

XII

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



ALMÁSI MIKLÓS
ANGI ISTVÁN
BACSÓ BÉLA
BORSI-KÁLMÁN BÉLA
CODÁU ANNAMÁRIA
CSAPODY MIKLÓS
DARIDA VERONIKA
FENYŐ ERVIN
GÁLOSI ADRIENNE
HORVÁTH GIZELLA
KOVÁCS KISS GYÖNGY
LÁSZLÓ HAJNALKA
MAROSÁN BENCE PÉTER
NAGY HILDA
NYERGES GÁBOR ÁDÁM
POMOGÁTS BÉLA
ROMSICS IGNÁC
SZENTPÉTERI MÁRTON
ZSIGMOND ANDREA

10

III. FOLYAM
2017.
OKTÓBER

ESZTÉTIKÁK

XXK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXVIII/10. • 2017. OKTÓBER

TARTALOM

ALMÁSI MIKLÓS • A kultúra színeváltozása	3
GÁLOSI ADRIENNE • Művészet esztétikum és antiesztétikum között	7
BACSÓ BÉLA • „Ungestalt” vagy szép	18
HORVÁTH GIZELLA • A szépség és a szörnyűség	23
NYERGES GÁBOR ÁDÁM • Úgy tűnik, inkább lágytojás, mint fasírt (<i>próza</i>)	32
SZENTPÉTERI MÁRTON • Design vagy iparművészet? Fogalomtörténeti vázlat	39
DARIDA VERONIKA • Összegezők kora. Széljegyzetek Agamben két új könyvéhez	46
ZSIGMOND ANDREA • Gyorstalpaló a rendezői színházról	52

■ TOLL

POMOGÁTS BÉLA • Lukács Györgyről – három tételben	63
SINGER JÚLIA • Promenade sentimentale	65

■ HISTÓRIA

„...amíg lesznek nyelvre épülő nemzeti kultúrák, addig lesznek nemzeti történelmek is” (<i>Romsics Ignáccal Kovács Kiss Gyöngy beszélget</i>)	67
--	----

■ VILÁGABLAK

MAROSÁN BENCE PÉTER • Szabadság és megismerés Edmund Husserl ismeretelméletében és történelemfilozófiájában	76
--	----

■ MŰHELY

SÁNTA MIRIÁM • Arany-oldalak	86
BORSI-KÁLMÁN BÉLA • Emlékek és reflexiók EP „Mesterről” (I.)	89





■ MŰ ÉS VILÁGA

FENYŐ ERVIN • Amit a gróf mesél a barokk keretből (II.)	96
ANGI ISTVÁN • Földes László emlékezete a Szép szorításában	107
CSAPODY MIKLÓS • A sztoikus szemlélődő. Láng Gusztáv tanulmányai	113

■ TÉKA

CODĂU ANNAMÁRIA • A halottunk cipője (<i>Sasszé</i>)	120
NAGY HILDA • A többirányú figyelemről a nézői szerepvállalásig	122

■ ABSTRACTS	125
-------------	-----

■ TÁMOGATÓINK NÉVSORA	126
-----------------------	-----

■ KÉP

LÁSZLÓ HAJNALKA



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Tiszteletbeli elnök: DEGENFELD SÁNDOR

Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem) ■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF (főszerkesztő-helyettes, irodalom), CSEKE PÉTER (médiatudomány), RIGÁN LÓRÁND (filozófia, a Korunk–Komp-Press Kiadó felelős szerkesztője)

■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT ■ Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON
■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, EGYED PÉTER, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS, POMOGÁTS BÉLA, ROMSICS IGNÁC, TETTAMANTI BÉLA, ZALÁN TIBOR

■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség. A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a Nemzeti Kulturális Alap, a Bethlen Gábor Alap, a bukaresti Művelődési Minisztérium és a Kolozs Megyei Tanács.

■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.

Telefon: 0264-375-035; Fax: 0264-375-093 Postacím: 400750 Cluj, OP.1. cp. 273, Románia;

Internet: www.korunk.org; e-mail: korunk@gmail.com

■ Nyomda: ALUTUS, Csikszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 60 RON.

A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;

a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 0036-303-499-151, illetve e-mailen: erno.toth.deb@gmail.com

■ Revistă culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii și Identității Naționale

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk

(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)

■ ISSN: 1222-8338

ALMÁSI MIKLÓS

A KULTÚRA SZÍNEVÁLTOZÁSA

■ Hadd kezdjem egy aprósággal: az *Egy őrült naplóját* szerettem volna látni Gogol úrtól – nagy híre volt, tőlünk nem is messze adták (Jurányi inkubátor házban), és hát Dosztojevszkij meg az egykori híres Darvas Iván-produkció – szóval izgatott. Kisült, hogy nem ám csak úgy odamegyek, és kapok jegyet. Mindenféle telefon, protekció, könyörgés végén jutottam be, s persze fantasztikus élmény volt, Keresztes Tamás (Popriscsin) és Bodó Viktor (rendező) produkciójától napokig nem tudtam aludni. Azonnal meg is írtam.

A „jegycsatát” csak azért idéztem ide, mert manapság azt látom, hogy a kulturális tér telítve van. A színházak majd mindenütt telt házzal mennek. Beleértve ebbe az alternatívokat is. Tömve vannak a koncerttermek a MűPától a Zeneakadémiáig. Irodalom: fiatal írók – sokszor honor nélkül – írják jobbnál jobb könyveiket – na jó, idősebbek is. Alternatív műhelyek is virulnak, csak rá kell keresni, épp hol bukkannak fel. És ami döbbenetes: nem a pénz számít, hisz a legtöbb helyen nincs, vagy csak minimális: a szellem éltető ereje dolgozik.

E jelenségben az *esztétikai hatás* valami egészen új reflexét vélem megtalálni. Tanárként évtizedekig okítottam a művészetek katartikus hatását, a megértés felfedező, örömet okozó élményét, a művek *títkos* rétegeiben való elmélyülést, vagyis a szellemi élmény szerkezetét. Most viszont e virágkor művészetszociológiai dimenziója ötlük szemembe: miért is özönlenek az emberek koncertre, kiállításra, színházakba?



...itt fanyalgotk a Facebook-kultúrán, de tüntetést, mozgalmat, egy-egy új mű vagy irányzat „feldobását” szinte kizárólag a társas médián lehet szervezni, tehát komoly védekező-kérdőjelező, sőt kultúrazabáló eszköz is van ezzel használói kezében.

Hát azért, mert ezekben a nehéz meteorológiai időkben a kultúra lett az igazi középosztály végső ellenállási terepe. Nem az úgazdagoké, hanem a középosztály hagyományos ethoszában élő közép- és új generációé. Ők a kultúrában ott hont keresnek-találnak, átmenetit, de kapaszkodót. A magaskultúra élményét, élvezetét, értését (és élet-biztatását) nem vehetik el tőlük. (Akik elvennék, nem értik...)

Esz-tétaként, filozófusként nem hittem volna, hogy a magaskultúra ilyen utolsó védvonal szerepet fog játszani valamikor is. Az emberek – nemcsak a művészetrajongók – itt, ebben a fiktív térben találnak egymásra, szünetben beszélgetnek, kezet fognak, egyáltalán együttes térben léteznek pár órára, és máris jobban érzik magukat. Tudom, van politikai tér is – utca, tüntetés, Facebook-beszólás –, de az igazi közös fórum ez, amit kicsit előkelősködve magaskultúrának nevezek. Tán utolsó közösségteremtő (befogadó, oltalmazó) szellemi tér.

Egy új „én-te-mi” viszony alakul. Érzékelem, mondják is, hogy durvul a közbeszéd, az utcán, üzletben, akárhol a legkisebb súrlódás anyázássá tornyosul. Itt viszont az történik, hogy örülök annak, ha a mellettem ülő ismeretlen ugyanakkor tapsol, amikor én, hogy együtt nevetünk, egymásra nézünk. Elképzelem, hogy ugyanezzel a fazonnal tán ordítoztunk volna egy parkolóhelyért, most meg örömmel nyugtázzuk egymás testeken átfutó áramkörét.

A Facebook-kultúra

■ Az az érzésem, hogy a magaskultúra hirtelen felvirágzó élvezetében van egy cickafarknyi valami a Facebook-kor elleni tiltakozásból is. De mondhatom fordítva is: ez az „online-mánia” kiszáll a kultúra hagyományos értékszemléből, nem érdekli, lekapcsol – mert van fontosabb, ami a Twitterben, kommentben, blogokban érkezik. A jelenbeliség mítosza.

