiztának a görögöktől megörökölt antinómiáján. A sokféleség felismerése a *töredezettség*, a *monolitikus értékuniverzum* felszámolódásának története. Vessük össze az összetartozó kettős paradoxont az Arisztotelésznek tulajdonított mondattal. „Platón a barátom, de az igazság még jobb barátom.”³ Vagy ugyanennek számunkra fontosabb változatával: „Szeretem Platont, de az igazságot még jobban szeretem.” Az arisztotelészi megfogalmazás részben genealógiája Nietzsche barátságkoncepciójának, részben és igen tudatosan az ellentettje: az igazság és a barát közötti választás Nietzsche számára nem paradoxon, hanem *botrány*: minden fogalom és érték *rögzítettsége* nem csupán azok felszámolódásához, hanem a lehetséges *emberi átirat* tilalmához vezetne. Pontosán ennek a tilalomnak a teoretikus kivédése vezet el azokhoz az együttes paradoxonokhoz, melyek deheroizálják ugyan a hagyományt, és ezzel a barátság, a megismerés, az én és a másik fogalmának magasztosságát is, viszont a „kicsit lekicsinyelés” univerzuma felvázolja az élő bolond világának körvonalait: „Ellenségeim, nincsenek ellenségeim!”

A 376. aforizmát érdemes együtt olvasnunk, sőt *összeolvasnunk* a 368.-kal.

Azok közül az emberek közül, akik különös adottságokkal rendelkeznek a barátságra, két típus tűnik ki. Az egyik folyamatosan halad felfelé, és fejlődése minden szakaszában annak megfelelő barátot talál. A barátok sorában, akikre ennél fogva szert tesz, ritka a belső összefüggés, néha viszály és ellentmondásosság jellemző rájuk: fejlődésének későbbi szakaszai éppígy megszüntetik vagy korlátozzák a korábbi barátokat. Ezt a típust tréfásan *létrának* is nevezhetjük. A másik típust az képviseli, aki nagyon különböző jellemekekre és adottságokra hat vonzerővel, és így egész baráti kört szerez; ezek azonban minden különbözőségük dacára baráti kapcsolatba kerülnek egymással. Az ilyen embert *körnek* nevezhetnénk: mert valahogy megvan benne e különböző képességek és természetek összetartozásának az előképe.⁴

³ Vö. a parafrázissal: Arisztotelész: *Nikomakhoszi etika*, ford. Szabó Miklós, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Simon Endre, Budapest, Európa, 1997, 1096a 15.

⁴ Nietzsche: id. mű, 368. fr.

Ha mármost a barátság művészi ábrázolásának területére lépünk, akkor világos, hogy Nietzsche nyomán a barátságnak mint magatartásnak és emberi viszonynak a modern érvénye a létra és a kör típusában, ezek keveredésében, egymáshoz való paradoxális viszonyában ábrázolható. Mind a két aforizma a *barátság ábrázolásának pluralitásáról és paradoxialitásáról*, egyezőval az *ábrázolás nehézségeiről* szól. Az ábrázolás nehézségeit éppen azok a veszélyek jelentik, melyek valamely trükk révén, miközben megpróbálják kikerülni a fenti nehézségeket, Lukács szavaival a *részletek igazságát ábrázolják az egész hazugságával*. A szóhasználatból is világos, hogy itt Lukács egy 1945 utáni, igencsak voluntarista előadásából idéztem. De éppen azért járok el így, mert a mégoly ideologikus, a politikum primátusa alá helyezett esztétikai követelményrendszerben is megmutatható, legalábbis elméletileg, a részletek valóságosságát az egész cukormázával bevonó hazugság: a *giccs*. Márpedig a barátság mindenkori ábrázolásának talán legnagyobb nehézsége s ezáltal veszélyforrása éppen a giccs. S mivel Márai regénye egyenesen világhírré tett szert, érdemes és fontos esztétikai példaként épp e regényt értelmezni, hiszen a befogadás sikere a forma és a barátság exemplumává teszi e regényt, s minél inkább tartjuk hamisnak, vagyis giccsesnek az eredményt, annál lényegesebb a regény sikerületlenségét éppenséggel a befogadás sikerességével összevetni.

Hermann Broch remek esszéjében a romantikát jelöli meg mint a giccs eredetét. Elemzésének kategoriális konzekvenciája fontos most:

Kétségtelen, hogy romantika és akadémizmus nem azonosítható, még a giccs sem azonos az akadémizmussal [...], közös nevezőjük azonban, a rendszer-végesítés félreérthetetlen, és mivel ez a nélkülözhetetlen alapfeltétele mindennemű giccsnek, s egyúttal létét a romantika specifikus szerkezetének, vagyis a földi örökkévalóba való emelésének köszönheti, kijelenthetjük, hogy ez a rendszer-végesítés, anélkül, hogy ezért már maga is giccs lenne, annak legalábbis szülőanyja, és vannak pillanatok, midőn a gyermek megtevesztően hasonlít anyjára.

[...] A giccs nem „silány művészet”, hanem különálló, éspedig zárt rendszer [...]. A nyitott rendszer, amilyen a keresztényi, etikai rendszer, azaz irányt szab az embernek, hogy emberszerűen cselekedhessék; a zárt rendszer ellenben az utasításaival, még ha etikai színezetűek is, nem képes túljutni bizonyos játékszabályokon, az emberélet általa átfogott részeit tehát játékká változtatja, amely mint olyan nem mérhető többé etikai mércével, csakis esztétikaival [...].⁵

A rendszer-végesítés Broch számára az emberélet ábrázolt részeinek játékká degradálását jelenti. Itt fontos a degradálás, mely természetesen nem a forma játszó örömeinek kétségbevonása, hanem az etikai alternatívák zárt rendszer okozta kizárását jelenti. Ha pedig egy műalkotás formájának sikere éppen a rendszer-végesítés ellenében a nyitottságon múlik, akkor az etikai kizárása egyben a pluralizmus kizárását jelenti. Vagy Mihail Bahtyin nyelvén fogalmazva: a polifóniának, a szavak belső dialogicitásának a kizárását. A barátság pluralizmusa,

⁵ Hermann Broch: „Néhány megjegyzés a giccs problémájáról. Előadás”, ford. Györffy Miklós, in *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*, válogatta, az utószót és a jegyzeteket írta Salyámosy Miklós, Budapest, Európa, 1981, 767–784. o., itt: 779. skk. o.

mely egyben azt is jelenti, hogy túlhaladtunk a barátság filozófiájának hasonlóság versus különbözőség dilemmáján, a megformálás felől a polifónia elvét követeli meg, azaz a mű szerkezeti elve a *többhangúság* formáját evokálja. Amennyiben a polifóniát valamely fogás révén a regény elrejtí, netán, mint Bahtyin *Dosztojevszkij*-könyvéből tudjuk, magának a monológnak teszi belső formaelvét, úgy a mű elkerüli annak veszélyét, hogy a stilizált polifónia álarcában egy *monolit*, *zárt rendszert hozzon létre*, megszüntetve ezáltal a pluralizmus adta nyitottság világát. Giccsé akkor válik ez a stilizáció, ha mindenáron azt akarja elhitetni a befogadóval, hogy a rendszer-végesítés, vagyis a zártság csak látszat, s a mélyben a polifónia nyitottsága működik, miközben, s ez a „zseniális giccek” (Broch) nagy trükkje valójában, egy esztétikailag legitimált monolit, zárt világot és értékrendszert ábrázol, illetve annak vágyát kelti fel az immáron racionális kontrollal nem rendelkező befogadóban.

Mintha csak az előttünk fekvő Márai-regény formaproblémáját összegezte volna Bahtyin:

A rejtett dialogikusság jelenségének, mely nem esik egybe a rejtett polémiával, különös jelentősége és fontossága van elkövetkező céljaink szempontjából. Képzeljük el két beszélgetőtárs dialógusát, ahol hiányoznak a második beszélő replikái, de oly módon, hogy eközben a dialógus értelme a legkevésbé sem sérül. A második beszélgetőtárs látenszen van jelen, szavai nincsenek ténylegesen ott, mégis mély nyomot hagynak az első beszélgetőtárs jelenlévő szavain. Noha egy ember beszél, mégis érezzük, hogy ez párbeszéd, mégpedig a lehető legfeszültebb párbeszéd, ahol minden egyes szó minden rezdülésével a láthatatlan beszélgetőtárs szavaira felel, azokra reagál, önmagán túlra, saját keretein kívülre mutat, a ki nem mondott, látens idegen szóra.⁶

Anélkül, hogy a negyvenes évek elején Márainak tudomása lett volna Bahtyin 1929-es könyvéről, mégis az ebben megfogalmazott feladottság előtt áll: valóban polifonikus regényt ír-e a barátságról, akár a Bahtyin által megfogalmazott rejtett dialogicitás jegyében, vagy a könyv ellenállás irányába megy, és a homofóniát választja (álcazva persze) a regény szerkezeti elvéül. Az utóbbit választotta, s mint a kései világsiker mutatja, engedve az anticipált befogadói elvárásoknak. Mint megelőlegeztem: ennek az ára viszont a barátság regényének giccsé torzulása.

Hogy egy regénynek mi a valóságos tétje, az nagyban függ a befogadás hangsúlyaitól, vagyis attól, hogy az olvasó számára egy mű kapcsán „mire megy ki a játék”. Egészen más lesz a tét és ezzel a forma sikere vagy kudarca, ha mondjuk mint Szegedy-Maszák Mihály,⁷ lélektani regénynek tekintjük Márai regényét, és egészen más, ha mint e sorok szerzője, az emberi kapcsolatok, jelesül a legbenső kapcsolatok, még konkrétabban a barátság lehetőségében, a határhelyzetekben és az emlékezet radikalításában konstituálódó magány vagy

⁶ Mihail Bahtyin: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford. Könczöl Csaba – Szőke Katalin – Hetesi István – Horváth Géza, szerk. Szőke Katalin, Budapest, Gond-Cura Alapítvány – Osiris, 2001, 244. o.

⁷ Vö. Szegedy-Maszák Mihály: *Márai Sándor*, Budapest, Akadémiai, 1991, 117. o.

közösség dichotómiájában véli felfedezni a forma tétjét. Ennek következtében Márai minden döntése és megoldása elsősorban ebből a szempontból vizsgálendő, ha nagyon redukáltan fogalmazunk: arra a kérdésre keresi a regény a választ, hogy barátságnak tekinthető-e negyven év távolában, egy vélelmezetten megtörtént csalás és árulás hátterében egy életre szóló kapcsolat, avagy az a másság, mely a két férfiú, Henrik és Konrád között fennáll, már eredendően, gyerekkorukban is *látszattá*, hamissá és hazugsággá tette barátságukat, amit a szenvedés és a hallgatás négy évtizede csak elmélyített. A tét e két férfiú barátságának, egyáltalán emberi viszonyának, ezzel a regény jelen idejében immár a hetedik évtizedében járó, lassan elmúló életnek telítettsége vagy üressége. Márai kemény döntést hozott, hogy a regény poétikailag, leszámítva a narrációt, Henriknek, a tábornoknak a saját szolamát viszi végig. A történet közismert, tudjuk tehát, hogy Konrád, kivel gyerekkoruk óta a legjobb barátok voltak, immár négy évtizede a trópusokon és Londonban él, s tudjuk, hogy rég meghalt Krisztina, a tábornok felesége, akiről azt sejtethjük, hogy egy szerelmi háromszög tagja, s akivel a tábornok, barátjának negyven évvel azelőtti hirtelen távozása után, soha többé nem váltott szót. A regény és ezzel a barátság ábrázolásának mélysége, valamint a nehezebb úton történő megvalósulása poétikailag azon múlt Márai döntésének következtében, hogy a tábornok magányos, bár Konrád előtt előadott hosszú monológisorozata tartalmazza Konrádnak, a *másiknak a hangját is, azaz dialogikussá válik bensőleg a szó*, a tábornok szava. Másképpen: Márai voltaképpen a bahtyini értelemben polifonikus regényt kellene, hogy írjon, méghozzá egyetlen hangon belül hozva létre a dialogikusságot, sőt Krisztina néma hangját is bekapcsolva dialógikus monológot kellett volna írnia a barátságról. (Bár kétségtelen, hogy a nő hangja gyengébb, alig hallható lett volna a sikerült pluralitás esetén is, hiszen ő maga inkább csak szereplője, résztvevője, de nem alakítója a két férfi barátságának.)

„De most már hogy itt vagy, csak az igazságról fogunk beszélni.”⁸ A tábornok, aki negyven éve magában keresi és hordja az igazságot, azzal fogadja barátját, hogy el kellett jönnie a végső, a döntő pillanatnak: olyan kérdéseket fog feltenni Konrádnak, hogy immár a halál küszöbén a valóság helyett az igazságról tudjanak beszélni. A hosszas monológ dialogicitása, a másik hangja azonban nemcsak abban az értelemben marad néma, hogy ha nagyritkán megszólal, akkor sem válaszol az (ál-) kérdésekre, hanem és főleg azért, mert a tábornok, bezárva saját monológikus világába, egyáltalán nem érdekelt abban, hogy meghallja barátjának a hangját, nem érdekelt, mert az állandóan „másnak”, „idegennek”, más életet élőnek bélyegzett barát személye és érzelmei *soha nem lépték át a tábornok lelkiéletének az ingerküszöbét*. Márai kísérletet tesz arra, hogy ezt az idegenséget a *zene szférájában* magyarázza, a Chopin-rokon Konrád valami olyasvalamivel, a zenével van mély kapcsolatban, ami a tábornokot (és atyját) teljesen hidegen hagyta egész életében.

Megértették az udvarias hallgatók, hogy a zene veszélyes. De ők ketten, az anya és Konrád, a zongoránál nem törődtek e veszéllyel. A „polonézfantázia” csak ürügy volt, hogy

⁸ Márai Sándor: *A gyertyák csonkig égneek*, Budapest, Akadémiai – Helikon, 1990, 61. o. A továbbiakban a főszövegben jelölöm az oldalszámokat.

elszabaduljanak az erők a világban, melyek megmozgatnak és felrobbantanak mindent, amit az emberi rend olyan gondosan rejteget. (31. o.)

Nos, a tábornoknak ezzel a veszéllyel kellett volna számolnia, az örök katonának a zene „szólamát” be kellett volna építenie későbbi monológjába. A barátság mibenlétéről tartott hosszú előadását kihagyásokkal idézem:

– Jó lenne tudni – mondja, mintha önmagával vitatkozna –, van-e egyáltalán barátság? [...] Néha már azt hiszem, ez a legerősebb kapcsolat az életben [...], talán ezért ilyen ritka. S mi van az alján? Rokonszenv? Üres, híg szó [...]. Talán van egy szemernyi Erosz minden emberi kapcsolat mélyén? [...] A barátság természetesen más, mint a beteges hajlamú emberek dolga, akik az egyenműeknél keresnek valamilyen torz kielégülést. A barátság Eroszának nem kell a test ... inkább zavarja, mint izgatja. De mégis Erosz. Minden szeretet, minden emberi kapcsolat alján Erosz él [...]. Az ember úgy képzei – s apám is így értette –, hogy a barátság szolgálat. Mint a szerelmes, úgy a barát sem vár jutalmat érzéseiert [...], vállalja minden következménnyel. Ez lenne az eszmény. S csakugyan, érdemes-e élni, embernek lenni ilyen eszmény nélkül? S ha egy barát megbukik, mert nem igazi barát, vádolhatjuk-e őt, jellemét, gyengeségét? Mit ér az olyan barátság, ahol erényeket, hűséget, kitartást szeretünk a másikban? [...] Nem kötelességünk-e, hogy éppen úgy vállaljuk a hűtlen barátot, mint az önfeláldozót és hűséget? Nem ez az igazi tartalma minden emberi kapcsolatnak, ez az önzetlenség, mely semmit, de semmit nem akar és vár a másiktól? [...] S ha odaadja egy ifjúkor minden bizalmát, egy férfikor minden áldozatkészségét, s végül megajándékozza a másikat a legtöbbször, amit ember adhat embernek, a vak, a föltétlen, a szenvedélyes bizalommal, s aztán látnia kell, hogy a másik hűtlen és aljas, van-e joga megsértődni, bosszút követelni? S ha megsértődik, ha bosszúért kiált, barát volt-e ő, a megcsalt, az elhagyott? (64. sk. o.)