Annyira érzem ezt a nyomást, hogy olykor arra kell gondolnom, megosztja a társadalmat a „mindig online kell lenni” jelszava: vannak, akik tényleg ott ragadnak, nyomkodják a gombokat az utcán is – a kutyámnak nekimennek, mert nem emelik fel a fejüket. És – velük szemben – vannak, akik szándékosan nem használják ezeket az applikációkat okostelefonjukon, vagy nem is használnak smart-phone-t: tiltakozásul és önvédelemből. És ez nemcsak generációs jelenség. Persze hogy az „online-mánia” a 30 alattiak közegeben robbant, de ma már felnőt, sőt korban lévő pályatársaim – akik megtanulták kezelni az internetet, benne élnek a cyberspace-ben – azok is panaszkodnak: zavarja őket ez a mánia. Illetve kihúzzák belőle magukat: a kultúra egyéb formáiban érzik jól magukat, hagyják békén őket az ilyen applikációkkal. Zárójel: itt fanyalgok a Facebook-kultúrán, de tüntetést, mozgalmat, egy-egy új mű vagy irányzat „feldobását” szinte kizárólag a társas médián lehet szervezni, tehát komoly védekező-kérdőjelező, sőt kultúrazabáló eszköz is van ezzel használói kezében.

Nem feltűnő ez a társadalmi megosztás, hiszen internetinfóra mindenkinek szüksége van, de a kényszeres „fenn lenni” már érzékelhető különbséggel jár. Elsősorban a „digitális bennszülöttek” élményvilágában. Személyes ügy: akkor kaptam fel a vizet, mikor egyik órámra a csoport fele ölte egymást a világ footprint-problémáján.* Ezen tépte egymást a szemináriumi csoport egyik fele, a

*Footprint – „ökológiai lábnyom”. Érték, ami kifejezi, hogy egy-egy emberi társadalomnak milyen mennyiségű földre és vízre van szüksége önmaga fenntartásához. (Melyik ország egyénei mekkora természeti forrást sajátítanak ki – mások rovására.) (Amerika vezet, magyarok jó helyen.)

hátrébb ülök lehajtott fejjel ültek, csöndben, jelen sem voltak. Nem értettem, aztán beugrott: nyomták a Facebook üzeneteket, nehogy lemaradjanak. Merthogy MINDIG online kell lenni... Van ilyen, csak piszkálta a csőröm: mit kell bedobnom még, hogy felemeljék a fejüket, és legyenek jelen, vitázzanak a többivel együtt?... De abba hagyom.

Mit hozott?

■ Nem is a Net – a fiatalabbja, az ún. digitális bennszülöttek mindent tudnak már róla. (Gonoszkodom: néhányan a szakdolgozatot is onnan ollózzák, sőt ki tudják kerülni az ilyen „másolásra” kidolgozott ellenőrző programokat is...) Ami idegesít, az a „közösségi média”. Pedig nyilván jó dolog: itt szerveződnek a bulik, tüntetések, innen tudsz friss híreket, és ami a legfontosabb, ennek révén bővül kis- és nagycsoportos *kapcsolati háló*d. Megbeszélhetsz, hirdethetsz, üzletelhetsz, önképed fényezheted. Megoszthatod legjobb fotóid, kreatív dolgaid, elmondhatod, mit szereltél-írtál-csináltál, és lájkolják, követőid lesznek. Nem sorolom, tudod. Benne élnek, mint burokból – titkos nyelvet beszélnek, és élvezik.

A „követők”: ez viszont elég nagy csalás (úgy értem: életformailag). Régen voltak barátaid – két vagy három testi-lelki jó barát –, most van háromszázötven követőd: ugyanaz? Lehet a számokkal dicsekedni, de egyikkel se fogtál még kezét, egyiknek sem mondtad el szerelmi bánatod vagy anyagi csődöd – mert azt csak *face-to-face* lehet, egy igaz (eleven) barátnak. Virtuális haverkodás – hm, talán működik.

Azt mondják az „online-generációnak” is megvan a maga kultúrája, nem kell azon háborogni, hogy az a kultúraélmény más, mint a Chopinért, Büchner *Danton*jáért vagy Nádas regényeiért lelkesedők világa. Tudom, elfogult vagyok. Igen, legyen nekik más kultúraélményük, olyan, ahová, mint *véde*t területre, visszahúzódhatnak az időjárási viszonyok elől, anyagi-politikai viharok elvonultáig. És kell is, hogy ez más legyen, mint apáiké volt. Látom pl., hogy a legújabb filmeket – moziban még nem játsszák – ők már laptopon nézik-vitatják (sőt: a „mozizást” is elavultnak tartják). És hát tudom, hogy az a „*kapcsolati háló*”, amit építenek, amit újra meg újra fejlesztenek, és amiben jól érzik magukat, maga is érték, sőt az emberi kultúra szerves része, ami az internet előtti korban már kezdett kikopni. Most újraépül, és nekem meg ne fájjon a fejem amiatt, hogy ez más, mint amiben én szocializálódtam. Akik csinálják, élvezik, *é*lnek benne, és egy másfajta kultúraként – de kultúraként – fogyasztják. Borítják magukra, ami véd, ápol, és összetart. Ez a dolog veleje.

Tegyem hozzá: jó lenne, ha terjedne – mármint az internetkezelési készség –, ha eltűnne a digitális megosztottság (akik használják a komputert, és akiknek nincs. és nem is értik). Hisz ma már e-mail cím nélkül szinte sehová nem tudsz belépni, majd minden a Hálón történik, ha nem tudod kezelni, magad zárod ki a 21. századból. Sok kollégám előtt megemelem a kalapom, mert, kétszón ugyan, de nekiláttak megtanulni ezt a nyelvet, sőt olyan is van, aki nem szégyellte beülni a padba (tanfolyamra) és ott megtanulni az Excel-kezelés, a pendrive vagy biztonsági mentés titkait. És mit mondjak: akik ott ülnek – nagyik és kamaszok között –, kis közösség-létüket is élvezik: együtt vannak, nevetik egymás tévedéseit, közben egymástól is tanulnak, élvezik egymás „szagát”. Nagy dolog.

A köznapok kultúrája

■ Fájdalmas seb. Ahogy züllik a köznyelv, ahogy öljük egymást apróságokért, ahogy elidegenedünk ajtó-szomszédainktól. Majd elolvadtam, mikor új lakótársunk becsengetett, hogy nincs-e véletlenül egy kis kapor a hűtőnkben. Régen ez természetes volt, kérni is, kapni, meghálálni is. Meg egyáltalán jókat dumálni az ajtófélfánál a cserebere közben. Ez is kultúra volt, meleg, semmire sem kötelező, mégis éltető köznapis kultúra. Mivel kihalt: csodálkoztam és örültem: mégiscsak van ilyen is. De ettől még nagyon zavar az a szitkozódás, amibe nap mint nap beleütközöm. Plázaliftből kilépek, elköszönök. Egy középkorú férfi jön velem: „Maga még a régi iskolát járta, ez ma már nem divat!” – mondta mosolyogva. Apróság.

Háborgok, bár megfogadtam, hogy nem teszem: igen, le fog kopni ez a manír is, kialakul valami új urbanitás, és másképp, de jól fogják érezni magukat benne, akik akkor... mert kultúra lesz az is, ami véd, kézen fog, és táplál.

Budapest, 2017. június



GÁLOSI ADRIENNE

MŰVÉSZET ESZTÉTIKUM ÉS ANTIESZTÉTIKUM KÖZÖTT

*Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux.
– Et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai injuriée. [...]]
Cela 'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté.*

ARTHUR RIMBAUD: UNE SAISON EN ENFER

■ A 21. századból eltelt több mint másfél évtized még talán kevés ahhoz, hogy kellő távolsággal értelmezzünk új tendenciákat, és még kevesebbnek tűnik, ha kortárs jelenségek kritikai értékelése is célunk. Arra azonban elégnek kell lennie, hogy korábban kezdődött folyamatok változásait, hangsúlyok áthelyeződését próbáljuk meg leírni.

Az a jelenség sem új keletű, ám mára teljesen egyértelművé vált, hogy ha a szépség mai megjelenését vagy a hozzá való viszonyunkat vizsgálánánk, akkor elsősorban nem a művészet felé kell fordulnunk. Aktuális kérdéseket tárgyalva így szólhatna az írás a természeti szépséghez való nagyon is változóban lévő viszonyról, a dizájn mind fontosabbá váló szépítő munkájáról, a biotechnológia által egyre inkább lehetővé váló ideális testkompozícióról és persze a digitalizáció új lehetőségeiről, a szintetikusan előállítható, hibátlan immerzív és multiszenzorikus terek, környezetek megteremtéséről. Ezek mind – és a sor nyilván folytatható lenne – a harmónia, a tökéletesség, a szépség kérdése körül is bontakoznak ki, egyéb vonatkozásaik mellett tehát fontos és aktuális esztétikai kérdések, amelyek a művészettől függetlenül vesznek körbe minket. Még akkor is így van ez, ha a művészet a maga sajátos eljárásaival e kérdéseket mind célba veszi, vagy technikájukat a ma-



Mára senkin nem tör ki a védekező szorongás, ha határsértésekkel találkozik, ha például integrálja a kortárs képalkotás technikáit és motívumait a festmény, ha egyszerre szobor, installáció és festmény egy alkotás, vagy azt is készséggel fogadjuk el már művészetnek, ha egy alkotó árháborút indít egy másik ország helyi szupermarkete ellen...

ga gyakorlataiba beépíti. Én mégis maradnék a művészet szépségtől elhagyott (beautyfree) területén, hogy azt vizsgáljam meg, hogyan zajlott le ez a „kivonulás”, és mi is akkor az esztétika keresnivalója a kortárs művészetek területén. Mert hosszú szünet után, az ezredforduló óta, úgy tűnik, ismét az esztétikai, az esztétikum lett a művészetelméleti és kritikai beszéd egyik fő fogalma. A szépség nem szinonimája ennek az esztétikainak, sokszor még részhalmozaként sem illeszthető bele, a dialektika logikájának megfelelően másként tér vissza a megtagadott tézis. Azt kívánom vázolni – tudom, egy hosszú, sokrétegű folyamat szinte megengedhetetlen leegyszerűsítésével –, hogy milyen értelemben békülhet ki esztétikum és antiesztétikum a kortárs művészetben.