A hosszú idézet feltárja a poétikai fogás mögött a barátság regényének etikai dimenzióját: morálisan a barátság nagy veszélye az *önszeretet*, mely két ember közötti viszony álarcában csakis önnönmagát fogadja el, és önnönmaga hangját hallja. Mikor a monológ végén Konrád talán egyetlen kérdésért teszi fel („Egészen bizonyos vagy abban [...], hogy ez a barát hűtlen volt?”), a tábornok azonnali válasza („Nem vagyok egészen bizonyos”) felcsillantja annak a *másik* regénynek a lehetőségét, melyet Márai nem írt meg. – Ugyanis a következő pillanatban már ezt mondja a tábornok: „Minden a szándék.” A Déry Tibortól ismert „kéthangú kiáltás”, a két hang dialogikusságát nem csupán elnyomja a tábornok homofon monológja, hanem valójában úgy teszi tét nélkülivé a regényt, hogy a felszínen, a hámrétegben meghagyja az olvasó számára a kellemes bizsergést: talán... esetleg... rejtély. S a regény alapszavai ugyanezt szolgálják: a részletek esztétikai és emberi izgalmát elnyomja a barátság giccsének ábrázolata. S ha nincs tét, ha nincs meg a polifónia, nem marad meg más, mint az egész hazugsága.

Két verselemzés*

Erdély Miklós *Kollapszus orv.* kötetének utolsó előtti és utolsó verse között van néhány hasonlóság. A *Nagy számokra* és a *Kollapszus* címűre is érvényes, hogy a kötet „Számos”-ciklusának darabjaitól már megszokott számozást alkalmaznak, de nem a „Molluszkumok” digitális logikája szerint, a 0 és az 1 váltakozása formájában, hanem ahogy az egyik címe is ígéri, nagy számokkal. A *Nagy számok* 5901-től indítja a kijelentéseit, és 5913-ig ér el; a *Kollapszus* 6000-től indít, és visszafelé haladva, többször átugorva számokat az 5937-ig ér. Továbbá megfigyelhető, hogy mindkét szövegben hangsúlyos a *Kismolluszkum* kivételével a számozott szövegekre eddig nem jellemző (ön)megszólítás. Amúgy a *Nagy számok* mintha egy idézetgyűjtemény volna, egyik jellegzetes megvalósulása annak, amit Erdély önösszeszerelő költészetnek hívott.

Nagy számok – önmaga metaforája

A *Nagy számok* idézetgyűjtemény-jellege abból fakad, hogy kevés kivételtől eltekintve alig van kapcsolat az egymást követő sorok között, viszont annál több utalás Erdély más műveire, illetve mások műveire. Az idézetek halmozásának gesztusát mintha az első sor is megerősítené, vagyis mintegy bevezetné: „5901 Kedves, hűvös alpoki levél és minden olvasás.”¹ Az olvasás aktusának bejelentése után két számozott kijelentés mintha (rivális?) költőkről szólna, akik ilyen-olyan hibák áldozatai:

5902 És ami a legnagyobb vétek, hogy nem tudja miképpen hat kívülről nézve, így az orránál fogva félrevezetik.

* Részlet az *Ellenállás a történelemnek*. Erdély Miklós: *Kollapszus orv. című kötetének elemzése* című értekezéséből, amely e kézirat leadásakor megjelenésre vár a Magyar Műhely Kiadónál. Az értekezés megírása közben, 2009 és 2012 között az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíjának támogatásában részesültem, ügyszám: BO/00179/09.

¹ Erdély Miklós: *Kollapszus orv.*, párizs – bécs – budapest, magyar műhely, 1974, 104. o.

5903 A másik belülről beszötte magát, mint pók a pajtát és nem mutatkozik. (A másik költő ilyen.) (Nem te!)²

A következő mondat a *Hungarian Schmuck* című kiadványból származik, amely angol nyelvű mail art műveket gyűjtött egybe, köztük Erdély egy levelezőlapját is, a következő szöveggel:

Initive [a cím bekeretezve, a szóba beszúrva: ati]

1. It is only for him who answers
2. He, who doesn't, overheard a dialogue unwarranted
3. Let me not even hear about you, if you don't take the initiative!

M. Erdély

Budapest II.

Virágárok 6/b.³

A szöveget egy családi fotó egészíti ki, melyen nyíllal megjelöltek egy tizenéves fiút, aki maga Erdély Miklós. E szöveg és fotó együttes értelmezésére a jelen tanulmányban nem térek ki, itt csak mint forrást jelzem. Annyit azonban feltétlenül érdemes megjegyezni, a *Nagy számok* vonatkozásában mindenképpen, hogy az itt olvasható üzenet a „hülye, aki olvassa” paradoxonát alkalmazza, amely egyébként minden üzenet alapparadigmája: egy nem nekünk szóló üzenetet veszünk magunkra, illetve ennek a párja, hogy tehát minden nekünk szóló üzenet potenciálisan mások számára is olvasható. Ezt a szöveg a kommunikáció olyan kritikai fogalmival erősíti meg, mint a nem szavatolt dialógus, a kihallgatás vagy a hallás.

A 3. pont magyar fordítása, melyet Erdély beillesztett a *Nagy számok*ba, így hangzik: „5904 Ne is halljak rólad, ha nem kezdeményezel!” Ez a sor elsöre egy fenyegető szólás alkalmazása, aztán ennek a metaforikus szólásnak a játékos és értelmetlen konkretizálása (tekintve, hogy itt egy küldeményművészeti tárgy sz szereplő mondatról van szó, logikus, hogy ha nem kezdeményezel, vagyis nem írsz nekem, akkor nem fogok rólad hallani – akkor meg minek a fenyegetés?), aztán a kapcsolatfelvétellel való paradox buzdítás (a partnerét szólítja fel kezdeményezésre, amelyet ő már megtett), végül (és ez már végképp nem érthető az *Initiative* című szöveghez mellékelte fotó nélkül), egy múltba küldött üzenetként is olvashatjuk a mondatot,

² Uo.

³ „Kezdeményezés

1. Ez csak annak szól, aki válaszol

2. Aki nem válaszol, illetéktelenül hallgatott ki egy beszélgetést

3. Ne is halljak rólad, ha nem kezdeményezel!”

Az Artpool kronológiája szerint 1972. július 30-án jelent meg a *SCHMUCK* című nemzetközi avantgárd folyóirat magyar száma, Artpool, <http://www.artpool.hu/MailArt/kronologia/70.html>, utolsó letöltés dátuma 2015. szeptember 13. A szám résztvevőit lásd a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ internetes archívumában, <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/erdely3.html>, utolsó letöltés dátuma 2015. szeptember 13.

a nyíllal megjelölt fiúnak szánva. Ez a természettörvényeket felforgató beavatkozás Erdély több munkájában alkalmazott toposz.

A *Nagy számok* néhány további mondatát szintén kontextusba helyezhetjük. Ungváry Rudolf idézi fel egy Erdélyről szóló tanulmányában épp a *Nagy számok* 5906-os pontja alatt olvasható, rendkívül elvont ontológiai eszmefuttatása kapcsán a remetefilozófus Szilágyi Ernőt, és tőle egy részletet, melyet párhuzamba állít Erdély itt idézendő soraival. Ungváry tézise szerint az a végtelenül elvont beszédmód, amelyet itt Erdély alkalmaz, jellemzően a kor tünete volt inkább, semmit individuumok saját szövege.

- 5906 NINCS VAN, DE NINCS VAN. De ha a NINCS azzal a NINCCSEL van, amely VAN nincs, úgy a NINCS nincs, másoldalról, ha a VAN azzal a NINCCSEL nincs, amely NINCS azzal a VANNAL van, ami nincs, úgy van. Tehát a VAN VAN ÉS NINCS NINCS, mely tétel éppen az ellentétéből következik.
- 5907 Attól, hogy valami nincs attól még megjelenhet.
- 5908 Magad is önmagad metaforájaként lebzszelsz, keresve, kerülve a megfeleléseket.⁴

Ungváry értelmezésében az ilyen típusú szövegek a (kultúr)politikai hatalom számára azért voltak tűrhetetlenek, mert az elvontságukban realizálódó irgalmatlanság szembesítette a hatalmat önnön irgalmatlanságával. Gyakorlatiasabb magyarázatnak vélem, hogy az ontologizáló diskurzus, avagy a létről szóló univerzalizáló beszédmód ideológiai alapon nem volt szalonképes a kommunizmus nagyelbeszélését támogató társadalmi folyamatok elemzői számára. És a maguk szempontjából igazuk volt. A *Nagy számok*nak ez a részlete az Erdély számára meghatározó azonosság – nem azonosság kérdésével szembesíti az olvasót, és a lét – nemlét merev objektivista elhatárolását látszik tagadni. Ez a tétel a szocialista realizmus szempontjából (Lukács György szavával élve) a kísérteties modernizmus, konkrétan az avantgárd irodalom megnyilvánulása. A szubjektum metaforikus alakzatként, vagyis helyettesítőként való megfogalmazása valóban szubverzívnek hathat a szubjektum tudatos jelenlétét tételező ideológia szempontjából, és ez az ideológia meghatározó volt a Freudot szintén negligáló szocialista művészetelmélet számára. A költeménynek erről a pontjáról nézve úgy tűnik, hogy a *Nagy számok* valódi témáját valahol itt kell keresni: a relatív retorikai alakzatok mintájára szerveződő szubjektumban. Ha az alábbi mondatra támaszkodva komolyan vesszük az önmegszólító vers címkéjét: „5905 Nem az a baj, hogy túlságosan erőtlen vagy gondolkozni, másfelől a gondolat túlságosan felizgat?“, akkor lehetségesnek látszik, hogy az ironizáló leírás a költőről, aki „nem tudja miképpen hat kívülről nézve“, és a „másik“ költőről, aki „belülről beszötte magát“, de aki „nem te [vagy]!“, talán mégis ugyanarra az alakra vonatkozik. Ezen a vonalon továbbhaladva összeköthetjük a gondolkodás aktusa által lefárasztott és mégis felizgatott

⁴ Intratextusként itt segítségünkre lehet Erdély egy páros fotója, mely a *Metafora I.* címet viseli. Az egyik képen egy férfi (Erdély Miklós) ül egy kerti széken, a másik képen ugyanaz a helyszín, üres székekkel, férf nélkül. Lásd Artpool, <http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/Metafora.html>, utolsó letöltés dátuma 2015. szeptember 13.

megszólítottat azzal, aki saját metaforájaként lebzsel, hogy egyszerre keresse és kerülje a *megfeleléseket* (többértelmű játék a szóval, mely egyszerre asszociáltat az azonosságra, az alkalmasságra és a felelősségre), továbbá az (utolsó) három pont kijelentéseivel:

- 5911 Attól, hogy valaki lépdél, vagy szalad, vagy valami leesik nem jelenti azt, hogy létezik is.
 5912 Valószerűtlenné válik ez a hosszú részvétel – máshol.
 5913 Már valaki más járkal helyetted.⁵

Az 5911-es számú kijelentés olyan szövegek emlékét idézi, mint az *Antiszempon*t vagy az *Anaxagoras*: *a hó fekete*. Itt viszont ez a kijelentés szubjektumkritikai kontextusban értelmezhető, ahonnan nézve a „hosszú részvétel” (értsd: alakzatoktól mentes, nem relatív kitartó jelenlét) valószerűtlenné, alaptalanná válik. Végül az utolsó mondat zárja le, immár egyáltalán nem iróniával telten, az önmegszólítások sorát. Ez a kijelentés magába sűríti az önmegszólító költemények paradoxonát, melyet már részben érintettem a célját rendeltetészerűen elvető üzenettel kapcsolatban. Tudniillik az önmegszólítás par excellence halálalakzat: benne a nemlét, illetve a más alak(zat)ban való lét szervezi a kommunikációt. Végso fokon nincs önmegszólítás – az írásban megtett kör nem képes zárt maradni, potenciális olvashatósága révén kötelezően megnyílik a másik felé, mely megnyílás révén a megszólítás az önmegszólítót már nem találja a helyén. Az írás elkerülhetetlen szellemmé avat, és ezt a törvényszerűséget a legalapvetőbb történelmi tapasztalatnak hívhatjuk, még akkor is, ha tudjuk, hogy másféle történelmi tapasztalatok sokkal inkább egyértelműnek és megváltoztathatatlanak tünnek. Talán nem véletlenül visszhangzik a *Nagy számok* utolsó sorában Radnóti Miklós *Járkálj csak, halálraitélt!* című verse. Bár az önmegszólítás visszhangzása nem tudja elfedni a különbségeket, melyek elsősorban nem is a két költemény poétikai távolságában keresendők.⁶ A Radnóti-szöveg önmegszólító beszédaktusa, amely egy újabb párhuzamra ad alkalmat („Ó, költő, tisztán élj te most”) feltételezi a tisztaság lehetőségét, holott a történelem nemhogy a tiszta életet, de

⁵ Erdély: *Kollapszus orv.*, 104.

⁶ Szegedy-Maszák Mihály Radnóti és Celan költészetének különbségeit veszi sorra egy tanulmányában: Szegedy-Maszák Mihály: „Radnóti Miklós és a holocaust irodalma”, in uő: *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai, 1998, 171–187. o., itt: 173. o., <http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/lit/holoc.htm>, utolsó letöltés dátuma 2015. szeptember 13. – Ezek között az egyik kirajzolódó ellentét Radnóti klasszicizálása és vele szemben a zsidó siralomhagyomány Celan általi felélesztése. Ennek mintájára Radnóti és Erdély szembeállítására is kísérletet tehetünk, például éppen a haláltéma kapcsán szóba került két fenti költemény segítségével. Radnóti klasszikus hangütésével Erdély avantgárd, kvázi önösszeszerelő és heterogén nyelve áll szemben. A még megfigyelhető ellentétes jellemzők közül fontosnak tartom megemlíteni egyrészt a megváltó mitikus figurához való viszonyt (Radnótinál a gyermek Jézussal való azonosulás, Erdélynél a Zarathusztra-kép ironikus eltávolítása). A Radnótinál megfigyelhető metaforikus azonosulás Erdélynél explicit retorikai reflexióvá válik („önmagad metaforája”), és éppen nem az azonosulás jellemzi, hanem az alakzat révén történő leválás, távolság regisztrálása.

a *puszta élet* lehetőségét sem adta meg számára; életét a puszta életre redukálta, melynek egyes következménye az elpusztítás. Erdély szövegében a tiszta élet, vagy mondjuk úgy, a teljes élet az emberfeletti embert iróniával kezelő kontextusban jelenik meg: „Zarathusztrának a magaslatról lefelé jövet fejére nőttek a törpefenyők.” Elérhető utalás ez a törpeség győzelmére a mitikus megváltó szubjektum felett. A *Nagy számok* „megoldása” a maga módján szintén az emberfelettség felé mutat, bár radikálisan más értelemben. Arra irányítja a figyelmet, mennyire távol áll az ember az önazonosságtól, és ennek oka az, hogy csak alakzatokban tudja megfogalmazni magát. Saját metaforái mindig már helyette állnak ott, mintegy a „fejére növe”.

Kollapszus – más terekbe

A kötet (megszorítással) címadó verse egyben az utolsó vers is. Így az összeállítás egy megkomponált hanyatlástörténetnek is tekinthető, főleg, ha felidézzük, hogy az átfogó első szöveg címe magyarul bélsárhányás. A test gyógyászati metaforái itt szavak feltolulására és kihányására utalhatnak, és a beszédnek erre az alternatív, mondhatni abjekt-jellegére nem ez az egyetlen példa a kötetben (lásd az ektoplazmikus kifolyásokat). A bélsárhányás metaforája emlékeztetheti az olvasót arra, hogy milyen paradigmaticus értékű ebben a kötetben minden megfordítás, irányváltás, ellentétes mozgás, visszakanyarodás. Ahogy az utolsó versben is, ahol a számozás megfordul, és 6000-től kihagyásokkal elindul visszafelé.