Sokan és sokféleképpen foglalták már össze azt a történetet, amelynek eredményeként a fenti mondatot le lehet írni, hogy tudniillik, szépség és művészet nem szükségszerűen tartoznak össze, sőt azt mondhatjuk, napjaink művészetének túlnyomó része egyáltalán nem is célozza ezt.¹ Ahogy Arthur C. Danto szellemesen megfogalmazta, a *Sensation* (1997 – London; 1999 – Brooklyn Museum) kiállításra nem úgy tekintett mint esztétikai kérdésre, hanem mint a „First Amendment”-re, melynek értelmében el kell vetnünk azt az addigi alaptörvényt, hogy a jó művészet egyben szép is – csupán meg kell tanulnunk szépségét felismerni és értékelni.² A helyzet mára az, hogy befogadói érzékenységünk és értelmezői eszközkészletünk finomításával nem a szépséget kell képeseknek lennünk meglátni az addig sikertelennek, formátlannak vagy akár csúnyának vélt műben, hogy értékelni tudjuk, hanem a művészet konceptuális változásai által megkívánt jóval összetettebb módokon kell a műalkotásokat igazolnunk.

Persze a Danto által vázolt variációjában sem a múlt század legvégén kezdődött az a folyamat, melynek eredménye, hogy a művészetnek nem feltétele, csupán lehetősége a szépség, ő csak egy újabb állomását regisztrálja itt (amely természetesen nem lett végállomás), hanem valahol a 19. század közepén. Vagy akár pontosan meg is mondhatjuk, hol, hiszen művészettörténeti közhely, hogy Manet *Olympiájánál* (1865) szokás a modernizmus és egyúttal a szépség módosulásának és átértékelésének kezdetét kijelölni; majd a mottóul választott Rimbaud-szöveg (1873) első része már egyértelműen egy olyan attitűdöt ír le, amely szépség és morál hagyományos összekapcsolását dobja sutba, hogy akár pokolbéli céljaira használja ki az amúgy sem túl vonzó szépséget.³ De még igen sokáig, nagyjából a dadáig mégis a szépség, akár az ahhoz való negatív viszonyon keresztüli fájó hiánya jelentette a műalkotások legfőbb értékét. Roger Fry híres írása – *Vision and Design* (1920) – a melletti érvelés, hogy csak addig nem látjuk meg a modern művészetben a szépséget, míg nem tudjuk, hogyan nézzük, míg nem elég kiművelt a szemünk, hogy a „vision” helyett inkább a „designt” keresse és értékelje. Azonban nem mindent és mindenkit lehetett ebbe az érvelésbe integrálni, hogy tudniillik kellő magyarázat mellett feltárul a modern mű szépsége is, hiszen a szürrealizmus és kiváltképp a dada teljesen figyelmen kívül hagyta, hogy egy adott dolog szép-e, sőt mondhatni stratégiai okokból kiiktattak mindent, ami szép, harmonikus, rendezett stb. „Stratégiai” okon itt az avantgárd művészetnek a társadalmi elköteleződését értem, az egyszerűség kedvéért itt most nevezzük ezt a folyamat külső oldalának, amely természetesen nem független a modern művészet belső, immanens fejlődési logikájától. Az egész probléma egyik nehézségét éppen az adja, hogy a formai, az ábrázolás egészét érintő alapvető változások és a tartalmi kérdések – amin itt nagyon tágan a művészetnek az igazsághoz való viszonyát értem – alig szárazthatók szét.

A zürichi dadaisták voltak az elsők, akik kabarét csináltak (tudjuk, szó szerint) a szépségből, triviálissá tették és átpolitizálták a világháború társadalmának elutasításaként. Ahhoz, hogy ebben jelentős kritikai gesztust lehessen látni, hogy hatásosnak tűnhessen a művészet szépségét szimbolikus áldozattá tenni a világ rütsága elleni harcban, az kellett, hogy a művészi szépségnek nagy legyen a presztízse. Duchamp nem véletlenül rajzolt egy Mona Lisa-képeslapnak bajszot (1919), hiszen elsősorban a nagy műalkotás formájában megjelenő szépség volt kritikája (hogy finoman fogalmazzak) tárgya. E fricskával pedig szélesre nyílt az a logikai szakadék szépség és művészet között, amelyet Fry áthidalni igyekezett. Danto kallifóbiának nevezi⁴ az avantgárd társadalomkritikájából kiinduló szépségellenességet. Ismerős magyarázat fonalát viszi tovább, hogy tudniillik értelemszerűen nem lehet szép az a művészet, amely a társadalom morális romlottságát akarja megmutatni.⁵ A művészet a neki tulajdonított igazságot csak úgy őrizheti meg, ha nem hazudja széppé világunkat, ha nem viselkedik kollaboránsként az ámitók oldalán, hiszen barbár világunkban nem lehetséges a szép művészet. Az újabb világháború után csak komorabban szólt ez a szólam, leghatásosabban Adorno hangján, míg aztán a szépségnek a hétköznapi világban való sikerei fordították szembe vele a művészetet. Ha a szépség fő területe a dizájn és a marketing lett, ha az anonim instrumentális racionalitás, a kalkuláció részévé vált, akkor már ugyanolyan erőszakos és semmivel nem értékesebb, mint riválisai a funkcionális, a hétköznapi, az egyszerű vagy a látványos stb. Minden ilyen érv mögött szépség és moralitás (akár hallgatolagos) összekapcsoltsága áll. Ha ellenérzéseink vannak a széppel szemben, mert hazugnak, giccsnek, a fennállóval való kibékülésnek érezzük, az tulajdonképpen morális érzékenységünkéből fakad. Ezért érezzük úgy – hiába történt már meg számtalanszor a gonosz átesztétizálása –, hogy a szenvedés képeiben szépséget keresni és találni morális hiba. A szépségnek a jóval, az igazságosság ígéretével való összekapcsolását Platóntól Meillassoux-ig állítja a filozófia is, és tulajdonképpen alátámasztja ezt az a művészet is, amely a szépséget az eddigiék értelmében veti le magáról, hiszen ezzel pontosan azt utasítja el, hogy hamis ígéret legyen.

Ez a szépségellenesség csak a fogalom hamis redukciójával nevezhető esztétikaellenességnek is. Pedig valami ilyesmi történt a nyolcvanas évek elején. Az „antiesztétika” az „esztétikával” szemben olyan erős hívószó lett, sőt harci kiáltás, hogy még mindig nem ült el teljesen a csata pora. Az antiesztétika terminusként a Hal Foster által szerkesztett, e címet viselő, máig hatásos könyvvel jelent meg, melynek előszavában mint a „jelenben elfoglalt kulturális pozíciót” határozza meg az antiesztétika mibenlétét, „szűkebben pedig olyan interdiszciplináris gyakorlatokat jelent – írja –, amelyek vagy a politikába, vagy a vernakulárisba ágyazott kulturális formákra érzékenyek, így tagadják egy privilegizált esztétikai terep megletétét”.⁶ Az *October* kritikusaiktól indult, ám hamar az angolszász művészetelmélet domináns álláspontja lett, hogy az esztétikai elméletek történeti és fogalmi kerete lejárt, a kor radikálisabb művészeti gyakorlatát, például Hans Haacke vagy Barbara Kruger műveit hitelesebbnek tűnt az identitás, a hatalom, intézmény, privilégium stb. kérdései felől megközelíteni. Vagyis az esztétikumban érdek- és tétnélküliséget látó posztmodern nézőpont igyekezett a formalista kritériumokat politikaiakkal felcserélni. Hamarosan úgy rögzült két szemben álló táborrá a két, a művészet autonómiáját másban látó elméleti álláspont, hogy a posztmodernhez elidegeníthetetlenül kapcsolódott az antiesztétikai, míg az esztétikaihoz a modernizmus tapadt szinte logikailag. Míg a

két elmélet külön képvisellete teljesen lehetséges volt (például Michael Fried a modern esztétikai és Rosalind Krauss a posztmodern antiesztétikai oldalon), egy a tételezett konceptuális szakadékon átlépő esztétikai posztmodern pozíció elképzelhetetlennek tűnt. A modern antiesztétikai azért volt lehetséges, mert visszafelé az időben kiterjesztették e fogalmat, és mind a modernizmus harcát az akadémiizmussal, mind társadalomkritikai attitűdjét ezzel írták le. Még az ezredfordulón túl is úgy tűnt sokaknak, hogy az álláspontok összeegyeztethetetlenek.⁷