Kollapszus

- 6000 A sebhelyet ne keresgélj. Először van a seb, aztán a helye.
 5999 Először van a seb, aztán a sorrend.
 5998 Megszólalna a seb, ha nem lett volna kezdetben az Ige.
 5975 A seb teret üt és indul a fájdalom. (ritkulás és búcsú)
 5974 Szólna az ige de sebet üt és a horizontokon fölfogja szavát a sorrend.
 5960 A seb mindent visszavont. Ettől seb. (otthon)
 5943 Ha az idő elindult, (ruganyos) és ha a terek vonzalmi torzulását lélekben ismételni tudjuk, és még néhol az érző anyag magába roskad, és oly fekete, mint a fehér luk, akkor betölti készséggel.
 5942 Faggasd a zenét, hogy van az, mikor az elmaradt fokozódástól repül (a féktelen habzsoló, azzá válik, amit habzsol). (Sebbé)
 5940 Nem is idő, csak ruganyos, mivel a folytonos indulás – (íme az életöröm) – ily terekbe, mint aki vonzalmak félszigetébe ágyazottan, szétzuhanva, bizonyos határokon felrakódva, a visszafordulás készségét indulási időkbe nyújtva, – (íme az életöröm) – egymás számára észrevehetetlenné ritkulva, míg felmerül: valamelyikük nincs (itt).
 5938 A fájdalommal egyszerre tűnik el egy megkezdett, de sohasem folytatódó csodálkozás-csonk, tartós emlékké válva, míg kiirt mindent, amiben megszülethetne (a semmi),

- várakozássá fűrva minden anyagit, míg az akarat pontja is (ugyanakkor elkésve) tűrhetetlen (öntűrhetetlen) akaratlanságában tovább zeng a kivonulás.
- 5937 Mint valamely búcsúszó átvészeli a nincs-mit-áthidalni (– íme nincs életöröm –) amíg (mielőtt) az elő nem készített találkozás kipattan, terek terítése, térpárnák gyűrése új fejek alá, beágyazottan – vége! – kiáltozhat ez az egytagú zaklatott staféta.
- 5936 Ott (húzd át) nyugalom és itt (húzd alá) többen.
- 5937 Még mindig vége?!⁷

A *Kollapszus orv.* motívumai (seb, fájdalom, idő, tér) kisebb-nagyobb gyakorisággal részét képezik a kötet általános fogalmi hálójának, amelyen belül az egyes fogalmak nemritkán bináris oppozíciókban válnak jelentéssé. Erre nem egy példát látunk ebben a kötetben: sugárzás és forgás, ismétlődés és történés, törvény és esemény, hely és sebesség, örök visszatérés és teremtő hiba stb. A *Kollapszus* esetében, úgy tűnik, a *seb* és a vele összekapcsolódó *fájdalom* a központi alakzat. Különös nehézséget jelent a vers értelmezésében, hogy bár felfedezhetők a seb motívumával szembeállított fogalmak (sebhely, sorrend, Ige, sőt: ige), ezek az ellentétek újra és újra más-más konstellációkban fogalmazódnak meg, és ezzel tulajdonképpen ironikusan viszonyulnak a mitikus értelmező tudathoz, amely állandó és stabil bináris párokra vágyik. További nehézséget jelent, hogy a seb motívumát figyelemmel kitüntető olvasó az első hat (rövid) mondatban leli föl a motívumot, aztán már csak egyszer, egy nehezen értelmezhető kontextusban bukkan fel a szó. Az első hat kategorikus kijelentés után, melyek hangvételükkel emlékeztetnek a „Számos”-ciklus más szövegeinek enigmatikus hérakleitoszi imitációira, a szöveg nagyobbik részében, vagyis hét darab, többségükben relatíve hosszabb egységben szintaktikailag (legalábbis ami az egyeztetéseket illeti) kaotikus, titokzatos funkciójú zárójeles és gondolatjeles beszúrásokkal nehezített kvázi szentenciák olvashatók.

Hogy a szövegben szereplő seb-motívum alapvető fontossággal bír, arra három olyan mondat is bizonyítékkal szolgál, melyek állítása szerint a seb valamiféle kezdet, vagy legalábbis másokhoz képest az: „Először van a seb, aztán a helye.”; „Először van a seb, aztán a sorrend.”; „A seb teret üt és indul a fájdalom.” Az első két mondat („A sebhelyet ne keresgélj. Először van a seb, aztán a helye.”) azt is elárulja, hogy a seb *nem zárult be, még nyitott*. Ez a mitikus nyitott eredetpont azonban nem tud artikulálódni („megszólalna a seb, ha”), mert a bibliai allúzióval szintén mitikussá tett ige ezt megvonja tőle („kezdetben az Ige”). A trauma beszédét a teremtő beszéde előzi meg és teszi lehetetlenné. A seb beszédképtelensége ellenére mégis artikulál: teret hoz létre, és ennek következtében fájdalmat generál. Azonban az ige (másodszor már kisbetűvel, tehát az előzőhöz képest itt már az emberi nyelvről van/lehet szó) sem tud megszólalni, ehelyett sebet üt, és ha beszédképtelensége ellenére mégis szólni tud, szava elakad a sorrenden, amit talán az (Erdély által máshol elvetett) linearitással hozhatunk kapcsolatba, de leginkább és a jelen szöveget tekintve konkrétabb értelemben a számozással. A hatodik kategorikus kijelentés értelmezésében központi mondat, témájában és fordulópont-jellegében egyaránt. Ebben a tézisben a seb alapvető attribútuma, a *visszavonás* nyilvánítódik

⁷ Erdély: *Kollapszus orv.*, 105. sk. o.

ki, és talán a zárójelben szereplő szó még konkretizálja is valamennyire ezt: a seb mindent, de elsőként az otthont vonja vissza. Összefoglalva ezt a részt, kiemelendőnek tartom, hogy a trauma, melyet a seb metaforájában azonosítok, 1. nem jut szóhoz a nyelvben / a nyelv miatt; 2. mégis alapvető artikulációs tényező, amennyiben teret nyit a fájdalomnak; 3. folyamatosan generálódik a nyelv terében; 4. és mindent képes vissza- vagy megvonni, például az otthont. Arra következtetek, hogy a seb itt egy olyan, a kommunikációt alapvetően strukturáló tényező, amely a nyelven kívülre szorul, de ott fájdalmat generál, sőt, a nyelv által folyamatosan újra is termelődik, és képes arra, hogy mindentől megfosszon, idegenné tegyen.

A hatodik szentencia után véget ér a seb, az ige és a sorrend bonyolult kauzális vagy kvázi kauzális kapcsolata, és innen az idő és a tér motívumai játszanak szerepet a szövegben, mégpedig úgy tűnik, többé-kevésbé annak az alternatív fizikai világnak a kontextusát idézve, mely Erdély más szövegeiben a mindennapi fizikai törvények általi meghatározottságon *kívül álló* életet jelentette. A töredékes jelzős szerkezetek és szintagmák alapján arra lehet következtetni, hogy a beszélő az általános lelki állapotra nézve mintának tekinti a jó értelemben deformálódó teret („lélekben ismételni” „a terek vonzalmi torzulását”), és jó alkalomnak a nem homogén időt („ruganyos”), valamint a tulajdonságait vesztő anyagot („még néhol az érző anyag magábaroskad”). Ez utóbbi kép jelzi, hogy a szöveg, felidézve a kötetadó címet (magábaroskad – kollapszus), továbbra is fenntartja a szubjektum Erdély több szövegében megtalálható csillagászati allegóriáját. Az 5940-es pontban bemutatott „indulás [...] ily terekbe”, amely a ruganyos idő fogalmához társul, kétszer is kiváltja a beszélőből a megjegyzést: „íme az életöröm”. A szóban forgó részlet vége már az „egymás számára észrevehetetlenné ritkulást” teszi szavá, és itt felidéződik a negyedik, 5975-ös számú szentenciában zárójelben szereplő két szó: ritkulás és búcsú. Az erősen töredezett motivikus rendszer lassan tárja fel elrejtett kapcsolatait, és az olvasó sejtése, hogy tehát itt egy egyszerre emlékező és búcsúzó versről van szó, amely a vers keletkezéséről és az azon keresztül történő kommunikációról, illetve annak lehetőségéről/lehetetlenségéről beszél, lépésről lépésre szilárdul meg. A *Kollapszus* a *Nagy számok* megszólító/önmegszólító irányát követi, három helyen az aposztrophé retorikai alakzatával szembeáll az olvasó: „a sebhelyet ne keresgélj” (6000), „faggasd a zenét” (5942), „(húzd át)”, „(húzd alá)” (5936). Ebben a keretben a *Kollapszus*, legyen akár a beszélő önmagához vagy valaki máshoz intézett tanácsa, a maga töredékes voltában is azonosíthatóan gyászversként egy bizonyos trauma kezdetét, hatását, működését, hatalmát beszéli el, osztja meg – „míg felmerül: valamelyikük nincs (itt)”; „(ritkulás és búcsú)”; „tartós emlékké válva”; „valamely búcsúzó”. Az 5937-es számú tételben szereplő meg- és beágyazás-kontextus az elalvásra asszociáltat, de mindezt a tér motívumának kíséretében: „terek terítése, térpárnák gyűrése új fejek alá, beágyazottan”. Ez az alvás, illetve ennek az alvásnak a tere el- és leválaszt, az „egytagú zaklatott staféta” ekkor kiáltja azt, hogy „vége!”. Az „egytagú staféta” kifejezés elérhetően a beszélőre utal, aki nem tudja átadni az üzenetet (az ígét, a költői szót), mert nincs kinek. Ezt a kétségbeesett felkiáltást ellensúlyozza a két indexszel („ott”, „itt”) is terhelt utolsó előtti mondat. Azonban ezek az indexek még a minimálisnak nevezhető kontextuális utalás ellenére is olvashatókká válnak. „Ott” (ahol a staféta zaklatottan kiáltozik) nyugalomra int, és felszólít az „ott” áthúzására, törlésre; „itt” pedig a többi(ke)t emlegeti fel, és

ezzel párhuzamosan felszólít az „itt” aláhúzására. A beszélő (költő) elhagyja a magányos és kétségbeesett gyorsfutár helyét, törli azt, és egy olyan helyet imaginál (Erdély fogalomértékű szavával élve: sejt meg), ahol már sokan vannak. Ebből a nézőpontból kérdezhető, mintegy rátartian kérdő és egyben büszke hanghordozással, vajon még mindig gondolja-e bárki is, hogy vége: „még mindig vége?!” Az allegorikus természettel bíró index ürességével való játék, az, hogy az olvasó „betölti készséggel”, a neoavantgárd számára kiaknázandó poétikai lehetőséget indukál, már ami az írás–olvasás, jelenlét–távollét közti oscillációt jelenti.⁸ Ezt aztán a *Kollapszus*, a cím szó szerinti jelentése ellenére, utópikus távlatba vetíti. Nemcsak azzal, hogy „az elő nem készített találkozásról” beszél, amely „kipattan”, hanem azzal is, hogy a sorrend (amely a többértelmű *fölfog* kontextusában egyszerre szimbolizál akadályt és értelemkonstrukciót), vagyis a számozás rendje a legutolsó tézisének megfordul, és csökkenő sorozatból újra növekvőbe vált: „a visszafordulás készségét indulási időbe nyújtja” (5940). A *Kollapszus* (és azon túl a *Kollapszus orv.*) egy Walter Benjamin-i értelemben vett konstelláció.⁹ Montázszerűen magába sűríti a kommunikáció egymástól elválaszthatatlan, ám elválaszthatatlanságukban is kibékíthetetlennek tűnő rétegeit: az utalást a nyelven kívülre szoruló valós traumára (seb), e trauma lehetetlen reprezentációjának reflexióját (ige) és az összeomlás után keletkező „lukat” betöltő idő képzetét (találkozás).

⁸ Tandori Dezső 1976/14/z – *NEM AZÉ, AKI FUT* című szonettjében a *Még így sem* című kötetből (Budapest, Magvető, 1978.) Erdély szövegéhez hasonlóan szintén egy a szöveg utolsó sorában álló üres index szervezi a költeményt, továbbá témájában is rokon a két szöveg: elalélás-ajulás, futás-staféta, magány, az olvasás pillanatára és terére (konkrétan a papírra) érthető utalás („itt”): „Csak épp ez az; látok még távolodni / látok e földdarabról – fű? salak? –, / mely nemrég rajtvonal volt, valakit; / eltűnik a kanyarban; vicsorít! / erre emlékszem; s egyre távolabb; / nem érem utol; ide fog zuhanni.” Forrás: Digitális Irodalmi Akadémia, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2011, <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=604&secId=56054>, utolsó letöltés dátuma 2015. szeptember 13.

⁹ Michael Rothberg értelmezésében: „egy adott montázs, melyben az eltérő elemek az írás aktuálisan keresztül kapcsolódnak össze”. Michael Rothberg: *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis – London, Minnesota University Press, 2000, 10. o. – Benjamin számára ez a montázs olyan konstelláció, amelyben a történelem kiszakítás és konstrukció tárgya, továbbá a *mosztal* van kitöltve. Lásd Walter Benjamin: „A történelem fogalmáról”, ford. Bence György, in uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, válogatta és jegyzetekkel ellátta Radnóti Sándor, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 959–974. o., itt: 970. o.

Térérzékeny avantgárd

Atlantisz vagyok, a hullámok fölött, primitív, barbár,
alacsonyabbrendű kultúra, a fennmaradó történelem.

Hajas Tibor

A szívem a Földről most az ürbe költözött.

Juhász Ferenc

A magyar (neo)avantgárd törekvései kapcsán sűrűn használt „underground” kifejezés egy vertikális kultúraszerkezet képét idézi meg, miszerint a „lent” és a „fent” irányjelzői a kánon értékvektorai is egyszersmind. Ebben a teológiai maradványokkal terhelt modellben a kultúra metaforája egy ég felé törő épület (múzeum, könyvtár, templom stb.), és a kano-nizáltság fokmérője az épületen belül elfoglalt pozíció. A „felfelé” tartó mozgás itt egyfajta ideológiailag kódolt emancipációt és legitimációt jelent, míg a „lefelé” tartó mozgás értékvesztést és a süllyedő – szétszóródó – javak politikailag is problematikus ökonómiáját. Az underground „helye” az épület alatt található, a hivatalos helyett a nem hivatalos, a látható helyett a nem látható kiterjedésben. Ennek az elképzelésnek az ambivalenciája abból fakad, hogy a „lent” és az „alatt” vektorai a monokulturális épületmetaforához *képest* határozzák meg az underground ellentereit mint pincét, alagsort, barlangot, sírboltot stb. Vagyis a területen „kívü-liség” ideológiája lelepleződik, hiszen a szuperépület logikáján belül utalódik ki az ellenál-lás (nem) helye, az álmoknak abban a kiterjedésében, melyet Gaston Bachelard a házak sötét, irracionális föld alatti hatalmakkal paktáló lényének hív.¹

A kultúra vertikális metafizikája tehát bekebelezni látszik az avantgardisztikus pozíci-ókat, hiszen az elfojtottnak mindig vissza kell térnie ahhoz a hatalmi és pszichés háztartás-hoz, amely „ki-rekesztettként” fantazmaszerű jelenléthez juttatta. A kirekesztett csak annyi-ban lehet „kint”, amennyiben „bent” kísért, illetve csak annyi-ban lehet „bent”, amennyiben – végső soron – „ki-űzhető”. A pince „szubterrán” tere, annak flórájával és faunájával mégiscsak a lakóközösséghez tartozik, a „szenvedélyes lakó maga ássa, folyton tovább ássa, s működésbe hozza mélységét”,² de csak arra a központositottságra és függőlegességre tekintettel forgal-mazza jelentéseit, melyet a ház/épület egységes struktúrája jelenít meg. Vagyis ez a pseudo-mélység egy irányított „lent” képzetét kelti, melynek tiltott földrajza egy kanonizált házirend szabályai szerint extra-territoriális, és csupán paranoid vágyként utal arra a pincék mögötti pincevilágra, melynek negatív kontúrjai Kafka *Odújából* lehetnek ismerősek.

¹ Gaston Bachelard: *A tér poétikája*, ford. Bereczki Péter, Budapest, Kijárat, 2011, 37. o.

² Uo.

Az első magyarországi happening, melyet Altorjay Gábor és Szentjóby Tamás rendezett meg 1966. június 25-én Erdély Miklós testvérének pincéjében Jankovics Miklós részvételével *Az ebéd. In memoriam Batu Kán* címmel, számos olyan motívumot, elemet, jelet használ, melyek az előbb említett térmetaforikát idézik meg, tolják el, írják szét. Vagyis a résztvevők az underground kifejezést „szó szerint” veszik, és a metafora rejtett képi tartalmát, annak szubverzív érzékiségét felszabadítva ténylegesen a föld alá vonulnak, hogy felfedezzenek, illetve megalapítsanak egy föld alatti civilizációt. A továbbiakban nincs szándékomban aprólékosan végigelemezni *Az ebédet*, csupán a térmetaforák, illetve művészet és tér kérdései mentén haladva szeretnék néhány megjegyzést tenni az underground jelentéshorizontjáról és – ami talán fontosabb – a fogalom „újra-használatbavételének” lehetőségéről és kockázatáról.

Számomra *Az ebéd* alapító eseménynek mutatkozik, nem (csupán) abban az értelemben, hogy egy művészeti-mediális forma („happening”) itthoni első képviselője, hanem abból a szempontból is, hogy az undergroundnak mint létmódnak és esztétikai stratégiának az önreflexiója is manifeszt módon megjelenik benne. Ebben az esetben az „alapítás” egybeesik a „sírba tétellel”, hiszen Müllner András happening-jellemzése („önnön vitalitását ismételve gerjesztő folyamatos kimúlás”³) az underground gondolkodásmód általános leírására is alkalmas lehet, miszerint a kultúra sírkamrájában minden esztétikai történés a hivatalos művészet mimikrijeként – élőhalott paródiájaként – értelmeződik. A mimikrijelleg az ellenkultúra „fattyúsítására” (Peter Sloterdijk) utal, arra a mozgásra, ahogy az avantgárd a leszármazástanilag „tiszt” kultúrával szemben próbálja meghatározni önmagát mint alternatív történelmet és új kezdetet, ugyanakkor – a fattyúkat nemző Apák bűne mentén – mégiscsak a hivatalos genealógia foglya marad. Az avantgárd fattyúk halva születnek az új kezdetbe, hiszen a „család” a pincébe számúzi őket, ahol csak kísértetként lehetnek jelen, hogy kopogásukkal, zajongásukkal és ricsajukkal adjanak hírt önmagukról, mely tevékenység csak látszólag bosszantja a ház lakóit, hiszen a „családi titok” valójában összetartja azt a közösséget, melynek törvényeit megsérti.

A kultúra épületmodelljének értékvektori ironikusan felcserélődnek („kilengenek”), mert az Ég, Szellem, Abszolútum magaslati ideái a pincemély irányába konvergálnak, híven a bányászati és ásványtani metaforák iránt elkötelezett Novalis romantikus koncepciójához, mely szerint a transzcendenciához vezető út „befelé”, illetve „lefelé” vezet. Szentjóby Tamás írógépet püfölgő, félig földbe ástott alakja a piederasztálra állított író/költő „negatívja”, ugyanis ahelyett, hogy felfelé hágna a közöttünk-felettünk lebegő néplélekhez, eszméhez, kultúrához stb., inkább engedi lesüllyedni magát az alantas humuszba. Az álmok lesüllyesztése az „alantas materializmusba” (Georges Bataille) a művészet érzéki síkját nyitja meg, ugyanakkor a jelenlét-központúsággal azonosított happening „preparálódik”, mert *Az ebéd* esetében ezek az idealista motívumok mind felfüggesztődnek, illetve valamiféle ironikus *Aufhebung* tárgyává válnak. Ez többek között annak köszönhető, hogy itt nem a reflektálatlan (élet)valóság

³ Müllner András: „Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus rövid története”, in uő – Derék Pál (szerk.): *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Budapest, Ráció, 2004, <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/ne-ma-ne-ma/ch13.html>, utolsó letöltés dátuma 2015. december 14.

„áttörésével” szembesülünk, ugyanis a munkában megnyilvánuló – Erdély Miklós montázsle-méletén iskolázott – képpoétikai gondolkodás a reprezentációs stratégiák, eszközök, csator-nák „provokálása” által hozza létre jelenlét és távollét kölcsönös termelődését.

A pillanatnyiság, a valóságosság, a reprezentációellenesség vagy a (kaprow-i happening-előírásoknak megfelelő) ismétелhetetlenség, illetve (mindezen verziókat egy általánosabbal összefoglalva) a jelenlét igénye egyszerre jelentkezett az elméletileg mindezeket lehetetlenné tevő eljárások, technikák alkalmazásával, és itt a forgatókönyvekre, az állandóan munkába állított archiváló és tömegkommunikációs médiumokra, és az olyan, egyszerű mechanikus ismétlésre szolgáló eszközökre lehet gondolni, mint például a pecsét vagy az indigó. Már az első magyarországi happeningnél ott volt egy 8 mm-es kamera.⁴

Arra, hogy a neoavantgárd akcióművészet nem tekinthető egységesen reprezentáció-ellenes-nek, a bécsi akcionizmus kapcsán már Peter Weibel is rámutat, amikor a medialitás – min-denekelőtt a fényképészet – névtelen neutrumában találja meg az akcióművek esztétikai sine qua non-ját.⁵ Amikor *Az ebéd* résztvevői „alászállnak” a happening föld alatti terébe, ele-venségüket bedarálja a képrögzítő eszközök apparátusa, de ez az élet-dara és „dögdagonya” (Garaczi László) a mélyben zajló esztétikai-egzisztenciális transzformációk alapanyaga – túl élet és halál birodalmán.

A pince ugyanis egyfajta „fekete doboz”, vagyis olyan reprezentációkat gyártó Gépezet, mely meghaladni hivatott életvilágbeli eredetét, hogy üzenetet közvetítsen egy immár hoz-záférhetetlen valóságból. Ennek a pinceművészetnek tehát van egy apokaliptikus dimenzi-ója is (Penderrecki Hiroshima-elégája szól *Az ebéd* alatt), hiszen egy katasztrófa árnyékában próbál megnyilvánulni, noha soha nem lehetünk biztosak benne, hogy a katasztrófa nem tör-tént-e meg már jóval korábban. Ennek az underground bunkerlétnak az egyik időparadoxonja épp az utólagosság és előzetesség, a „poszt” és a „pre” állapot közti ingadozás, mely a fel-függesztett elevenység kísértetállapotának jellemző vonása. De pontosan milyen katasztrófá-ról is van szó? A monolitikus kultúra szörnyépménye terpeszkedik a pincebunker fölött, ez az a pusztuló-pusztító „világ”, amelynek ellenvilágaként az underground a túlélés reményé-ben létesült. Csakhogy ebben a túlélésben az élet nem választható el a preparációtól, a bebal-zsamozott hullaállapottól, hiszen a fekete doboz tartalma a jelen és jövő közti senki földjén rögzült, egyfajta örök halotti torként – zabálás és hányás körforgásában. Akárcsak a pompeji maradványok, az underground ereklyéi sem függetleníthetők a végtelenített katasztrófa nar-ratívájától, a pincebunkert betemetik a szörnyépméney romjai, foglya marad az elnyomás archeológiai-ontológiai szerkezetének.

Az ebéd esztétikai tanulságainak és a kultúra kortárs mozgásainak fényében egyre aktuáli-sabbá válik a kérdés, hogy lehetséges-e itt és most undergroundról beszélni. Milyen viszonyban

⁴ Müllner: id. mű.

⁵ Vö. Peter Weibel: „Die Frage der Fotografie im Wiener Aktionismus”, in uő: *Gamma und Amplitude. Medien- und kunsttheoretische Schriften*, Berlin, Philo & Philo Fine Arts, 2004, 86–115. o.

van/lehet az underground nem helye a központosított kultúra szörnyéptítményével? Ebben az összefüggésben az alternativitás fogalma termékenyebbnek tűnik, mert a vertikális kultúra-képhez való rögzülés helyett a mellérendelés és a hálózatosság logikáját érvényesíti, ugyanakkor a fenti kérdéseket illetően inkább csak sejtéseim vannak, mintsem válaszaim. Valószínűleg továbbra is érdemes belecsúszni a termékeny humuszba, ahogy azt Szentjóby tette, csak a katakombák helyett – ha már ásni kell – innovatívabbnak tűnik a Föld középpontjának (újra) felfedezése, hiszen ott még dinoszauruszok is élhetnek. Vagyis miért állnánk meg az ellenbörtönök felépítésénél, a politikai-esztétikai „letükrözés” gesztusánál? Mindez csak paranoid magányba számúzi a gondolkodót, aki – megint csak Kafkára utalva – a végén már azt se tudja eldönteni, hogy eredetileg menedéknek vagy csapdának építette-e otthonát.

Tehát ássunk tovább, illetve ássunk „túl”! A pince mögötti pincék álma feltartóztatlanul megsokszorozza a valóságot – írja Bachelard.

Ha az álmodozó háza a városban áll, az álom nem ritkán arról szól, hogy miként tudjuk a mélység révén uralmunk alá hajtani a környező pincéket. Az álmodozó saját hajlékában is a mondák várkastélyainak kazamatáit szeretné megtalálni, melyek rejtékútjai a falak, bányák, árkok alatt összekötötték egymással a kastély központját és a távoli erdőt. A domboldalra épített kastély gyökereit kazamaták szövevénye alkotta. Micsoda erő! kölcsönöz egy egyszerű háznak, ha kazamaták hálózatára épül!⁶

Jelenleg Budapesten is egyre nagyobb divat az ún. *room escape*, melynek lényege, hogy egy csoportot bezárnak egy szobába, ahonnan logikai feladványok megfejtése segítségével próbál kiszabadulni. Miért ne alapulhatna az underground terek logikája az önletemetés helyett az (ön)felszabadítás esztétikai módszertanán? Ennek a módszertannak a térpoétikája csak egy irányt ismer (mely megdöbbenő módon egybevág Kassák Lajos avantgárd jelszavával): „Mindig tovább!” Persze itt nem valamiféle lineáris progresszióról van szó, hanem a kreatív szökekvonalak állandó és hálózatos meghosszabbításáról, a kulturális képzelet „felnyitásáról”, mely mindig kilépni igyekszik a monolitikus térrezsimek fennhatósága alól. Ebből a perspektívából az underground tere tehát nem fekete doboz, nem a kulturális katasztrófa romok alatt megőrződő archeológiai lelete, hanem egy „Ideiglenesen Autonóm Terület” (Hakim Bey), mely folyamatos átalakulások és elmozdulások mentén írja-ássa magát „túl”, hogy meghaladhassa a „*térképek lezárulásának*” ideológiai kondícióját.⁷

Ugyanakkor elképzelhetőnek tartok egy másféle terjeszkedést is, mely nem az ellenkulturális barlangászat (ön)meghaladására épít, hanem a „lent” és „lejjebb” helyett az Űrre irányul. Az Űr ebben az összefüggésben nem az épületmodell „fentjének” valamiféle újatermelése lenne, vagyis az Űr nem az Ég újabb neve, hiszen az Ég „betelt” (mert értékekkel/jelentésekkel túlterhelt), amivel szemben azonban az Űr topográfiai és szemantikai „mássága”

⁶ Bachelard: id. mű, 39. o.

⁷ Vö. Hakim Bey: „Az Ideiglenesen Autonóm Terület”, ford. Nagy Imola, *Helikon*, 2008/4, 396–417. o.

nyitottnak mutatkozik. Az ellenkultúra és az Űr összekapcsolása nagy tradícióval rendelkezik, melyből itt és most az *afrofuturizmus* példájára szeretnék hivatkozni. A Mark Dery által kidolgozott⁸ afrofuturizmus fogalma egy olyan identitáspolitikai és esztétikai diskurzusra utal, amely az afroamerikai technokultúra összefüggéseit vizsgálja. Ebben a rendkívül heterogén (popzenei, sci-fi és képzőművészeti stb.) kontextusban jelenik meg az a szubkulturális narratíva, mely az afroamerikai identitás „másságával” való ironikus túlaazonosulást (overidentification) viszi színre, miszerint az „eredet és történelem nélküli nép”, amelynek nincs „helye” az adott kulturális és politikai ökonómiában, önmagát egy radikális kívülségben alapozza meg. Ez azt jelenti, hogy a „faji” másság ellenkulturális radikalizálása – alternatív genealógiák és pszeudo-mitológiák mentén – áthelyezi az afroamerikai identitásteremtés lehetőségét az Űr terébe, vagyis földönkívüli eredetben oldja fel és térképezi újra a helynélküliség, marginalitás, kirekesztés kulturális és társadalmi feszültségeit.

Ezzel az afrofuturista vízióval párhuzamosan lehetségesnek tartok egy *hungarofuturista* stratégiát is, mely a (neo)avantgárd fattyúgyermekait az Űr mássága felé menekítené ki a szörnyépitmény romjai alól. A honfoglalás, illetve terület-kisajátítás irányainak újragondolását („Hová szórjuk szét az undergroundot?”) nem valamiféle eszképzizmus jegyében képzelem el, hiszen a kívülség abszolutizálása nem haladja meg a vertikális metafizikát, csupán elodázza a következményeivel való számotvetést. Az Űr ezért nem is kizárólag egy Másholba való vissza- és elvágást jelent, hanem a geofilozófiai koncepcióinknak a Másholból való reformálását.

A föld összefonódik azoknak a mozgásával, akik tömegesen hagyják el a territóriumukat, a langusztakéval, amelyek tömött sorokban masíroznak a tengerfenéken, a zarándokok és a kóbor lovagok mozgásával, akik égi szökésvonalon vágtnak. A föld nem pusztán az egyik elem a többi közül, hanem az az elem, amely az összes elemet az ölelésében tartja, ám úgy, hogy hol egyikkel, hol másikkal deterritorializálja a territóriumot. A deterritorializációs mozgások nem választhatók el a máshová nyíló territóriumoktól, a reterritorializációs folyamatok pedig a territóriumokat visszaadó földtől. A föld és a territórium két összetevő, amelyek között két megkülönböztethetlenségi zóna húzódik: a deterritorializáció (a territóriumtól a föld felé) és a reterritorializáció (a földtől a territórium felé). Nem tudjuk megmondani, melyik az első.⁹

Az Űr ezeknek a deleuze-i értelemben vett megkülönböztethetlenségi zónáknak a provokálására hivatott a languszták és az égi szökésvonalak mentén, mert a hungarofuturizmus nem kiköltözni akar a világból, hanem újraköltöztetni azt. Az ufonauták „jelen vannak”, hiszen ezért beszélünk róluk, ugyanakkor nem kísértetek, mert nincsenek helyhez, illetve genealógiához kötve. Beavatkoznak, elrabolnak és eltérítenek, vagyis a mi kultúránkat és civilizációnkat

⁸ Vö. Mark Dery: „Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose”, in uő: *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, Durham, Duke University Press, 1994, 179–222. o.

⁹ Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Mi a filozófia?*, ford. Farkas Henrik, Budapest, Műcsarnok, 2013, 73. o.