Esztétikai elméleten a főként Clement Greenberg nevével fémjelzett, formalistának értelmezett felfogást, valamint egy általa közvetített kanti esztétikát (a cél- és érdeknélküliséget citálták legszívesebben) értettek.⁸ Ahogy a pop, a minimalizmus, a konceptuális művészet egyre erősödött, ahogy egyre fontosabbá vált Duchamp, úgy nőtt az ellenszenv Greenberggel szemben, ám az esztétikát továbbra is nagyjából úgy képzelték, ahogyan ő találta. Tehát amikor az esztétikummal szembehelyezkedtek, akkor Greenberget és egy rajta átszűrt, meglehetősen részleges kanti felfogást utasítottak el.⁹ A szépség diskurzusba emelése szóba sem jöhetett, ám helyette fontos lett egy régi esztétikai fogalom, a fenségesség, hiszen ebben benne volt már a fogalom történetének kezdetekor, és Kantnál hangsúlyosan, egyfajta negativitás, krízis, az identitás és a teljes egzisztencia ki-mozdításának, decentralálásának mozzanata, ami egyrészt jobban megfelelt a politikaiként értelmezett művészetfunkcióknak, másrészt annak a (lyotard-i) posztmodern felfogásnak, hogy a műnek az ábrázolhatatlannal van dolga (nem úgy, mint az érzéki szépségnek), amit csak sejtetni képes. Persze Greenberg sem a szépséget emlegeti, amit viszont minden kritikája alapjává tesz meg, az a mű minősége. „[A]hol nincs esztétikai értékítélet, ahol nincs ízlésítélet, ott művészet sincsen, sem pedig semmiféle esztétikai tapasztalat. [...] Ez ennyire egyszerű” – írja, ami azért még nem jelenti azt számára, hogy csak az érték mentén lehetne beszélni a művekről.¹⁰ Mind alkotó, mind befogadó részéről az ízlés volt számára az egyik kulcskérdés, és Duchamp (akit egyébként alig néhányszor méltat említésre egész életművében) eredendő bűnének éppen azt tartotta, hogy az ízlés kialakításában és minden egyes új ítéletében inherensen meglévő nehézséget egy másfajta, szerinte lényegein nem művészi nehézséggel cserélte fel, hogy tudniillik nem művészi tárgyakat mint műalkotásokat kell elismernünk, és ezzel a jó és rossz művészetet elválasztó döntő különbséget akarta eltörölni.¹¹ Ezzel akár igazolva is láthatjuk az antiesztétika azon állítását, hogy az esztétikai megközelítés csupán az érzéki megítélésével van elfoglalva, és a művészet minden intellektuális igényét és hatását háttérbe akarja szorítani.¹² Greenberg elméletének leginkább száműzendő eleme azonban a médiumok specifikációja volt. Egy te-leologikus történetben írta le a modernség tulajdonképpeni fejlődését, mely szerint minden művészeti ágának (az ő kiténtetettje a festészet) át kell mennie egy tisztulási folyamaton, meg kell szabadulnia minden olyan eszköztől, amely nem lényegileg, csupán konvencionálisan tartozik hozzá. Az előbbieken a progresszív művészet sem léphet túl, mert bármennyire meghaladja is saját hagyományát, mégis csak az abból kiinduló összevetésben lehet művészi értékelés tárgya. A modern művészet változásának motorja Greenberg szerint az a kockázatvállalás, hogy egyre inkább csak lényegi elemeire húzódik vissza, amelyeket, éppen ennek következményeként, egyre explicitebben kell megmutatnia. Ám egyre érdekesebbnek tűntek olyan művészek, kiket mind a médiumok hibriditása érdekelt, s míg az esztétikainak nevezett álláspontokról csak a korábbi nagy

fejlemények paródiaként való ismétlésének tűntek, műveik azt állították, hogy nem kell kitartani a kép integritása mellett, lehet más képfajtákkal kapcsolatba lépni (pl. Robert Rauschenberg), az alkotó-szobjektumot parodizálni (pl. Piero Manzoni), a hétköznapi felé fordulni (pl. Claes Oldenburg) vagy a minimalista szobrászatba (pl. Robert Morris) vagy a performanszba (pl. Yves Klein) oldódni bele. E lehetőségek a következő évtizedekben mind teljes spektrumukban bontakoztak ki, egyszerre járták végig a lebontás és a kiterjesztés lehetőségeinek ket-tős spirálját.

Az antiesztétikai nézőpont aztán a kilencvenes években újabb megerősítést nyert az abjekt és az informel körüli elméletekkel. A két megközelítés igen szorosán kapcsolódik, a művészetnek az anyagisággal (akár a szobjektum testiségével, akár a mű anyagi voltával) való kapcsolatára összpontosítanak, de míg az abjekt inkább a szemantikai oldalon helyezkedik el, egy jelentéstípusnak tartható, addig az informel inkább működési elv.¹³ Természetesen az abjekt esetében sem olyan egyszerű a helyzet, hogy a kétségtelenül nagyszámú művet, melyek a testi elfojtásokkal, a kultúra által kiépített szublimációkkal foglalkoztak, nehéz lett volna valahogyan „esztétikusként” értelmezni (lásd például Kiki Smith: *Tale*, 1992), hiszen a szubjektivitás egésze, külső és belső meghatározottságának határai, testi valója és a társadalmi rend közti átjárás lehetőségei mind tematizálódtak, és sokszor olyan szimbolikus, absztrakt munkákban kaptak formát, melyek akár az esztétikaiként beskatulyázott értelmezésre is nyitottak lettek volna (például Mike Kelley: *Lumpenprole*, 1991).¹⁴ Az informel esetében, úgy gondolom, egészen nyilvánvaló az „esztétika” és „antiesztétika” fentebb vázolt el-lentétének továbbélezése, melynek talán legjobb példája Rosalind Krauss taktikája. Először az avantgárd Greenberg által mellőzött hagyományához, a dadához és a szürrealizmushoz nyúlt vissza, majd a minimalizmus és a land art kerültek figyelme középpontjába, melyek először törték át látványosan a médiumspecifikusság korlátját, harmadik elemként pedig Greenberg által kanonizált alkotókat kezdett az antiesztétika szempontrendszerével vizsgálni – nagyszerű Pollock-értelmezése szinte gonosz módon azt akarja bizonyítani, hogy mindennek épp az ellenkezője igaz, mint ahogyan Greenberg látta.¹⁵ Az 1996-os *L'informe* kiállítás idejére mindez metodológiai elvvé emelkedett, annak ellenére, hogy Bois állítja, hogy nem temetni akarja a modernséget, csak lapjait újraosztani, az „eljárásmodokat” mégis mint a modernista tanok „lerontását” mutatták be: horizontális a vizualitás vertikálisával szemben, az anyag alapvető volta a forma és az eszme zsarnokságával szemben, készítés a vágy anyagi megjelenítésére, ent-rópia a totalitással szemben.¹⁶ Az anyag és a test elsődlegességére építő vizuális lehetőségekként, feladatokként mutatják be e fogalmakat, azonban az oppozicionális megfogalmazásból látszik, hogy egyben retorikaiak is, hisz fogalmi inverzió mentén történik a jelentésképzés. Vagyis nem lépnek ki abból a keretből, amely a greenbergi elmélet alapja, nem robbantják fel, hanem annak mintegy fonákját, negatív képét fordítják a felszínre.

Mindezen alkotók és az őket igazoló „antiesztétikai” elméletek jelentik mind a mai napig a fősodort, így nem csoda, ha ennek a tendenciának ellenmozgásaként a kilencvenes évektől feléledtek újra a szépségelméletek is.¹⁷ Talán éppen a formátlant, az abjektet üdvözlő művészeti világ elleni bátor lázadásnak is tűnhet a szépséghez fordulni. Ám egy a modernség transzgresszív hajtóerejét a művészet lényegének tartó olvasat szerint akár annak jele is lehet, hogy a művészet kezdi feladni a világhoz való kritikai viszonyát. E szépségpárti elméletek ismét

az esztétikai és morális ítélet közti analógiára építenek, nagyrészt konzervatívak, sőt nosztalgikusak, így, úgy látom, komolyabb szakmai figyelem nem kíséri őket, ezért ezek nem is válhattak sem az esztétikainak nevezett oldal új megerősítőivé (vagyis senki nem állt elő a Greenbergéhez hasonlóan erős elmélettel), sem a két tábor közti közvetítőkké.¹⁸