„írják” – ugyanakkor ez a beíródás abból a földönkívüli Idegenségből kiindulva történik, amely a Szépség feltétele is egyszersmind, ahogy azt Erdély Miklós jegyzi meg.¹⁰

Ennek a hungarofuturista esztétikának kiváló példája Sirokai Mátvás tevékenysége, aki egy olyan poszthumán perspektívát épít fel költészetében (*A beat tanúinak könyve* [Libri, 2013], *A káprázatbeliekhez* [Libri, 2015]), melyben az emberiség alternatív eredettörténete(i) egy „spirituális technológiaként” értelmezett, sci-fi utalásokat mozgó líranyelvben kerülnek színrevitelre. Sirokai számára az Űr nyelvi természetű, vagyis költői alakzatok mentén „tapasztalható meg”, hiszen a metaforizáció válik a kaland/utazás/kilépés elsődleges eszközzé. Mindezek miatt a magyar „űrverseknek” líratörténete is van, melyet a szerző Madách-tól Juhász Ferencen át egészen a legfiatalabb költészetig próbál rekonstruálni: „A kozmosz meghódítása nem a rakétákkal, hanem a nyelvvel kezdődik, hiszen ahol az emberi nyelv határai húzódnak, valószínűleg ott található Madách misztikus sorompója is.”¹¹ Vagyis a beavatkozás, elrablás és eltérítés ufonauta taktikái a *verstronauták* eszközeivé válnak, hogy kisa-játítsák a magyar költészet túlságosan is geo- és egocentrikus hagyományát. A verstronauta – mely egyben Sirokai magyar és világirodalmi űrverseket szemlélő blogjának is a címe – az űrutazó költőre utal, aki az égi szökésvonalak mentén igyekszik újratérképezni a lírát mint Ideiglenesen Autonóm Területet. Ennek során egy antropológiai váltás is lejátszódik, hiszen a költői szubjektumnak űrkompatibilissé kell válnia, ami megköveteli az alanyi vonatkozások hátrahagyását, hogy a képzelet „feltöltődhessen” a vers bolygóközi médiumába. „A törzs, melyet a fej magára hagyott, az űr részévé lesz, és az űr új és újabb bolygókat népesítene be.”¹²

Sirokai munkáihoz hasonlóan hagyományreflexív hungarofuturista műnek tekinthető Havasréti József *Űrérzékeny lelkek* (Magvető, 2014) című regénye, melyben a szerző a magyar neoavantgárd történetét írja át sci-fi motívumok mentén, Hajas Tibor életművét földönkívüli gombok művelődéstörténetével hozva termékeny összefüggésbe. A címben szereplő „űrérzékenység” arra a fajta elvágyódással teli idegenségtapasztalatra utal, mely a művészi érzékenységnek is megfeleltethető, hiszen a képzelet irracionális turbulenciáin, túlműködésén alapszik. Ha elfogadjuk azt a fikciót, amellyel a regény játszik, miszerint a szocialista korszak radikális avantgárdjának bizonyos kreatív motívumai és energiái földönkívüli eredetűek, akkor a szörnyépitmény családi elnyomáson alapuló gyakorlata is felfüggesztődhet, hiszen az avantgárd nem bűnös és büntethető fattyúként, hanem idegen életformaként születik újra, amire-akire nem érvényesek a humánideológia hatalmi kódjai. Ez lenne az elnyomás elnyomásának taktikája, az (ön)idegenség következetes túlvállalása. A kultúra kísértetjárta házában, ahol eddig legfeljebb bérlők lehettünk, így leszünk *hívatlanok*, akiket nem lehet kilakoltatni sem – szemben pl. az okkulttal, amelyet megidézzünk, aztán kiűzzünk –, hiszen nem laknak ott, csupán vizsgálódnak, beavatkoznak, aztán áthaladnak. Ez a hungarofuturista stratégia persze

¹⁰ Vö. Erdély Miklós: „A kalocsai előadás”, in uő: *Művészeti írások. Válogatott művészetelméleti tanulmányok*, Budapest, Képzőművészeti, 1991, 198–199. o.

¹¹ Sirokai Mátvás: *Verstronauták – az első űrutazók költők voltak*, http://konyves.blog.hu/2015/06/17/verstronautak_az_első_űrutasok_koltok_voltak, utolsó letöltés dátuma 2016. december 14.

¹² Sirokai Mátvás: *A beat tanúinak könyve*, Budapest, Libri, 2013, 72. o.

mindenekelőtt képzeletgyakorlat, ugyanakkor az underground, illetve a kulturális ellenállás aktuális formáinak újragondolása során éppen esztétikai és politikai képzeletünk (ki)képzésére van szükség, ami nem a valóságtól való menekülést feltételezi, hanem a lehetséges valóságokkal való számvetés kritikai praxisát jelenti.

„A művész mint...”

Az elmúlt két évtizedben „a művész mint...” szerkezet vált az egyik legmeghatározóbb definíciós alakzatává nemcsak a művésznak, hanem magának a művészetnek is. A folyamat 1996-ban kezdődik Hal Foster *The Artist as Ethnographer* című tanulmányának megjelenésével. Foster szövege paradigmát teremtett, és egyelőre úgy látszik, ugyanolyan jelentős paradigmát, amelyet az a két-három definíciós alakzat, amelyek addig és azóta is uralják a művészetről való beszédet. Az egyik ilyen alakzat a „specifikusság”, amely Clement Greenberg médium-specifikusság fogalmával jelent meg, hogy azután gondolati alakzatként terjedni kezdjen, vagyis a médiumról áttérjedjen más tárgyakra és területekre is, így született meg a médium-specifikusság kritikájaként és továbbgondolásaként a hely-specifikusság fogalma, majd a hely jelentéssel való feltöltésén keresztül a kontextus-specifikus, az ügy-specifikus, a vita-specifikus, a közönség-specifikus művészet fogalma. A specifikusság pedig szinte szükségszerűen hozta magával a művészetnek azt a másik fajta meghatározási módját, amely a koncentráció, a kiterjesztés aktusán keresztül vélte megtalálni a művészet újradefiniálásának lehetőségét. Ez a folyamat valahol John Cage-nél és Alan Kaprow-nál kezdődik, a formát azonban, amely azután mintaadóvá tudott válni, Rosalind E. Krauss találja meg a hetvenes években, amikor Greimas fogalmai vagy inkább műveletei felhasználásával megalkotja a (szobrászat) *kiterjesztett tere* (expanded field) kifejezést.¹ Az elmúlt harminc évben ez alapján majdnem mindennek a „kiterjesztett teréről” megírták már a megfelelő elméletet, van már kiterjesztett tere a festészetnek, az építészetnek, a fényképezésnek, a mozinak stb.

Nem sok ilyen alakzat létezik, amelyen a kortárs művészetről rendszerszerűen tudnánk gondolkodni, manapság, amikor a modern vagy posztmodern, az avantgárd vagy akadémikus, az elit vagy populáris, a realista vagy formalista, a tiszta vagy alkalmazott művészet egyébként is túl dichotóm megkülönböztetései elhasználódtak, vagy a tárgyra alkalmazhatatlanná váltak. Talán csak a „kezdetben vala” formulát tudnám még a fentiekén kívül megemlíteni (kezdetben vala a tisztaság vagy a mocskok, a semmi vagy a káosz, a forma vagy a formátlan, az ötlet vagy a talált tárgy...). A „művész mint...” azonban mindenképpen ezen kevés alakzat közé tartozik. A kérdés az, miért, és miért éppen ez.

¹ Vö. Rosalind E. Krauss: „A szobrászat kiterjesztett tere”, ford. Beck András, *Enigma*, 1999/21–22, 96–105. o.

A művész persze mindig volt valami, ennek ellenére mégsem kellett valamiként definiálni. A művész művész volt és kész, ami leginkább mesterembert jelentett, még ha az előkelőbb fajta mesteremberek közül valót is.² Kis leegyszerűsítéssel azt mondhatnánk: nem a művész mondta meg, hogy mi a művészet (hiszen ezt leginkább a megrendelő mondta meg), cserébe azonban a művészet sem mondta meg, hogy mi a művész. Mielőtt azonban tényleg túl nagy leegyszerűsítésekig jutnánk el, tegyük gyorsan hozzá, itt egyáltalán nem arról van szó, hogy valami teljesen külsődleges viszonyt tételezhetnénk a művész és a művészet között, aminek teljesen bensővé válásából vezethetnénk le a modern művészet megszületését. Sőt, a „művész mint...” kérdés karrierje éppen annak köszönhető, hogy ez a modern művész bizonyos értelemben sokkal külsődlegesebb, vagy legalábbis sokkal reflektívabb viszonyba került a művészettel, mint elődei. A reflexió, tehát a távolságteremtés képessége pedig itt hatalmat jelent, az alakításhoz, az önkifejezéshez való jogot.

A történet tényleg valahol ott kezdődik, ahol a modern művészet története, vagyis a művészet modern rendszerének kialakulásánál. A modern rendszer létrehozása nemcsak azt jelentette, hogy őt, immár modern értelemben vett művészeti ágra szűkítették le a mesterségek ennél sokkal szélesebb körét, illetve hogy egyetlen egységes nem-fogalmat képeztek belőlük, hanem hogy ennek az immár egyes számban és nagy kezdőbetűvel használható Művészetnek meghatározták a – mondjuk úgy – funkcióját is. Ez a funkció „az ember esztétikai nevelése”, a Bildung lett, tehát a Kultúra, amelyet innentől kezdve szintén nagy kezdőbetűvel és minden birtokos szerkezetből kiemelve, tehát nem valaki vagy valakik, hanem mindenki kultúrájaként lehetett definiálni. A művészet mint kultúra nem az arisztokrácia, még csak nem is a nagypolgárság kultúrája többé, hanem egyszerre az egyetemes emberé és az egyéné (az egyedi egyetemesé, ahogy Sartre fogalmaz). Elvileg, persze. A művészet tehát kultúraként abszolutizálódik a kultúra abszolutizálódásával párhuzamosan.

A művészet azonban nem azonos a kultúrával, és nemcsak abban az értelemben nem, hogy annak csupán egy része, hanem abban sem, hogy mintha már itt, a kezdet kezdetén igyekezne kultúrává válását ha nem is saját teljesítményeként bemutatni, de legalább elsajátítani. Az elsajátításhoz, a sajátta tévéshez pedig nem azonosulás, épp ellenkezőleg, távolságteremtés szükséges.³ És mivel a művészet a maga egészében és abszolút módon kultúrává vált, ezért az elsajátításhoz ki kell lépni a kultúrán kívüli területre. Ezt a külső pozíciót pedig a művész tölti majd be, aki ennek az immár megtört totalitásnak⁴ a meghatározójává lép elő. A művészt, aki így megszületik, úgy hívják, hogy zseni.

A *zseni* az a tehetség (természeti adomány), amely a művészetnek a szabályt adja. S mivel maga a tehetség, mint a művész veleszületett produktív képessége, a természethez tartozik,

² A művész premodern alakzatairól lásd Rudolf Wittkower – Margot Wittkower: *A Szaturnusz jegyében*, ford. Pap Mária, Budapest, Osiris, 1999.

³ Vö. Paul Ricoeur: „La fonction herméneutique de la distanciation”, in uő: *Du texte à l'action*, Párizs, Seuil, 1986, 101–118. o.

⁴ Vö. Sajó Sándor: *Majdnem minden. A megtört totalitás dialektikája*, Budapest, L'Harmattan, 2014.

ezért úgy is fogalmazhatnánk, hogy a zseni az a született elmebeli diszpozíció (*ingenium*), amely által a természet a művészetnek a szabályt adja

– írja Kant.⁵ A művészetben minden kultúra tehát, kivéve a művészt. És ennek a művésznak mint természetnek a megszületése mögött mintha nem annyira szubjektumfilozófiai, mint inkább rendszerelméleti okok mutatkoznának meg. Akárhogy legyen is, mindenesetre két, egymással ellentétes irányú következmény világosan látszik. Az első a zseni mint természet irányából kezd hatni a művészetre mint kultúrára:

A szép művészet minden alkotásánál tudatában kell lennünk, hogy művészet, nem pedig természet; ám az alkotás formájában rejlő célszerűségnek mégis annyira szabadnak kell látszania az önkényes szabályok minden kényszerétől, mintha az alkotás a pusztá természet alkotása volna.⁶

A második következmény fordított irányú, a kultúra felől érkezik a művész felé, méghozzá az ízlésen keresztül. Sőt, az ízlés maga válik a kultúra képviselőjévé, mi több felügyelőjévé: „Az ízlés tehát, miként az ítélőerő általában véve, fegyelmezi (vagy neveli) a zsenit: szárnyait alaposan megnyirbálva kifinomulttá és csiszolttá teszi, de egyúttal irányítja is, merre és meddig terjeszkedjék” – olvashatjuk néhány paragrafussal később.⁷ Mi történik tehát ebben az adokapok játszmában? A művész abszolút hatalomként lép föl a művészet egészének – mibenlétének, természetének – meghatározása tekintetében, eltűnik tehát a vindikáció problémája, a művészet pedig megpróbál ellenállni, regulatív szerepbe kényszerülve. És azt is tudjuk, hogy mi lesz a küzdelem kimenetele: az ízlést egy idő után, a romantikában, egyszerűen kiutasítják a rendszerből, és a visszatérésre egészen addig nem is lesz esélye, ameddig az a bizonyos többi mesterség iparművészet néven nem tér majd vissza. És persze utána sem tudja már ugyanazt a rangot kivívni magának, amellyel egykor rendelkezett.

Ez a hatalom sok mindenre jó lesz majd a későbbiekben. Még akkor is, ha sokszor csak áltatják magukat vele a művészek. És akkor is, ha komoly árat kell fizetni érte. Leginkább azt, hogy a művész elszakad a közönségtől, ami gyakran arra készíti, hogy akár a művészetet, a műalkotást átugorva közvetlenül próbáljon kapcsolat létesíteni a befogadókkal, vagy önmagából akarjon műalkotást csinálni, megint csak a közvetlenebb kapcsolat reményében. Mindenesetre beindul a művészet újradefiniálásainak sorozata, leggyakrabban külső minták alapján, és leggyakrabban a művészen keresztül. Már az első kísérlet, a művészet vallásként való meghatározása is új művészszemélyiség kialakulásával jár, a vátesz, a látnok felbukkanásával, amely majd a századelőn tud igazán testet öltetni a próféta személyében (vö. Emil Nolde: *A próféta*, 1912), hogy azután is többször visszatérjen még, immár akár vallás nélkül is, például Joseph Beuys művész-sámán figurájában. Az igazi és igazán meghatározó művészszemélyiség

⁵ Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán, Budapest, Osiris, 2003, 46. §, 222. o.

⁶ Kant: id. mű, 221. o.

⁷ Kant: id. mű, 235. o.

azonban, amely bizonyos jegyeit természetesen megörökli a zseninek, a művész mint tudós lesz körülbelül a XIX. század közepétől kezdve.

A „művész mint tudós” szerkezetben szinte minden ugyanaz marad, mint a zseninél, egyetlen fontos kivételtől eltekintve. Ez pedig az, hogy a természet és a kultúra viszonya megfordul. A művész és rajta keresztül a művészet *mint tevékenység* válik kultúrává, hiszen a művész fegyelmezett, módszeres, reflektált, viszont cserébe maga a termék, a műalkotás szinte, vagy legalábbis a művészet ideológiája szerint, azonossá válik a természettel, a művészet tárggyával, amelyet természetként kezdenek kezelni függetlenül attól, hogy a köznapi értelemben vett természetről, vagy az emberi természetről, vagy akár a társadalomról mint természetről, a társadalmi testről van-e szó. Igaza van Greenbergnek, amikor azt állítja, hogy a realisták legfőbb célja a művészet médiumának elfedése volt,⁸ ehhez azonban olyan transzcendens és transzcendentális szerző kellett, aki szabadon közeledik és távolodik tárgyához és tárgyától (vagy akár bele is hatol), ugrál térben és időben, nézőpontokat és vizsgálati módszereket vált, és képes meghatározni saját céljait, amelyek a társadalmi test boncolásától a gyógyító beavatkozáson, vagyis a műtéten keresztül egészen a delejezésig vagy akár az életrekeltésig terjedhettek. A művész mint tudós alakzata sem tűnik már el soha a modernségből, még ha természetesen nagy átalakulásokon és átváltozásokon megy is keresztül. A legnagyobb átváltozása talán az lesz majd, amikor a századfordulón szellemtudományos tudóssá, *poeta doctus*sá válik, aki immár magát a kultúrát kezeli természetként, felhalmozódott antikvárius nyersanyagként, amelyet rendszerezni, feldolgozni, restaurálni kell.

A realizmus nagy problémája, a létrehozottnak adottként, vagyis természetként való felmutatása ezzel sem oldódik meg. Érthető hát, hogy a realizmus mint látszatteremtés leleplezése fogja majd kitermelni a következő nagy művész-alakzatot, és ez már legalább az 1880-as évektől kezdve zajlik. Több fajtáját is meg lehet különböztetni a leleplezés módjainak (például Nietzsche hazugság-termelés elméletét vagy általában a művészetnek a képzeletbeli, az egzotikus vagy a szinte mitikus múlt felé fordulását), a mi szempontunkból legtermékenyebbnek bizonyuló kritika azonban Konrad Fiedler felől jön. Fiedler a maga kritikájában röviden a valóság adottság-jellegével a valóság létrehozott-jellegét állítja szembe. Ez a létrehozott-jelleg pedig nemcsak a műalkotást képes konkrét valósággá tenni már ezekben az évtizedekben is, hanem egy-két évtizeddel később magát a művészt is konkretizálni képes, értsd valóságosan megtestesíteni és visszavezetni a természeti és kulturális világba. Így születik meg az alkotó mint termelő. Ennek a művész-típusnak a névadója majd Walter Benjamin lesz 1934-ben *Az alkotó mint termelő* című híres előadásában,⁹ de ahogy ez a névadásnál már csak lenni szokott, a gyerek már hamarabb megszületett, sőt jóval hamarabb megszületett. Történetek is már névadási kísérletek, Kassák *Mesteremberek* (1915) című gyönyörű identitás-verse ilyen

⁸ Clement Greenberg: „Modernista festészet”, ford. Török Patrícia, *Laokoón*, 2014/7, http://laokoön.c3.hu/dok/greenberg/12.modernista_festeszeti.pdf, 2. o., utolsó letöltés dátuma 2015. november 14.