A valódi nyitás az ezredfordulón az antiesztétika felől jött, s bár mint említettem, ma is sokaknak összeegyeztethetetlennek tűnnek az álláspontok, mégis megfogalmazódott az igény, hogy az „esztétikait” ne a konzervatív ízléssel vagy a hagyományos ideológiai érdekekkel azonosítsák.¹⁹ Persze ez a nyitás akkor érdekes, ha célja nem a szakadék felett kezét nyújtani vagy olyan hidat verni, amire senki nem lép jó szívvel, hanem ha magának a feszültségnek az alapjára kérdezőnek rá. Ez, úgy látom, kevésbé történik meg, ellenben olyan elméletek lettek fontosak, amelyek ezen oppozíción kívülként értelmezhetőek. Dominálnak sokféle formában az affektuselméletek, ezeknek fő forrása Gilles Deleuze és főként Bacon-könyve, valamint a másik legnépszerűbb iránynak a Jacques Rancière filozófiájához köthető elméleteket látom. Róluk itt nem szólnék, bármennyire is fontosnak gondolom az esztétika számára mindkét általuk megnyitott lehetőséget. A művészeti világban, úgy látom, általában azok számára fontos Rancière, akik azt olvassák ki belőle, hogy a szociális művészet különböző formái, a politikai akciók, a részvételiség, a túlazonosulás stb. az érzékelhető újrafelosztásának és a láthatóvá tételnek szándéka okán mind esztétikai gyakorlatok is, s ezzel megválaszolva is látják (szerintem helytelenül) a „mennyiben művészet ez?” kérdést. Deleuze-höz természetesen a festészet új elméletei fordulnak szívesen, rajta keresztül (is) igazolják, hogy újra lehet expresszivitásról beszélni, valamint affektusfogalmát az esztétikainak feleltetik meg (szerintem helytelenül). Ám a valódi kibékítés egy olyan megközelítés lehet, amely Duchamp-nak és Greenbergnek (és vele Kantnak) is igazságot akar szolgáltatni. Pontosan ezt teszi Thierry de Duve, akinek nagyszabású könyvét itt még csak nyomokban sincs mód értelmezni, ezért csak néhány ponton, saját gondolatmenetéből kiragadva fogok rá hivatkozni.²⁰

A kérdés, úgy látom, továbbra is – vagy újra – a modernség értelmezése, talán ezért beszélnek sokan – úgy gondolom, tévesen – az avantgárd visszatéréséről. Kicsit közelebről talán az a kérdés, hogy a modernségben meglévő transzgresszív logikát hogyan értelmezzük, miben látjuk annak célját, végpontját, s hogy folytathatónak gondoljuk-e valamilyen formában.

Közhely, hogy a modernség lényegéhez tartozóként értelmezzük a művészet önmeghaladásának igényét, valamint transzgresszivitását. Kétféle lehetősége bontakozik ki ezeknek, és jut el nagyon hamar tulajdonképpeni végpontjáig, a monokrómig vagy az üres vászonig és a readymade-ig. E kétféle lehetőséget Jay Bernstein a „nonart” és „antiart” kifejezések elkülönítő értelmezésével adja meg.²¹ A modernség dialektikájának egyik logikailag bejárható útja a nem-művészet, azaz a vitában az „esztétikainak” nevezett út, a minden csak konvencionálisnak a kiiktatása, hogy csak a maga médiumának belső logikája által működjön az alkotás. Ezért tűnik nem-művészetnek az új mű, mert lényegéhez tartozik a bevett forma dezintegrációja, a disszonancia, hordoz valamit, ami megakaszt, ami túlmegy, mondhatjuk, ami túlzás, és csak a túlzás az igaz. A művészet ekkor az abszolút immanencián át próbál a transzcendenciáig eljutni, mondhatni a transzcendencia szekularizálása, könyörtelen materializálása, formalizálása árán. A művészet ezen az úton elérendő autonómiája két ponton is tartalmaz ve-

szélyt, egy „esztétikait” és egy „antieszttétikait” (Bernstein fogalmaival nem-művészetit és antiművészetit), és ezeket Greenberg is látta. Az egyiket De Duve arra adott válaszként fogalmazza meg, hogy vajon miért nem tetszettek Greenbergnek Frank Stella fekete képei.²² Ami e képeken annak ellenére kezdett szellemként kísérteni, hogy a greenbergi elvek következményeit vonták le a maguk tisztaságában, az annak felismerése, hogy a modernizmus dinamikája mint tisztán festészeti *logika* is elsajátítható, hogy a festészet fejlődésének következő pontja vagy akár végpontja is beazonosítható e logika mentén. Ha a mű létrehozható és befogadható egy konceptuális logika alapján működő beazonosítással, akkor ízlésítéletnek ott már nincsen helye; s láttuk, Greenberg ezt a lehetőséget nem engedte meg, hiszen Kantból leszűrve azt gondolta, hogy az esztétikai ítélet általánossága nem eredhet fogalomból. A másik veszélyre Greenberg maga figyelmeztet Pollock all-over képei kapcsán, hogy nagyon is közel kerülnek a dekorációhoz. Ugyan drámai hatást kelt a falon, írja Greenberg, mégis nagyon hasonlatos a tapétamintához.²³ Vagyis itt is ott kísért valami, de nem saját koncepcióként való önfelszámolódása, hanem a „másik”, az elfojtott, a vizuális tömegáru. Úgy is fogalmazhatjuk, hogy a világ. Vagyis nagyon hamar világossá vált, hogy az ily módon elért autonómia egyben börtön is. A De Stijl mellett ott a dada is, Ozenfant mellett Picabia, vagyis a nem-művészet mellett ott az antiművészet is, vagy hogy még bonyolultabb legyen, a De Stijl felfedezi magában a dadát, vagy a dada saját logikája mentén, mintegy paródiaként a konstruktivizmusig jut (lásd Schwitterst). Az antiművészet (antieszttétika) vagy abban a formában toladodik be, hogy hétköznapi tárgyat műalkotásnak nevez, vagy ennek tranzitív változatában, mikor tárgyakat épít be az alkotásba. Az előbbi esetre természetesen Duchamp *Forrása* a paradigmaticus példa, amely azt ismerte fel – értelmezi De Duve –, hogy a klasszikus (kanti) az „ez szép” formulában leírható esztétikai ítélet modern formája az „ez művészet”. Felnyitotta a nominalista zsilipet²⁴ azzal, hogy a modernitás dinamikáját, miszerint transzgresszív eljárásokkal is megörökölhető a festészet címke, az egész művészetre terjesztette ki, eloldotta az olyan konvencióktól, amelyek az egyes művészeti ágak gyakorlatait intézményesítették. Ahogy a klasszikus (kanti) esztétikai ítéletben hiányzik a fogalom, itt sincs olyan elv, amelynek alapján szükségszerűen művészetnek kell ítélni egy tárgyat. Mivel, mint Kantnál, itt sincs szabály, ezért a művel itt is találkozni kell, valamint ugyanúgy, mint a klasszikus formula esetében, ítéletemet most is az általánosság szintjére emelem, és másoktól is egyetértést várok. És míg látszólag az „ez művészet” formula egy fogalom alá rendelné az ítélet általánosíthatóságát, De Duve szerint ez nem fogalomként, hanem tulajdonnévként működik. Vagyis az esztétikai ítéletet a readymade esetében sem lehet megtakarítani, mondja De Duve, s ezzel tulajdonképpen megmenti Duchamp-t Greenberg számára, a *Forrást* nem a modern kihívójának, hanem apoteózisának értelmezi. A másik lehetőség az antiművészet „gyenge” változata, amikor egy reália lesz a műalkotás része – már a kollázssal elinduló folyamat ez, és Rauschenbergtől Armanig és tovább rengetegen élnek vele. Azt azonban ritkábban szoktuk észrevenni, hogy már maga Duchamp bezárta a kört, és az általa megteremtett readymade-et vissza is vettette a festménybe.²⁵

A művészet dialektikájában ott működő antiművészet azt ismeri fel és fordítja vissza, hogy minél következetesebben halad a műalkotás afelé, amit a maga tiszta lényegének vél, annál jobban eltávolodik attól, amit végül is szellemivé akar tenni. A művészet lázadása ez a művészet ellen, súlyos teherként felismert

autonómiája ellen, az a vágy, amit egészen Kaprowig vagy Cage-ig próbáltak oly sokan a gyakorlatba átültetni, hogy sui generis valóság legyen. Az antiművészeti vagy antiesztétikai mozzanatról, arról, ami benne heterogén, nem mond le a művészet, különben dialektikája (hamar a végéhez jutó) fejlődésé laposodik.²⁶ Adorno *A művészet és a művészetek* című írása ugyanabban az évben (1967) íródott, mint Michael Fried *Art and Objecthood* szövege, de az utóbbival ellentétben a művészetnek a lényegi heteronómiaigényét állítja, ezt nevezi kirojtosodásnak.²⁷ A művészeti ágak promiszkuitása nemcsak intermedialitást jelent, hanem kiterjed a művészetén túlra is, ami Adorno szerint nem más, mint mímelt önfelszámolás. Az esztétikai szükségképpen affirmálja a fennállót, így azért, hogy a lényegéhez tartozó negativitást megőrizze, hogy önmaga lehessen, mássá kell válnia, akár csíkos szendvicsemberré (Daniel Buren) vagy az asztalon heverő tárgyak térképészévé (Daniel Spoerri). Ezt fogalmazta meg Hal Foster *Anti-Aesthetics* bevezetője, amikor azt állította, hogy „az esztétikai kritikai potenciálja illuzórikussá, így maga is instrumentálissá vált”.²⁸ A negáción keresztüli fejlődés hitelesítette az avantgárd életképességét és társadalmi relevanciáját is, ugyanakkor a művészet mint olyan önfelszámolása irányába is mutatott, és látjuk, nemcsak a korábban leírt módokon, hanem egy alapvető értelemben is belesimul az antiesztétika, az antiművészet a modernség logikájába, amennyiben a korábbiak tagadásával állítja önmagát.

Mára talán az vált világossá, hogy a másik tagadásával mindkét nézet önmagát is tagadja. A művészet úgy akarja állítani önmagát, hogy közben a benne rejlő antiművészeti, antiesztétikai momentumot is megőrizze. Ezt a paradoxont persze nehéz feloldani, de a gyakorlatban mégis ezt próbálják a (jó) művek. Mára senkin nem tör ki a védekező szorongás, ha határsértésekkel találkozik, ha például integrálja a kortárs képzőművészet technikáit és motívumait a festmény, ha egyszerre szobor, installáció és festmény egy alkotás, vagy azt is készséggel fogadjuk el már művészetnek, ha egy alkotó árháborút indít egy másik ország helyi szupermarketé ellen azzal, ha jóval olcsóbban árul mindenféle hétköznapi árut, amelyeket a fogyasztói és a művészeti áru közti vámtarifa-különbség segítségével sikerül olcsóbban beszállítania.²⁹

Ma, úgy látom, a megszüntetve megőrzés lépését sokan a műalkotásnak a sokféle hálózatok valamelyikébe való becsatolásával vagy a hálózatokhoz tartozásuk felmutatásával hajtják végre. David Joselit szerint a „network” fontosságát a festészet számára Martin Kippenberger ismerte fel a kilencvenes években, és úgy látja, ennél fontosabb kérdés Warhol óta nem fogalmazódott meg.³⁰ A „network festészet” egyik meghatározója, hogy benne és általa a képek cirkulálnak, hogy bizonyos pozícióban lévő tárgyakat nem reprezentál, hanem egy másikba helyez át a mű – ezért is van, hogy a networkfestészet előzményeként leginkább Rauschenberget emlegetik. Az ilyen műveket Joselit diagramhoz hasonlítja, ahol sok eltérő regiszteren keresztül vezetnek le nem záruló, újabb és újabb átmeneteket megnyitó ösvények. Kippenberger *Heavy Burschi* (1990) alkotásával már többen illusztrálták, hogyan képes e mű egy többretegű tréfa által az összes a festményhez kapcsolódó hagyományos elágazásokat, kapcsolódásokat, „hálózatokat” eltörölni.³¹ Ezért egy másik, kevésbé humoros, ám éppoly összetett művet mutatnék be. Kelley Walker *Schema: Aquafresh plus Crest with Whitener* (2003) című munkája szó szerint nagy utat járt már be a képek hálózatában, hogy végül más címe is legyen.³² A mű kiindulópontja egy 1988-as sajtófotó volt, amelyen egy csodás szerencsével Hawaiiin sikeres kényszerleszállást végrehajtó

repülőből mentik ki a halálra vált utasokat. Oliviero Toscani, a Benetton elhíresült kreatív vezetője, hasonlóan sok más, szenvedőket megörökítő fotóhoz, ezt a képet is felhasználta egy reklámkampányban. Walker, kisajátítva a kisajátítót, ezt a képet, vagyis a Benetton logójával ellátottat használja saját munkájához. E kép felszínére, többszörös digitális szkennelések és áttételek útján persze, mintegy a festői gesztus expresszív kézjegyeként, lendületes mozdulatokkal kinyom egy tubus aquafresh fogkrémet. Tehát a fogkrémmel félig láthatatlanná teszi a képet, mintha valóban reggel fogmosás közben járkálva kerülne elő a reklámfotó, s morális felháborodásában a kezében lévő „festékkel” eltüntetné azt. Ám a valódi esemény drámáját kommercializáló kép ellen nem a festészet hagyományos anyagával tiltakozik, hogy a festői gesztus autonómiája által álljon ellen a piac kérlelhetetlen mechanizmusának. A hagyományos vászon helyére a botrányos reklámfotó kerül, az ecsetvonás, a szubjektum ezen összetett metaforája helyére pedig egy jól felismerhető, a marketing elveinek megfelelően azonnal beazonosítható türkiz-piros-fehér csíkos fogyasztói védjegy. Vagyis vászon és gesztus, objektum és szubjektum hagyományos küzdelme helyén két fogyasztói áru próbálná kielezni az így már nem is valós alternatívákat. Ám nyugodtan elfogadhatjuk a fogkrémet mint readymade festéket, sőt Warhol után szabadon mondhatjuk, hogy nincs is ennél jobb, hozzánk közelebb álló festék, csak a gesztus autentikusságát csökkentené, ha már a festék anyaga átstilizálná azt. A képet a fenti címmel Walker 2003-as kiállításán (Paula Cooper Gallery) egy light boxban, a reklámok által gyakran használt eszközben állította ki, ami nyilván tovább akarta élezni a feszültséget promocióanalízis kép és festészet között. A mű egy részletét aztán az *Artforum* 2005. áprilisi száma címlapfotóként használta. Majd újabb állomás következett, Walker ezt a részletet ismét elhelyezte egy light boxban egy 2006-os kiállításán, ahol cím nélkül pontosan ugyanott függött, mint az előzménye, azonban jól látható jeleivel annak – vonalkód, cím, tartalom stb. –, hogy a művészeti magazin címlapjáról vett képről van szó. A mű tehát egyszerre szól arról, hogy milyen utat jár be a kép a média világában és a művészeti világban, magának a képnek a részévé teszi a művészeti világban való kommercializálódását és egyidejű művészettörténeti pozíciófoglalását is. A mű második változata, amit azóta *Benetton/Artforum* címmel jelölnek, még hangsúlyosabban mutatja a kép digitális voltát, azt a számtalan átalakítási folyamatot, amelyen az első, a légi katasztrófát megörökítő kép átment, miközben a fogkrém nyomvonalra mindvégig megőrzi kapcsolódását az akciófestés gesztusához. A light box nemcsak a reklámfotók vizualitását idézi, hanem egyben arra is szolgál, hogy képernyője, ami valójában egy üres felület, amelyen bármilyen kép megjelenhet, egybemossa a különböző képi médiumok határait. Mindegy, hogy festmény vagy fotográfia, a digitális felületen egyformán eloldódnak eredeti referenciájuktól, és újabb és újabb helyzetekbe hozhatók. Ami a képen hagyományos értelemben festészet, az nem a polaritást élezi analóg és digitális, testi és anyagtalan között, hanem egyazon működési folyamat részeként átadja magát a hálózati „képgyártás” mechanizmusainak. Ebben a folyamatban az eredeti sajtófotó, valamint a festői gesztus is többször cirkulál, és eközben hol a szubjektum, hol az objektum szerepét töltik be, így a mű a hálózatnak pontosan azt a jellegzetességét képes vizualizálni, hogy benne egyszerre kell szubjektumnak és objektumnak is lenni. Ezt persze tarthatjuk elidegenedésnek vagy a lét elviselhető könnyűségének is. Ebben a mű nem dönt helyettünk, kritikai potenciálja éppen abban van, hogy a legnagyobb behálózottság felmutatása mellett is ott

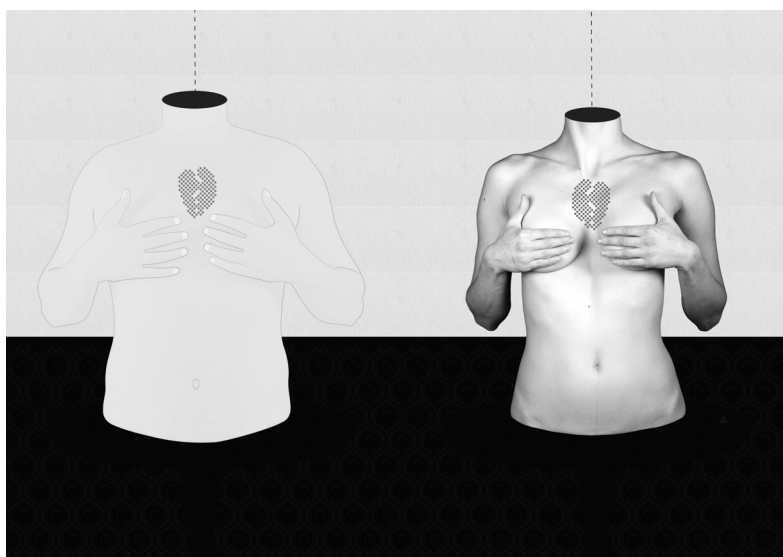
van benne a szabadság vágya és ennek ironikus lebontása is. Vagyis egyszerre képes két ellentétes irányba mutatni, hogy tudniillik a művészet az autonóm szubjektivitás utolsó menedéke a mindent behálózó instrumentális racionalitással szemben, valamint azt is, hogy se menedékként, se akcióként nem lehet hatásos a művészet. E két szélső pont dialektikus feszültségben tartásával az „esztétikait” és az „antiesztétikait” egyszerre tagadja és őrzi meg.