⁹ Vö. Walter Benjamin: „Az alkotó mint termelő”, ford. Pór Péter, in uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, válogatta és jegyzetekkel ellátta Radnóti Sándor, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 757–780. o.

kísérletként értelmezhető, hasonlóan a művész mint a modern világ (és a modern ember) mérnöke kifejezéshez. Ez az alakzat az, amellyel a művész végre és újra leszállt a földre és a világba, és a modern világba szállt le, ahol előbb-utóbb nemcsak azzal kellett szembesülnie, hogy tevékenységének termelési viszonyai rendkívül elmaradtak más termelőágazatokéhoz képest, hanem azzal is, hogy az a kapitalista gazdaság, amellyel ily módon közvetlen kapcsolatba lépett, nem csupán termelésből és esetleg felhalmozásból áll már, hanem ennél sokkal totálisabb szerkezete van, amely magába foglalja a termelés, az elosztás és a fogyasztás egészét. Ezzel pedig nagyjából le is lepleződik a művészet mint munka, mint a szabad, kreatív, önmegvalósító, mégis közösségi és a közösség számára hasznos terméket előállító, vagyis az elidegenedett munkából kiutat mutató példaként létező tevékenység eszméjének elégtelen volta. Ennek is megvannak az előjelei már a második világháború előtt (például a *ready made*, de akár még a schwitteri *Merzbau*, sőt maga a kollázs is értelmezhető a munkával, a feldolgozással szemben tanúsított ellenállásként, ahogy a lusta művésznek az esztétizmustól szintén Duchamp-on át sokaknál megtalálható figurája is), a valódi új alakzat azonban igazán csak a második világháborút közvetlenül követő években tűnik fel, mintegy az előző ellenpontjaként és a kapitalista gazdasági rendszer másik pólusának birtokbavevőjeként, a művész mint fogyasztó alakjában.

A művész és rajta keresztül a művészet nem akkor válik igazán fogyasztóvá, amikor alkotás helyett rombolni kezd, amikor egyetlen gesztusban elhasználja nyersanyagait, vagy kifejezetten azok megsemmisítésére tör (felhasítja, elrohasztja a vásznat). Ekkor valóban még csak a művész a fogyasztó. A modern művész azonban, mint talán láttuk is már, mindig úgy akar valamivé válni, hogy egyben a művészete is azzá váljon, tehát a művészetén keresztül kíván valamivé válni. A művész mint fogyasztó paradigmája is akkor valósul igazán meg, amikor maga a mű is fogyasztóvá válik, amikor megnyílik a valóság felé, hogy onnan feltöltődjön, vagy csapdává, ragadós légyapírrá válik, amely magához vonzza és foglyul ejti a valóságot. Ha ennek az átalakulási folyamatnak a kezdőpontját akarnánk meghatározni, akkor John Cage konkretizmusát nevezhetnénk meg, kiteljesedését pedig a belőle (és iskolájából, a Black Mountain College-ből) útnak induló alkotók életművében láthatjuk. Elsősorban Rauschenbergnél, majd pedig a Pierre Restany által összefogott újrealistáknál. Rauschenberg faliújság- vagy hirdetőtáblaszerű felületei, Arman akkumulációi, Spoerri csapdaképei gyönyörű példával szolgálnak a műalkotásoknak erre a fogyasztói létmódjára. Ahogy a későbbi pop art is. Warhol eminens fogyasztó volt művészetében, ahogy Lichtenstein is, és Warhol a maga életét is elsősorban fogyasztóként teatralizálta. Tudtommal Jean-Paul Sartre beszél először erről az újfajta művésztypusról, méghozzá a *Mi az irodalom?*-ban,¹⁰ azután pedig Manfredo Tafuri ír részletesebben és konkrétabban róla egy 1969-es tanulmányában, de a korszakra vonatkozóan azóta

¹⁰ Jean-Paul Sartre: *Mi az irodalom?*, ford. Nagy Géza, Budapest, Gondolat, 1969, 90. o.: „Az író fogyaszt és nem termel, még ha elhatározta is, hogy tollával a közösség érdekeit szolgálja.”

is számos irányzattal és alkotóval, például Georges Pereckel vagy Jean-Luc Godard-ral kapcsolatban bukkannak fel hasonló megnevezések.¹¹

Nagyjából a második világháború időszakára a művészeti mező kiábrándult a termelésbe vetett reményeiből, nagyjából a hetvenes évekre pedig a fogyasztásba fektetett reményekből is. A lehetőségek azonban ezzel még nem merültek ki, hiszen ott volt az a bizonyos harmadik terület, az elosztásé, amelyet még nem aknáztak ki. És nem is kellett erre olyan sokáig várni. A művészet mint elosztás fogalmán nem azt szeretném érteni, hogy bizonyos alkotók és mozgalmak elkezdtek reflektálni a művészet elosztási viszonyainak kérdésére, hiszen ez már korábban is megtörtént, a szociális művészet eszméjének hatalmas karrierjével a XIX. században vagy a művészetpedagógiai mozgalmakkal a XX. század első felében. A művészet mint elosztás címkével azt a jelenséget szeretném jelölni, amikor maga az elosztás válik művészetté. Ez pedig inkább már a század második felének jelensége. Első híresebb példája véleményem szerint Claes Oldenburg *Bolt* (1961) című installációja, amelynek része volt maga a művész is, aki beült saját „boltjába”, a mű pedig tulajdonképpen a boltban folyó csere lebonyolítása volt a művész és a közönség között. Warhol, mint tudjuk, egészen odáig fejleszti barátja ötletét, hogy a hatvanas évek második felében kihirdeti a business art irányzat megszületését. Persze ezek még csak ironikus gesztusok (bár sokkal őszintébbek, mint a későbbiek), néhány év múlva viszont már tényleg olyan művészeti irányzatok jönnek létre, amelyek kizárólag a közvetítést célozzák meg nemcsak a művészet közegeként, hanem tárgyaként vagy aktusaként is. Ilyen például a mail art vagy a konceptualizmusnak az úgynevezett intézménykritikai változata. A jelenség nem hal el a nyolcvanas évek beköszöntével sem (az ekkori szubkulturális művészeti mozgalmak reprezentáció-fogalma például elsősorban közvetítést, értsd láthatóvá tételt és képviselést jelent), tagadhatatlan azonban, hogy kissé háttérbe szorul, de mintha csak azért tenné ezt, hogy azután a kilencvenes évek második felétől, a művészet „szociális fordulatának” nevezett jelenségével csak még erőteljesebben meghatározóvá váljon. Művészek tömegei foglalkoztak az elmúlt két évtizedben, ahogy foglalkoznak ma is, szinte kizárólag közvetítéssel, a művész mint mediátor szerepét magukra öltve. A dialógus- vagy vitaalapú művészet, a kollaboratív művészet, a hálózatépítő művészet és sok hasonló irányzat foglalkozik azzal, hogy a művészet közlekedését, az eszmék cseréjét, az információhoz jutást, a közös fórum létrehozását, a párbeszéd lehetőségének megteremtését (például a helyi lakóközösség és az önkormányzat, a kisebbségek és a többség, a távolba szakadt leszármazottak és az otthon maradtak stb. között), szóval hogy magát ezt az aktust és eseményt műalkotássá tegyék és műalkotásként dokumentálják. És természetesen ezek a művészek is meg vannak győződve arról, ahogy a termelést forradalmasítani akaró és a fogyasztásban szubverzív vagy ironikus potenciált kereső művészek is gyakran meg voltak arról győződve, hogy az elosztás demokratizálásán és szabaddá tételén keresztül valahogy túl tudnak lépni a kapitalista rendszeren.

¹¹ Vö. Manfredo Tafuri: „Toward a Critique of Architectural Ideology”, in K. Michael Hays (szerk.): *Architecture Theory since 1968*, Cambridge, Mass. – London, MIT Press, 1998, 2–35. o.; Kaya Silverman: „The Author as Receiver”, *October*, 2011/tavaszi, 17–34. o.

A kérdés ezek után az, van-e, vagy volt-e más lehetőség is a felsoroltakon kívül, hiszen mintha minden lehetőséget kimerítettünk volna, ami már önmagában is reményre adhat okot, hogy végre valami más (és remélhetőleg új, nem pedig régi) jön. A válasz az, hogy igen, van is, és volt is, bár ez nem mentesít minket az ezekben a lehetőségekben rejlő potenciál kérdésének felvetése alól. Egy rendszernek mindig van külsője, ha pedig a megtestesültség perspektívájában maradunk, vagy legalább ökológiai metaforikát alkalmazunk, akkor ez a külső alapvetően kétirányú lehet, horizontális és vertikális. A horizontális irány képviseli az emberi dimenzióját. Az itt-et és az ott-ot, a belsőt és a külsőt, a közelit és a távolit, a sajátot és az idegent. Ez az az irány, amelyen elindulhatunk, és esetleg majd találkozhatunk valakivel vagy valamivel. A hetvenes években indul el a művészet ezen az úton, és találkozik először a természettel (jellemző, hogy a korai land art művek tele vannak utakkal), és csak azután az emberrel (és még később az állattal). Ezt a paradigmát írja le Hal Foster a már idézett *The Artist as Ethnographer* című tanulmányában, annak a nyolcvanas évekre tipikussá váló művésznek az alakját, akinek legfontosabb célja az, hogy valami mást, valami másságot találjon. És annak is megvan az oka, hogy miért csak másodszor találkozik az emberrel és csak harmadszor az állattal.¹² Azért csak másodszor az emberrel, mert immár máshol kell keresnie, mint ahol a századelőn kereste, nem távol, hanem közel, nem kívül, hanem belül. A lokális, a saját antropológiájába kezd ekkor a művészet. És azért csak harmadszor az állattal, mert fel kell fedeznie a háziállat és a vadállat megkülönböztetés mögött az igazi állatot, ehhez pedig előbb önmaga állati mivoltát kell feltárnia, el kell jutnia abba a poszthumán állapotba, amelyből nézve nem minden vagy eleve emberi, vagy annak absztrakt tagadása.

A vertikális irány a valódi nem-emberi iránya. Kozmikusnak is mondhatnánk talán. Lefelé ásni kell, a szilárdon áthatolni nehéz munkával, felfelé pedig az űr van, és azon túl talán valami nem-emberi, mégis jóságos. Nem költészetet akarok itt művelni, ez a dimenzió valóban megnyílik a művészet számára, és valóban így nyílik meg. Az elsőből lesz a művész mint régész,¹³ aki maradványokkal, fossziliákkal, nyomokkal és lerakódásokkal dolgozik, rétegeket tár fel a természetben, a kultúrában és az elmében vagy a lélekben egyaránt. Fred Wilson *Mining the Museum* című 1992-ben rendezett kiállításától számíthatjuk talán ennek a történetét. És az elsőből lesz később a művész mint történész alakjai is,¹⁴ egy olyan történészé, aki az emberrel megtörtént, mégis embertelen után kutat az archívumok mélyén, olyasmi után, amire nem lehet emlékezni, amit azonnal és örökre elfojtottunk, mégis lerakódott vagy nyomot hagyott

¹² A természetet sem volt könnyű persze felfedezni, jól mutatja ezt a korai land art művek kegyetlen, szinte romboló jellege, amelyek mesterséges, túlságosan is emberi formákat vittek bele a természetbe. Nem véletlenül volt a természetben belül a legkedveltebb területük a sivatag, a pusztaság.

¹³ Vö. Dieter Roelstraete: „The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art”, *e-flux*, 2009/3, <http://www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>, utolsó letöltés dátuma 2015. november 14.

¹⁴ Vö. Mark Godfrey: „The Artist as Historian”, *October*, 2007/tavaszi, 140–172. o.

az egyéni és a kollektív tudatunk mélyén. És ugyanígy fölfelé is megpróbált a művészet elindulni, amiből egy egész új keresztény művészeti mozgalom bontakozott ki.¹⁵

A kérdés az, van-e értelmük ezeknek az utóbbi irányoknak, ha magát a rendszert érintetlenül hagyjuk.

¹⁵ Vö. James Elkins: *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, New York – London, Routledge, 2004.

„Hozott anyag” a regényben

V. S. Naipaul az ezredforduló táján hosszabb esszében foglalkozott családtörténetének, művészi útjának és központi műfajának, a regénynek a kérdéseivel. Felidézném néhány gondolatát, a dióhéjnyi regénytörténet ugyanis bevezetésként szolgálhat egyes jelenkori tendenciák vázolásához.

Hatvan-hetven esztendő alatt a XIX. századi Európában a regény nagyon gyorsan fejlődött a közvetítő mesterek kezei között, és különleges eszközzé vált. Olyasmire volt képes, amire a többi irodalmi forma – esszé, vers, dráma, történetírás – nem. Az ipari, iparosodó vagy modern társadalomnak egy nagyon jól körvonalazható önkép képzetét nyújtotta. Teljes közvetlenséggel mutatott meg olyat, amit előtte senki; megváltoztatta a látásmódot. Bizonyos játéktér ezután is adódott, bizonyos dolgokat lehetett módosítani, de a modern regény alapképlete már létrejött, és a programját is meghatározták.

Mindannyian ennek vagyunk a termékei. Sohasem lehetünk újra az elsők. Hozzábigy-gyeszthetünk új, messziről származó anyagot, de az a program, amit követünk, már be van táplálva.¹

Töprengéseim irányát az a kérdés vezérli, megvan-e a mai regényben is a képesség, hogy megváltoztassa a látásmódunkat. Ha nincs, hogyan veszítette el, ha pedig megtartotta, mi által befolyásolja a tapasztalás- és érzékelésmódot, hogyan korrigálja a szemléletet?

Naipaul a nyugat-európai mintára és műfaji hagyományra utal, amelyet szerinte a többi világtáj formai princípiumokkal nem, csak új történeti, nyelvi és emberi tapasztalatokkal gazdagíthat. Ebben a vélekedésben talán az a küzdelem is szerepet játszik, amelyet angol nyelvű íróként és Indiától távol született hindu leszármazottként saját India-víziójának és fikciójának létrehozásáért vívott.

¹ V. S. Naipaul: „Olvasás és írás”, ford. Egri Zsolt, *Nagyvilág*, 2001/12, <http://www.inaplo.hu/nv/200112/16.html>, utolsó letöltés dátuma 2015. november 14. (eredeti kiadás: uő: *Reading & Writing. A Personal Account*, New York, NYRB, 2000, itt: 12. sk. o.)

A regény útját Naipaul európai és indiai, Mariano Siskind² argentin komparatista pedig latin-amerikai látószögből közelíti meg. A centrumból a perifériára, Európából a többi kontinensre eljutó műfaj szerinte is egy átfogó folyamat, a komplex szellemi, anyagi, hatalmi terjeszkedés része. A problémafelvetés jellemző szempontja a gyarmati korszak lezárulása utáni kritikai és komparatív műfajpoétikai kutatásoknak.³ Mary Gallagher ezzel szemben más álláspontot képvisel. *Pour situer le discours critique sur le „roman européen”*⁴ című tanulmányában Kundera és a Francia Antillákról származó Édouard Glissant nézeteit ütközteti. Az *Elárult testamentumok*ban Kundera a műfaj történetét nemzetek felettinek tekinti: az angol, a francia, a magyar regény nem külön-külön történetet ír, hanem együttműködői a szupranacionális történet elbeszélésének, ami közös kontextust biztosít az egyes művek, alkotások és értékek számára. Gallagher nem egyezik Kunderával abban, hogy az európai regénymodellt Amerikára és szinte az egész világra kiterjeszti, mert e szemlélettel lehetetlenné teszi az egyes sajátosságok és különbözőségek feltérképezését.