Már csak az a kérdés maradt a végére, hogy szép-e ez a kép. Hogy a mottóban idézett Rimbaud-val szólva az abúzus után képes-e hiteles módon „üdvözölni” a szépséget? Gertrud Stein szállóigévé lett mondása szerint szépnek nevezni egy művet azt jelenti, hogy a mű halott. Ez a kép mindenestre most elevennek tűnik. Elsődleges feladatunk, hogy megpróbáljuk megérteni. És ha ízlésünk nem is gyarapszik olyan sebességgel, mint interpretációs készségünk, bizhatunk abban, hogy tudjuk, az ítélőerőben az értelem is szükséges az öröm érzéséhez. Fog ez még tetszeni is!

■ JEGYZETEK

1. Bár nem kifejezetten a szépség, hanem általában az esztétika, az esztétikum fogalmát állítja a középpontba, de ugyanennek a történetnek egy értelmezését mondja el Seregi Tamás új könyvében, melyben a 20. század művészettörténetének az általa *nem* esztétikaiként értelmezett művészetelméleteit veszi sorra, hogy egyrészt az esztétikumot a művészetről, másrészt az esztétikatudományt a művészetfilozófiáról részben leválassza, másrészt pedig ennek határait, tárgyterületét messze azon túl jelölje ki. Lásd Seregi Tamás: *Művészet és esztétika*. Tiszatáj könyvek, Szeged, 2017. Itt nem kívánok ezen írással részletesen foglalkozni, így a téma átfedései ellenére szándékosan választottam gondolatmenetnek más nyomvonalat.
2. Arthur C. Danto: *The Abuse of Beauty*. Daedalus 2002. ősz. 35–56.
3. Azért a francia eredetit adtam meg a mottóban, mert Kardos László fordításában a sor így hangzik: „Egy este a térdemre ültettem a Szépséget. – És keserűnek találtam. – És szidalmaztam.” Határ Győzőében: „Egy este térdemre ültettem a Szépséget. És épésnek találtam. És kiszidtam.” Azonban számomra itt az „injurier” ’sért, szid’ jelentése mellett a ’visszaél vele, kihasznál’, az abúzus fontosabb.
4. A kifejezést Dieter Rothtól veszi.
5. A. C. Danto: *Kalliphobia in Contemporary Art*. Art Journal 2004. Vol. 63. No. 2. 23–35.
6. Hal Foster: *Postmodernism: A Preface*. In: Uő (szerk.) *Anti-aesthetics – Essays on Postmodern Culture*. Bay Press, Washington, 1983. ix–xvi, itt: xv–xvi.
7. Lásd például Alexander Alberro: *Beauty Knows No Pain*. Art Journal Vol. 63. No. 2. 2004. 37–43.
8. Clement Greenberg nagy hatású nézeteinek összetettségéről lásd a kiváló tanulmányt: Seregi Tamás: *Nem egy újabb Laokón felé*. In: Uő: *A jelen*. Kijárat Kiadó, Bp., 2016. 111–156.
9. Éppen ezért Kant felől akarják többen a szakadékot áthidalni. Ez az esztétika tudományának jelen állása és jövője szempontjából igen izgalmas kérdés, mellyel itt részleteiben nem tudok foglalkozni, csak annyit, hogy általában két stratégiát látok: vagy a harmadik kritika Greenberg által nem idézett és formalizmussal nem felruházható részeit emelik ki – ilyen esztétikai eszme fogalma és a sensus communisban meglévő politikai mozzanat, vagy a TÉK értelmében mint a tapasztalatot lehetővé tevő a priori formák rendszerét tekintik az esztétikát.
10. Clement Greenberg: *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*. Oxford University Press, 1999. 62.
11. Greenberg talán újra emelkedő népszerűségének – ami tényleg az elfojtott visszatérése lenne – egyik hozadéka az lehet, hogy talán újra visszakerekül a művészetkritikába az értelmezés mellett az értékelés is. Danto egy 2008-as írásában idéz egy statisztikát, miszerint a megkérdezett kritikusok 75%-a állítja, hogy „a személyes értékelés a legkevésbé fontos része a művészetkritikának”. Danto természetesen tudatában van, hogy ennek részben saját művészetfilozófiája is oka, amennyiben „a bármilyen műalkotás lehet” tételt sokan a köztétek össze, hogy a művészetkritika valódi és egyetlen tétjét abban látják, hogy az alkotást mint művészetet igazolják, s nem abban, hogy eldöntsék, jó vagy rossz művel van-e dolguk. <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=505> – Utolsó letöltés: 2017. augusztus 10.
12. Megint csak nincs mód részletesen foglalkozni itt a kérdéssel, de természetesen durva leegyszerűsítés Greenberget így látni, hiszen művészetfelfogásából egyáltalán nem hiányzik az értelmi elem. Duchamp esetében az a kifogása, hogy a gondolati „mutatványok” nem haladják meg saját fogalmukat, ebben a művek ki is merülnek, így a minőség kritériumai nem is alkalmazhatóak rájuk.
13. Mindkettő esetében fontos forrás Georges Bataille, az informel magát a terminust is tőle veszi: l’informe (lásd *Documents* 1929–30). Yve-Alain Bois és Rosalind Krauss a terminust 1996-ban Párizsban rendezett kiállításuk címének választották. *L’Informe: Mode d’emploi*, 1996. május 21. – augusztus 26., Centre Georges Pompidou. Lásd Yve-Alain Bois – Rosalind Krauss: *Formless: A User’s Guide*. Zone Books, New York, 1997. A könyv először kiállítás-katalógus volt, a „felhasználói kézikönyv” eljárásokkal tartalmazott, négy fő része a kiállítás négy részében megmutatott különböző vizuális lehetőségek.
14. A témával visszatérően foglalkozott az *October* (tehát az antiesztétikai oldal) kritikusa. Hal Foster: *Obscene, Abject, Traumatic*. October 1996. 78. sz. 106–24; Uő: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the*

- Century. MIT Press, Cambridge, 1996; valamint Uő: *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. Verso, London – New York, 2015.
15. Rosalind E. Krauss: *Optical Unconscious*. MIT Press, Cambridge, 1993. 243. sk.
16. Yve-Alain Bois bevezetője a könyvhöz: *The Use Value of „Formless“*. 13–40.
17. Lásd például Bill Beckley – Dacid Shapiro: *Uncontrollable Beauty*. Allworth Press, New York, 1999; Dave Hickey: *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*. Art Issues Press, Los Angeles, 1993; Elaine Scarry: *On Beauty and Being Just*. Princeton University Press, Princeton, 1999.
18. Érdekes középpozíciót foglal el Danto, aki egyrészt evidensnek veszi, hogy a művészet esztétikai mivolta mindig is túlerjedt a szépségen, másrészt mivel művészetfilozófiája alapvetően hegeli, így az egyetemesség mellett érvel a művészet történelmi és társadalmi beágyazottsága mellett is.
19. Lásd például az *Art Journal* James Meyer és Tony Ross által szerkesztett számát a témában (2004. Vol. 63. No. 2.) Egy konferenciakötet: Francis Halsall – Julia Jansen – Tony O'Connor (eds.): *Rediscovering Aesthetics: Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art Practice*. Stanford University Press, Stanford, CA, 2009. Vagy James Elkin szerkesztésében két könyv, melyek a témában tartott szemináriumok alapján kerültek összeállításra: *Art History Versus Aesthetics*. (The Art Seminar 1.) Routledge, New York, 2005; valamint James Elkins – Harper Montgomery: *Beyond the Aesthetic and the Anti-Aesthetic*. Pennsylvania State University Press, Philadelphia, 2013.
20. Lásd Thierry de Duve: *The Monochrome and the Blank Canvas*. In: Uő: *Kant after Duchamp*, MIT Press, 1996; valamint *Silence in the Doctrine* és *Wavering Reflections*. In: Uő: *Clement Greenberg Between the Lines*. Dis Voir, Paris, 1996.
21. Jay M. Bernstein: *Readymades, Monochromes, Etc.: Nominalism and the Paradox of Modernism*. Diacritics 2002. Vol. 32. No. 1. 83–100.
22. A *Sixteen Americans* (1959 MOMA, New York) c. kiállításon állított ki az akkor 23 éves Stella négy, szinte teljesen monokróm fekete festményt.
23. Clement Greenberg: *A táblakép válsága*. (Ford. Ligetfalvi Gergely) In: Uő: *Művészet és kultúra*. Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Bp., 2013. 120–122.
24. A *Nagy üveg* kapcsán írt egyik jegyzetben (1914) nevezi Duchamp a művet „egyfajta képi nominalizmusnak”. Lásd erről Thierry de Duve: *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*. (Ford. Dana Polan) University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991.
25. Példája ennek *Tu m'* című, 1918-as alkotása, amelybe egy üvegmosó keféhez helyez el a festmény – szerintem – legfontosabb pontján.
26. Persze nem túl szellemdús a szójáték, de ez történt a szó szerinti értelemben is Greenberg elméletével.
27. Theodor W. Adorno: *A művészet és a művészetek*. (Ford. Zoltai Dénes) In: Uő: *A művészet és a művészetek*. Helikon, Bp., 1998. 7–22.
28. Hal Foster: 1983. xvi.
29. Jens Haaning akciója, 1998, Svájc, Fri Art - Centre D'Art De Fribourg.
30. David Joselit: *Painting beside Itself*. 2009. October. Vol. 130. 125–134. Abban azért nem vagyok bizonyos, hogy több évtizede ez lenne a művészet legfontosabb kérdése.
31. Lásd például Gregory H. Williams: *Permission to Laugh: Humor and Politics in Contemporary German Art*. Chicago University Press, Chicago, 2012.
32. A képről röviden lásd Scott Rothkopf: *Kelly Walker*. JRP Ringier, Zürich, 2007; valamint Achim Hochdörfer: *How the World Came In*. In: M. Ammer – A. Hochdörfer – D. Joselit (eds.): *Painting 2.0*. Museum Brandhorst & MUMOK, 2016.