Siskind a regény történelmi expanziójával együtt tárgyalja a kozmopolita képzelet és világvágy, a *deseo de mundo* latin-amerikai kultúrtörténetét is. A XIX. században a regény számított a modernitás egyetemes mércéjének. A gazdasági, politikai és kulturális intézmények által világszerte erősödő polgárosodással együtt a narratív képzelet hegemon formájává vált, s mint ilyen a modern világ globális alakulásának tanújává és összefoglaló alakzatává. A globalizáció történeti folyamatai és a regény között szoros, hagyományos összefüggés áll fenn, aminek alátámasztásául Kanthoz fordul:

Az általános világtörténetnek az emberi nem tökéletes polgári egyesülését célzó természeti terv szerint való földolgozására irányuló filozófiai kísérletet lehetségesnek, sőt, e természeti cél vonatkozásában kívánatosnak kell tekinteni. Látszólag meghökkentő és értelmetlen ötlet a történelemnek egy olyan eszme alapján történő kifejtése, amely azt szabja meg,

² Vö. Mariano Siskind: *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 2014, <http://escholarship.org/uc/item/8gx3h5hg>, utolsó letöltés dátuma 2015. november 14.

³ Vö. Siskind: id. mű, *The Globalization of the Novel and the Novelization of the Global* című fejezet, itt: 32. o.: „[...] if one looks at the globalization of the novel form as a modern and modernizing institution, it becomes quite difficult to identify differences in terms of the institutional and political function of the novel in these different locations. In other words, the world system of novelistic production, consumption, and translation reinforces the dream of a global totality of modern freedom with Hegelian overtones—that is, a totality whose international heterogeneity (the formal and thematic particularity of the Latin American or African or Asian novel vis-à-vis the European novel) is functional in creating the identity of the global novel. I insist that the globality of the novel form is the result of a historical process of global hegemony—the product of the universalization of its bourgeois and European particularity.”

⁴ Vö. Mary Gallagher: „Pour situer le discours critique sur le »roman européen«”, in Cathrine Mayaux – János Szávai (szerk.): *Problématique du roman européen 1960–2007*, Párizs, L’Harmattan, 2008, 13–22. o.

hogy miképpen kellene folynia a világnak, ha bizonyos értelmes célok vezetnék – úgy tetszik, ilyen megfontolások csupán *regényes* történetet eredményezhetnek. Ám ha feltehetjük, hogy a természet nem cselekszik terv és végcél nélkül, még az emberi szabadság játékában sem, akkor ez az eszme mégiscsak használható; s még ha nagyon rövidlátók vagyunk is ahhoz, hogy intézkedéseinek rejtett mechanizmusát áttekintsük, ez az eszme akkor is vezérfonalul szolgálhat arra, hogy az emberi cselekvések különben tervszerűtlen halmazát, legalábbis nagy vonalakban, rendszerként ábrázoljuk.⁵

Kant nem *regényes történetről*, hanem magáról a regényről beszél: „eine Geschichte abfassen zu wollen; es scheint, in einer solchen Absicht könne nur ein Roman zu Stande kommen.”⁶ Az egyértelmű fogalomhasználat a jelen kontextusban a regény és a világméretű jelenségek, illetve a regény és az egyetemesség összefüggései miatt szükséges. A fordítási homályosságot azért is jobb eloszlatni, mert a *novel/romance* megkülönböztetésnek külön jelentősége van az angol poétikai tradícióban, ahogyan arról Northrop Frye kutatásai is tanúskodnak.

Indokolt-e egyáltalán a XXI. század eleji regénypoétikákon töprengve Kantot idézni, illetve az elveket, melyeket képviselt? Az emberi cselekvésfolyam beláthatatlanul szövevényes, kiszámíthatatlan, a történelmi eseménysorok a múltban és a jelenben is folyamatosan új irányt szabnak az emberi sorsoknak, a kisebb-nagyobb közösségek históriájának. Mind ezt változatlanul tervszerűtlennek érzékeljük, és talán még esetlegesebb halmazként éljük át, mint a XVIII. század gondolkodója. A megjelenítésnek, bemutatásnak, az epikai elbeszélésnek mégis változatlanul van saját rendet létrehozó nagy formája. Létezik fikció, amely történésfolyamatokat alkot, „nagy vonalakban, rendszerként” láttat, s a szintézisszerű alakzatban a jelenkori regény körvonalaira ismerünk.

Az irodalom, mint minden élő művészet, mozgásban van. Alaptulajdonsága, hogy a domináns formának állandóan változnia kell. Egyetlen irodalmi forma sem – még a Shakespeare-dráma, az epikus vers, a komikus eposz, az esszé, a történelmi munka sem – vándorolhat sokáig az inspiráció valamely ösvényén. Ha azt vesszük, hogy minden irodalmi tehetség teljesen kiegészítő önmagát, akkor minden irodalmi forma előbb-utóbb eléri lehetőségeinek határát.⁷

A regény a belső átalakulások és bizonyos funkciómódosulások ellenére megmaradt az egyediből és az egyetemesből, a nemzeti és a nemzeti kategóriától független értékekből, az egyéni és a történelmi tapasztalatból, a saját kultúrából és más kultúrákból, sokféle szellemi örökségből merítő, hagyományos és új lehetőségekkel gazdálkodó formának.

⁵ Immanuel Kant: Az emberiség egyetemes történetének eszméje világpolgári szemszögből, in uő: *A vallás a pusztaság és határain belül és más írások*, ford. Vidrányi Katalin, vál. Hermann István, Budapest, Gondolat, 1974, <http://mek.niif.hu/06600/06616/html/>, utolsó letöltés dátuma 2014. január 7.

⁶ Immanuel Kant: *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1784), <http://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/kant/aa08/015.html>, utolsó letöltés dátuma 2014. január 7.

⁷ V. S. Naipaul: id. mű.

Ha Naipaulhoz hasonlóan nem csupán a poétikai jegyekre és változásaira, hanem a regényt befolyásoló általánosabb folyamatokra figyelünk, ma a legfeltűnőbb az irodalom nemzeti meghatározottságától való eltávolodás és azon szemléleti elemek előtérbe kerülése, amelyek által, a korábbi korszakoktól eltérően, felerősödik nemzetközi jellege. A világméretű migrációk és a transzkulturális folyamatok új kihívások a regény számára. A műfaji tradícióhoz viszonyítva jóval elterjedtebb az elbeszélők nyelvváltása, az öröklött nemzeti nyelvek mellett a választott nyelvi közegek alternatívája. A kettős vagy többes kötődések bizonyos kapcsolatokat fellazítanak, másokat megerősítenek. Az új környezetbe, más kontinensre vetődő alkotók új irodalmi és nyelvi viszonyrendszerbe kerülnek, ahova az anyanyelvet nem, az öröklött kultúrát viszont magukkal viszik, s e komponenssel bővítik a befogadó irodalmak szellemi együttesét.

A 19. századi Európának az új regény bizonyos nóvumként szolgált. A 20. század vége, amely megcsömörlött az újdonságoktól, amely kulturális értelemben sokkal kuszább, mert azzal fenyeget, hogy a Római Birodalom törzsi vagy népi megmozdulásaihoz hasonló helyzet válik meghatározóvá, újfajta interpretációt igényel. De a regény, amely (bármennyire nem így tűnik is) még mindig az eredeti 19. századi program szerint működik, amely még mindig az eredeti látomásból él, enyhén el tudja torzítani az alkalmazkodni képtelen új valóságot. Formája kelletlenül közhelyszerűvé és körülhatárolttá vált ahhoz, hogy tanítani lehessen. [...] Tulajdonképpen a kor hiúságának (és kereskedelmi érdekének) tudható be, hogy a regény továbbra is az irodalom végső és legmagasabb rendű kifejezési formája.⁸

Naipaul esszéjének megírása óta tovább torzultak a körülmények, drámaibbá váltak a viszonyok, a regénynek pedig megváltozott konstellációban kell újra meg újra megerősítenie pozícióját. A nagyméretű mozgásokban, helyváltoztatásokban, helycserékben, földrajzi és szellemi deterritorializálódásban kialakuló *fikciós diaszpórák* alaphelyzetét a történelmi megszakítottság és a nyelvtől megfosztottság jellemzi. A származás és az alkotói működés földrajzi terepének szétválásával a kívül kerülés és a bekerülés közötti átmenet szakaszai váltják egymást. Nyelvből, emlékekből, tradícióból, kultúrából kilépni, egy másikba beépülni, abba öntudatlanul vagy tudatosan átmenteni imaginárius és konkrét tapasztalatokat, ez szellemi, értelmi, érzelmi, lélektani és morális komponensek által befolyásolt próbatétel. Az alkotás szerzett nyelvének elsajátítása új kulturális azonosságot tudatosít az elbeszélőkben, ha ez ideiglenesen vagy tartósan az egzisztenciális hova nem tartozás tudatával jár is együtt. A körülmények, magatartások, élethelyzetek megváltozása, a megrendülések, a folyamatosságot megszakító külső tényezők hatása tartós nyomot hagy a regénytárgyakon, -motívumokon és a témaválasztáson.

A regénytémák és motívumok önmagukban nem értéktényezők, ám nem is semleges elemek, minthogy kibontásuk, elmélyítésük, sorozattá rendezésük nélkül nem jön létre narratívum, nem teljeseodik ki regénytörténet, és nem bontakozik ki világszerű fikció. Naipaul egy modell-szerűen működő európai regényről beszél, amely ilyen-olyan „messziről származó anyaggal”

⁸ Naipaul: id. mű.

gazdagítható. A jelenkori történelmi folyamatok, a világméretű vándorlások, az általuk létrejövő kulturális keveredések és fikciós diaszpórák kétségtelenül új regénytárgyak sokaságával bővítik a repertoárt. Mára már nemcsak az ex-jugoszláv és a jelenkori bosnyák, horvát, hanem a német és az amerikai irodalom vonulataiként is elkülöníthető a művek egy-egy jellegzetes korpusza, amelyet összefoglaló metaforával (az orosz irodalmi hagyomány gazdag „pétervári szövegéhez”⁹ hasonlóan) *sarajevói* vagy *višegrad*i szövegnek nevezhetnénk. Különös, többnyelvű, komplex jelenségről van szó, amilyenre kevés példa akad az irodalomtörténetben. A višegrad

i narratívum például Ivo Andrić-tyal kezdhető, és a mai boszniai művekkel, a német irodalomban pedig Saša Stanišić-tyel, a sarajevói sorozat Chicagóban Aleksandar Hemon, New Yorkban Ismet Prcić angol regényeivel, Šemezdin Mehmedinović szövegeivel, Horvátországban Miljenko Jergović, Ausztriában Dževad Karahasan műveivel folytatható. A kiváló *Sarajevske sveske* (Sarajevói füzetek) nem csupán a posztjugoszláv érintettség miatt szentelte 45–46. számát a menekültek, üldözöttek és emigrációba kényszerültek irodalmának, hanem mert világjelenségről van szó.

A fikciós diaszpórák kialakulása és megszokasodása által bonyolultabb a regény mai helyzete, mint azt Naipaul modellje vázolja, vagy ahogyan azt Franco Moretti¹⁰ feltételezi. Moretti az európai és az Európán kívüli irodalmi perifériák regényírásától elvitatja az önálló alakulás lehetőségét, abban azonban mindketten egyeznek, hogy e kultúrákban a nyugati (francia, angol) formai örökséget világszerte a „helyi anyaggal” gazdagítja. A tapasztalat értelmében azonban az átörökölt műfajformában nem csupán a nyugat-európai, hanem a saját tradíciónak is jelentős szerepe van. Az említett elbeszélők valóban nem hoztak létre új regénytípust és kísérleti poétikát, és kétségtelenül *hozott anyaggal*, lokális kulturális és friss, ezredvégi történelmi tapasztalattal dolgoznak. Ám nem a kontinens peremvidékén, hanem a világ befolyásos kultúrközpontjaiban működnek, műveik eredeti nyelve pedig nem azonos anyanyelvükkel.

Sok jelentősnek számító, a nemzetközi kritika által pozitívan értékelt mai regényopus szaporítja a példák sorát. A fikció lényege és a regény rendeltetése nem, jellege azonban módosul, ha az elbeszélő eltávolodik saját környezetétől, öröklött kultúrájától és anyanyelvétől, s egy idegen nyelvi, kulturális és történelmi tradíció közegében kezdeményez művei által párbeszédet. Kívül kerülve a nemzeti nyelv és hagyomány keretein az *immigráns fikció* a saját történetet és kultúrát is hozott anyagként kezeli, s ami még fontosabb, kettős kritikai perspektívába állítja. Döntő és jellegadó mozzanat, hogy milyen arányban vesznek részt az öröklött, a szerzett és a teremtetett elemek e folyamatban. A kiemelkedő műveket éppen e komponensek belső arányai különböztetik meg az átlagtól. Az eltávolodás a nyelvi örökségtől felerősítheti a személyes múlt

hoz és a kulturális hagyományhoz való ragaszkodást, ahogyan ezt a gyermekkor

⁹ Vö. V. Ny. Toporov: *Petyerburgszkij tyekszt ruszszkoj lityeraturi*, Szentpétervár, Iskusstvo-SPB, 2003. (Magyarul részlet: uő: „Pétervár és a pétervári szöveg az orosz irodalomban”, ford. Szitár Katalin, in *Történelem és mítosz. Szentpétervár 300 éve*, szerk. Nagy István, Budapest, Argumentum, 317–336. o.)

¹⁰ Franco Moretti: „Conjectures on World Literature”, *New Left Review*, 2000/1, 54–68. o., itt: 58. o., http://newleftreview.org/article/download_pdf?id=2094, utolsó letöltés dátuma 2015. november 14.

témakörének, az emlékeknek, a történelmi traumáknak, a múltidézés változatainak gyakori előfordulásában tapasztalhatjuk. A jelentős alkotóknál az átmentett hozott anyag különleges többlet és tartalék, ami biztosítja a régi és az új világgal szembeni kritikai attitűd fenntartását, továbbá az önfeladással ellentétben az önazonosság megőrzését.

A fikciós diaszpóra alkotásai két rendszer részeként működnek, két világ között közlekednek, hoznak-visznek, cserélnek értékeket, és váltogatják a nézőpontokat, távlatokat. A fikció létrejöttét és interpretációját a szerzői perspektíva és a megcélzott nyelvi közösség saját tradíciója is befolyásolja. A két nyelv és irodalom között közlekedő szerzőhöz hasonlóan a regényolvasók között is helycsere történik. Az első olvasók az idegen befogadók, a származás helyéről származók a második körbe kerülnek *az anyanyelvre visszafordított* alkotások megismerésében.

A magyar, ex-jugoszláv, török, marokkói arab, maghrebi, kínai és más közösségek fordításban olvassák a származásuk szerint hozzájuk tartozó szerzők műveit, melyek azonban a megírás és a kiadás eredeti nyelve szerint az angol, német, francia, holland nemzeti irodalomhoz tartoznak. A nem anyanyelvükön író expatriáltak a fordítási irodalom vagy a világirodalom hagyományos kategóriájába kerülnek valamikori pátriájukban, a könyvtári és kiadói katalogizálásban, az oktatásban és a kritikában. Műveiket a választott nyelv nemzeti irodalomtörténeteiben egy ideig az immigráns fikció keretében tárgyalják, majd fokozatosan elmaradnak az idegen származásra utaló jelzések.

Mindennek következtében különös kettősség jellemzi a hatáskörében csökkenő, jelentőségét veszítő, érték kategóriaként gyökeres átértelmezésre szoruló nemzeti irodalmakat. A konzervatív szemléletűek végzetesnek tekintik a felgyorsult átalakulásokat, míg a nyitott szellemiségű, befogadó kultúrák beszippantják, beolvasztják, megbecsülik, kitűntetik az idegen származású alkotók műveit. A valódi kihívást mégsem a szerzők földrajzi helyzete, nem is a nyelvi hovatartozással kapcsolatos döntésük, hanem fikciójuk kettős helyzete képezi. Az, hogy mit fogad be fiktív világaik eseményeiből az új nyelvi közösség, mire reagál mindabból, ami kulturálisan, történetileg és imagológiai tekintetben egy más közeg tradíciójának, mentalitásának, képzet- és szimbólumrendszerének része. Az eredeti és az új kulturális kontextus kritikairodalmának egybevetése kiváló alkalmat kínál a felismeréshez: nem a nyelv, hanem a fikció biztosította a mű számára a kommunikáció lehetőségét mindkét összefüggésben.

A regényben formát nyerő egzisztenciális és történelmi tapasztalat, a kifejezésre jutó lét-élmény és narratív etika alapján igenlő válasz adható a kérdésre, hogy a regény korrigálja-e a szemléletet, s ez telíti új értelemmel Naipaul megállapítását, mely szerint a műfaj továbbra is alkalmas arra, hogy megváltoztassa a látásmódot. A művek megszületése, befogadása és különféle értelmezései egymástól földrajzilag távol eső pontok között zajlanak. A világ imaginárius szellemi kincstárának tartalmai, a hagyományok, képzetek, történetek és jelképek mindeddig ismeretlen ritmusban mozognak, kavarognak, cserélődnek és vegyülnek egymással. A kulturális egyneműséget a sokrétűvé válás ellensúlyozza, a nemzeti irodalmi horizontok és hierarchia helyére pedig a középpont nélküli, hálózatos szerkezetű, transzkulturális kapcsolatrendszer kerül. A regény a korábbi korszakoknál is meggyőzőbben teljesíti a „kozropolita

imagináció világföldrajzában”¹¹ vállalt szerepét. Erre éppen azáltal képes, hogy az alkotói invenció úgy kombinálja az importált és az otthoni repertoárt, hogy közben nem igényli a tökéletes önfeladást és a feltétlen kulturális beolvadást.¹²

A jelenkori európai irodalom összefüggésében mindenképpen más lenne a német irodalom sajátossága és jellegzetes arculata a német-török alkotók és a többi, németül publikáló, kelet-európai író (Terézia Mora, Saša Stanišić, Alida Bremer és mások) művészi hozzájárulása, történelmi és emberi tapasztalata nélkül. Éppen ezért érvelnek közülük többen az ellen, hogy származásuk miatt szakmailag elkülönítsék őket a kortárs német alkotóktól. Nem kívánnak semmiféle számukra kreált és fenntartott helyet, sem különleges státust elfogadni, s végképp nem valamilyen kommersz szerepet betölteni. Köztudott, hogy Európa és a világ kiadói gyakran éppen az üzleti érdekekből kiindulva kapnak fel témákat és szerzőket: a különféle égtájak ranglistáin mindmáig sok a kilencvenes évek jugoszláviai háborúit érintő dokumentarista, non-fiction kiadvány és biografikus elbeszélés.¹³

Stanišić számára az irodalmi kreáció folyamatos nyelvteremtést igényel, függetlenül az alkotó közösségen belüli státusától és attól, hogy öröklött vagy szerzett nyelvén szólal-e meg. A migráns helyzettel kapcsolatban három elterjedt vélekedést és sztereotípiát próbál megcáfolni:

There is nothing special about writing in a foreign language so long as you think you can use it in a sufficient and productive way.

For me, writing itself is a foreign language. For every story, for every play, for every new creation, I have to learn a new language: I have to find the narrator's voice, I have to decide on my figure's specific verbal characteristics and I have to learn and keep the rhythm and flow of the whole. [...] I am very suspicious when, in terms of literary quality, the fact that an author writes in his second or even third language leads to a more favorable critical judgment, even when the „uncommon” use of linguistic constructs is highlighted, the „exotic” figures and the „rich” vocabulary. [...] A language is the only country without borders. Writers, indeed anyone, can (and should) use the privilege to make a language bigger, better and more beautiful by planting a wordtree here or there, one never grown before.¹⁴

¹¹ Siskind: id. mű, 27. o.

¹² Vö. Marko Juvan: „Worlding Literatures between Dialogue and Hegemony”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 2013/15.5, <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2343>, utolsó letöltés dátuma 2013. június 10.

¹³ Néhány példa: a Nemzetközi Non-Fiction Bestseller listát tavaly Új Zélandon két Szarajevóból elmenekült nővér, Atka Reid és Hana Schofield *Goodbye Sarajevo* (2012) című életrajzi dokumentumregénye vezette. Kenan Trebinčević boszniai menekült élettörténetét Susan Shapiro feldolgozásában adták közre New Yorkban (*The Bosnia List: A Memoir of War, Exile, and Return*, New York, Penguin, 2014). Az idei Amerikától Ausztráliáig terjedő szenzációt az ugyancsak New Yorkban élő, 27 éves Sara Nović *Girl at War* (New York, Random House, 2015) című regénye váltotta ki, amely egy hónap után már a második kiadásánál tart.

¹⁴ Saša Stanišić: *Three Myths of Immigrant Writing: A View from Germany*, 2008, <http://wordswithoutborders.org/article/three-myths-of-immigrant-writing-a-view-from-germany>, utolsó

Terézia Mora emberi és írói álláspontja egyetemesebb síkra tereli a mostani szemlélődést. A létélményre mint a magatartást és a fikciót meghatározó tényezőre utal, amelyet magunkban hordozunk, ennek megformálása és kifejeződése azonban független az éppen aktuális tartózkodási helytől. Az erőszak, a fenyegetettség és az idegenség érzetét személyes örökségének tekinti: „Mindenütt, valóban mindenütt a világon, minden helyen, ott is, ahol születtem, örülden zavaró idegenségérzetem volt.” Regényalakjáról, a háborús menekült Abel Nemárról hasonlóképpen vélekedik: „Nemcsak ténylegesen idegen, tehát menekült, hanem egyben olyan karakter is, aki az idegenséget sajnálatos módon alkatában hordozza.”¹⁵ A Morához hasonló két- vagy többnyelvű írók, a második kultúrájukba szervesen beilleszkedett alkotók kérdésessé teszik az immigráns fikció gyűjtőfogalmát, rámutatnak a kategória átmenetiségére, opusaikkal pedig közlendőjük egyetemes vonatkozásaira.

Wolfgang Welsch korunk meghatározó jellemzőjét nem tekinti rendkívülinek, hanem egy történetileg mindenkoron meglevő folyamat mai megnyilvánulásának:

A transzkulturalitás nem csupán makrokulturális szinten terjed, de az egyén mikroszintjén is. A többszintű kulturális kapcsolatok a legtöbbünk számára meghatározóak kulturális létrejöttünk folyamatában. Kulturális hibridek vagyunk. A mai írók például azt hangsúlyozzák, hogy nem egyetlen szülőföld alakította őket, hanem különböző referenciaországok, valamint az orosz, a német, a dél- és az észak-amerikai vagy japán irodalmak. Kulturális alakulástörténetük transzkulturális (gondoljunk például Naipaulra vagy Rushdie-ra) – az elkövetkező generációk pedig még inkább azok lesznek. [...] A transzkulturalitás történetileg semmi esetre sem új koncepció. Bizonyára mindig is így volt, nagyobb mértékben, mint ahogy azt a kultúra hagyományos elképzelésének hívei elismernék. Az utóbbiak vakon tagadják a hosszú periódusok tényleges történeti transzkulturalitását, annak érdekében, hogy fenntartsák a homogén nemzeti kultúrák 19. századi, valótlan értelmét. [...] A globalizációs tendenciák, valamint a sajátosságok és különlegességek jól megragadhatóak a transzkulturalitáson belül. A transzkulturális identitásnak a kozmopolita értelem mellett egy lokális eleme is van. [...] A transzkulturális személyek e kettőt kombinálják.¹⁶

Elgondolkodtató a befolyás, amelyet mindez a nemzeti irodalomfelfogásra gyakorol. A kis irodalmakból induló szerzők művei, amelyek a nemzetközi irodalmi nyilvánosság előtt nem fordításban, hanem a választott nyelven jelennek meg, átalakulások következményei és előidézői is. A regényt illetően ez nyelvi diszkontinuitást és műfaji folyamatosságot jelent. A nemzeti

letöltés dátuma 2009. január 10.

¹⁵ Anke Biendarra: „»Schriftstellerin zu sein und in seinem Leben anwesend zu sein, ist für mich eins«: Ein Gespräch mit Terézia Mora”, *Transit*, 2007, <http://transit.berkeley.edu/2007/biendarra/>, utolsó letöltés dátuma 2008. október 10.

¹⁶ Wolfgang Welsch: „Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today”, in Mike Featherstone – Scott Lash (szerk.): *Spaces of Culture: City, Nation, World*, London, Sage, 1999, 194–213. o., itt: 5., 6., 10. o. A részleteket Kiss Gábor Zoltán fordította.

irodalmak között közlekedő opusok a képzelt térképre transzkulturális átlókat húznak. Az általuk kibontakozó rajzolatnak nem csupán irodalmi és kulturális, hanem történeti előzményei és általánosabb társadalmi konzekvenciái vannak, reprezentálásukban pedig a regényvilágoknak változatlanul kitüntetett szerep jut.

Radnóti Sándor életrajza

Radnóti Sándor Budapesten született 1946-ban. Kissé viharos középiskolai tanulmányok után a Petőfi Gimnáziumban érettségizett, majd 1964-től 1969-ig az Eötvös Loránd Tudományegyetem magyar–filozófia szakos hallgatója volt. 1969-től 1973-ig a Magvető Könyvkiadónál, 1973-tól 1980-ig a Gondolat Kiadónál volt szerkesztő. 1980-ban ellenzéki tevékenysége miatt eltávolítják állásából, a rendszerváltásig szellemi szabadfoglalkozású. 1990-től tudományos főmunkatárs az ELTE BTK Esztétika Tanszékén, 1993-tól ugyanott egyetemi tanár, 1995-től az akkor indult Esztétika Doktori Program vezetője, nagyszámú sikerrel megvédett PhD-értekezés témavezetője.

Még középiskolás korában megismerkedett a Heller Ágnes – Fehér Ferenc házaspárral, és rajtuk keresztül kapcsolatba került a Lukács-iskola tagjaival és Lukács Györggyel is. Pályája kezdetétől egyaránt foglalkozik tág horizontú, filozófiai megalapozású elméleti problémákkal és gyakorlati művészetkritikával. Jellemző módon már első könyvét ennek a kettős elkötelezettségnek a jegyében írja Pilinszky János költészetéről, az életmű értelmezését kitágítva líra és misztika viszonyának elemzésével. Ez a kettős érzékenység (is) vezeti ifjúkori főművéhez, a példaszerűen egyszerre nagy ívű teoretikus és kivételes kritikus Walter Benjamin pályaképének megrajzolásához – ennek a műnek politikai okokból csak esztétikai fejezetei láthatnak akkoriban magyarul napvilágot, politikai és történetfilozófiai fejezeteit csak külföldi folyóiratokban közölheti. Szenvedélyes képzőművészeti érdeklődésének eredménye a művészet-történet, „az egyik legfilozofikusabb történeti szaktudomány” klasszikus alakjainak (Riegl, Dvořák, Panofsky, Warburg) művészetfelfogását és módszertanát tárgyaló tanulmányosorozata, amellyel később nagydoktori címet nyert (1991). Ugyanennek a művészettörténeti érdeklődésnek immár nagyon is aktuális művészetfilozófiai gyümölcse a hamisítás kérdéséről írott monográfia (1995), amely utóbb angolul is napvilágot lát. Eredetileg a múzeum intézményének művészetfilozófiai tárgyalásából nőtt ki az életmű eddigi csúcspontja, a Winckelmannról és a modern művészetfogalom kialakulásáról írott kivételes gazdagságú magnum opus (2010).

A művészetfilozófiai munkásság előterében a kezdetektől fogva gazdag művészetkritikai tevékenység is kibontakozott, amelyhez természetesen külön hangsúllyal tartozik hozzá a barátaival közösen alapított *Holmi* című folyóirat kritikai rovatának megtervezése és szerkesztői feladatainak ellátása a lap indításától fogva annak teljes negyedszázados fennállása során (1989–2014).

Tanulmányai számos folyóiratban, valamint száznál több magyar és idegen nyelvű kötetben láttak napvilágot. Ösztöndíjasa volt többek között a Paul Getty Foundationnek és az Österreichische Gesellschaft für Literaturnak (két-két alkalommal), a New York University-nek és a bécsi Institut für Wissenschaften von Menschennek, József Attila- és Széchenyi-díjas, megkapta többek között a Magyar Köztársasági Érdemrend középkeresztjét, a Soros Alapítvány életműdíját, a hollandiai Mikes-kör, a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete, valamint a Magyar Szépírók Társasága díjait, Kosztolányi- és Déry-díjas.

Radnóti Sándor könyvei

- A szenvedő misztikus (Misztika és líra összefüggése)*, Budapest, Akadémiai, 1981, 128 oldal.
- Mi az, hogy beszélgetés?* Budapest, Magvető, 1988, 390 oldal.
- „Tisztelt közönség, kulcsot te találj...”, Budapest, Gondolat, 1990, 300 oldal.
- Peter Por – Sándor Radnóti (szerk.): *Stilepoche. Theorie und Diskussion. Eine interdisziplinäre Anthologie von Winckelmann bis heute*, Frankfurt am Main – Bern – New York – Párizs, Peter Lang, 1990, 766 oldal.
- Recrudescunt vulnera*, Budapest, Cserépfalvi, 1991, 370 oldal.
- Hamisítás*, Budapest, Magvető, 1995, 337 oldal.
- The Fake. Forgery and its Place in Art*, Lanham, Rowman and Littlefield, 1999, 245 oldal.
- Krédó és rezignáció. Esztétikai-politikai tanulmány Walter Benjaminről*, Budapest, Argumentum – Lukács Archívum, 1999, 222 oldal.
- A piknik. Írások a kritikáról*, Budapest, Magvető, 2000, 332 oldal.
- Műhelymunka*, Debrecen, Csokonai, 2004, 162 oldal.
- Az Egy és a Sok. Bírálatok és méltatások*, Pécs, Jelenkor, 2010, 332 oldal.
- Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*, Budapest, Atlantisz, 2010, 573 oldal.
- Az üvegalmárium. A magyar korona helye*, Budapest, Noran Libro, 2011, 147 oldal.

Tabula Gratulatoria

Aknai Katalin, művészettörténész
Almási Miklós, professor emeritus
Angyalosi Gergely, irodalomtörténész
Bárány István, filozófiatörténész
Bárdos Judit, filmesztéta
Bodnár Szilvia, művészettörténész
Boros Gábor, filozófus
Csuha István, szerkesztő, kritikus
Dalos Rimma, költő
Dávid Ferenc, művészettörténész
Dávidházi Péter, irodalomtörténész
Eörsi Anna, művészettörténész
Erdélyi Ágnes, filozófus
Erős Ferenc, pszichológus
Esterházy Péter, író
Farkas Noémi Tünde,
MMI Intézeti főelőadó
Galicza Péter
Gálosi Adrienne, esztéta
Geskó Judit, művészettörténész
Grüber Ágnes, Esztétika Tanszék
Hammer Ferenc, szociológus
Hargitai Henrik, planetológus
Hévizi Ottó, filozófus
Károlyi Csaba, szerkesztő,
irodalomkritikus
Kelemen János, filozófus
Kelevész Ágnes, irodalomtörténész
Király Edit, irodalomtörténész
Kis János, filozófus
Kiss Ilona, irodalomtörténész

Kovács Ágnes, egyetemi adjunktus
Kovács Zoltán, újságíró
Majtényi László, alkotmányjogász
Manfred Müller, irodalomtudós
Martos Gábor, művészeti író
Mészáros István, művészettörténész
Nádas Péter, író
Neményi Mária, szociológus
Orbán Katalin, kultúrakutató
Parti Nagy Lajos, író
Pellandini-Simányi Léna, szociológus
Pongrácz Tibor, filozófus
Popovics Zoltán, esztéta
Rényi András, művészettörténész
Réz Pál, szerkesztő, műfordító
Sajó Sándor, filozófus
Salamon András, filmrendező
Schulz Katalin, irodalomtörténész
Somlai Péter, szociológus
Sós Vilmos, filozófus
Stekovics Gáspár, képzőművész
Strausz László, filmtörténész
Szalai Júlia, szociológus-barát
Szentesi Edit, művészettörténész
Tamás Gáspár Miklós, filozófus
Ujvári Péter, művészettörténész
Várady Szabolcs, költő
Vincze Teréz, filmtörténész
Voszka Éva, közgazdász
Wessely Anna, művészettörténész
Wilheim András, zenetörténész