BACSO BÉLA

„UNGESTALT” VAGY SZÉP



„A szép annyira meghökkent újszerűségével,
mint maga a torz.”
EDMUND BURKE

■ Egy most zajló kiállítástól kölcsönzöm a címet, s ahogy ott, úgy én sem kívánom rövidre zárni a megjelölés fordítását. A Kunsthalle Basel most is látható kiállítása olyan műveket mutat be Elena Filipovic szervezésében, amelyek nem sorolhatóak be a világos formát adó művek közé, ahol a mű talán éppen ebből a formasérből és -elvárásból születik, és olykor nem is több ennél. Ezeknél a műveknél megjelenik egy olyasféle *közvetlenség*, amely él vagy inkább visszaél azzal, hogy *hasonló* ahhoz, amit *mutat*. Ennek lehet politikai vagy éppen szexuális tartalma, aminek következtében a szemlélő látja azt, és még *valami* mást is együtt kell látnia, mint amit a műalkotás mutat. A műalkotás sajátossága éppen az, hogy sohasem csak *visszaad valamit*, hanem valamit úgy mutat be, hogy a teljes hasonlóságot éppen felfüggeszti.

Az itt kiállított művek egyik darabja A. V. Rojas mexikói művész munkája, egy hűtőszekrény, amelybe mindenféle finomságot gyömöszöltek be. A kurátor boldogan tudósít arról, hogy a kíváncsi néző persze kinyitja a hűtő ajtaját, amivel kettős hatást ér el: egyfelől gyorsabban rohad a bent levő ételek tömege, másfelől a nyitogatás miatt gyorsabban képződik a jégréteg, de ami általa is hangsúlyozott lényegi elem, hogy a lassan erjedő/rothadó *anyag* erős szagot bocsát ki, mondhatni „betölti a teret”. Igen, a beköszöntőszöveg a mű egyik erős hatá-

Hol van az a határ,
amikor azt mondhatjuk:
igen, ennek helye van,
ezt lehet, és éppen hogy
tanulhatunk belőle,
ha a művész
így ábrázolta?

saként jelöli meg ezt, tudniillik hogy olyan hatás érjen minket, ami kényszer alá fogja az embert. De ha túl az orrfacsaró illaton rákérdezünk, hogy mit is jelent egy effajta „mű”, akkor éppen a fenti értelemben nem tudjuk azt mondani, hogy valamit *közvetlenül láthatóvá tesz, és valamit közvetve kifejez*. Persze mondhatjuk, hogy a mű a pazarlás társadalmának szóló intés, vagy átvitt értelemben a mű a múlandóság, az enyészet kifejezője, de akkor ezzel az erővel bármi, ami rothadásnak kitett, alkalmas egy ilyen mű hordozóalapjának. Menninghaus Kantra hivatkozva mondta ki, hogy „a szép magánvalóan egyúttal az (tendenciáját tekintve) undorkeltő; a szépet belülről fakadóan az a veszély fenyegeti, hogy észrevétlenül *vomitív* hatást fejt ki”.¹ Hogyan kell ezt érteni, mi módon fenyegeti magából fakadóan a szépnak látottat egy ilyen torzulás, hogy teljességgel elmentébe fordul át, s magán megmutatja a *rút*at? Az esztétikai legfőbb kérdése éppen ebben rejlik, hogy mi módon fordul át önmagában, válik valaminek a bemutatása visszatetszővé. Azt talán általánosan is elfogadhatnánk, hogy valami rútnak/visszatetszőnek a pusztá bemutatása *még nem művészet*, ám ha valami művészi jelentőséggel bír, akkor minden további nélkül élhet az előbb említett eszközökkel, vagyis nem kell szükségképpen tartózkodnia annak bemutatásától, amit mindközönségesen gyomorforogatónak tartunk. De szélesebb értelemben is kimondhatjuk, ha a szép csak azt jelentené, hogy tartózkodik az alkotó az erős hatástól, attól még nem tekintenénk szépnak, pusztán ismertnek és unalmasnak, ami *nem méltó a figyelemre*. Arisztotelész sokat idézett szöveghelye szerint tanulni lehet abból, ami valami olyasmit mutat meg, ami nem látható mindennaposan, illetve amit kerülnünk megnézni: „Dolgoknak, melyeket a maguk valóságában viszolyogva látunk, a lehető legpontosabban kidolgozott képmását örömet szemléljük, mint például a legocsmányabb állatok és hullák alakjait. Ennek is az az oka, hogy a tanulás nemcsak a bölcselők számára gyönyörűséges, hanem másoknak is szintazonképpen, de az utóbbiak csak kevésbé veszik ki belőle a részüket. Azért örülnek ugyanis, mikor látják a képmásokat, mert miközben szemlélik azokat, az történik, hogy tanulnak, tudniillik következtetnek, hogy mi micsoda, hogy például ez ez meg ez.”² Ha tehát valaminek a bemutatása alkalmas arra, hogy felismerjük benne azt, hogy az *ez és nem más*, akkor az esztétikai legfőbb ismérve, hogy nem mutathat olyasmit, ami egyezik azzal, ami *már látott és ismert*, vagyis az esztétikai valami olyan többletet enged érvényre jutni tárgya bemutatásában, ami eddig így nem szolgálhatott okulásunkra. A művészetből mindenki képes tanulni, ha felfigyel arra, amit *még nem látott így*. Az újabb fenomenológiai esztétikában ezt nevezhetjük *Initialerfahrung*nak³, vagyis egy olyan kezdeti, mindent előző pontnak, ami túlvezet azon, amit ténylegesen látunk, hiszen a kiindulás arra hívja fel a figyelmet, amit maga a mű rejt el.

A modern esztétika, pl. Burke figyelemre méltó érvet hoz fel amellet, hogy az ember miért nem tud és akar tanulni az őt érintő erős hatásból: „Közkeletű megfigyelés, hogy olyan tárgyak, melyek a valóságban sokkolnának minket, a tragikus vagy ahhoz hasonló megjelenítésekben igen magas szintű öröm forrásául szolgálnak.”⁴ Amikor Burke Arisztotelészhez kapcsolódva kimondja, hogy a megnyugvás és önmegnyugtatás abból származik, hogy *fikciónak* tekintik, mégis pontosan fejezi ki a rész zárásaként, hogy értelem és szenvedély nincs és nem is lehet összehangolva, hogy az értelem nem lehet ura teljességgel a szenvedélyeknek. Kettős hatás érvényesül itt, egyfelől tartózkodás attól, ami kimozdít a szokásos érzékelésből, ami az ismertén túl enged pillantani, vagyis éppen a mű által felkorbácsolt szenvedélyek ellenében a nyugalom és rendezettség ke-

reteit keresi az ember – mondhatjuk modern kifejezéssel: *ellenállni a szubverziónak* (Bataille). Másfelől csak az a mű tarthat igényt erre a megnevezésre, amely arra indít, hogy tanuljuk általa a még nem ismertet – legyen az bármi. Ezért mondja már a mű elején intő szóval Burke, hogy az *újdonság* felkelti a szenvedélyek mozgását, azaz kíváncsiságot ébreszt az emberben, és ezzel fokozza az elme működését: „Minden tárgyban, mely az elmére befolyással van, lennie kell valamennyi újdonságnak, s a kíváncsiság is többé-kevésbé minden szenvedélyünkbe belevegyül.”⁵

Ha tehát egy mű csak azért ábrázol valami rútat, hogy meghökkentsen, vagy pusztán viszolygást ébresszen, akkor nyilvánvalóan felszámolja önmaga esztétikai jelentőségét. Hol van az a határ, amikor azt mondhatjuk: igen, ennek helye van, ezt lehet, és éppen hogy tanulhatunk belőle, ha a művész így ábrázolta? Kant *Az ítéelőerő kritikájában* fontos megszorítást tett: „A szépművészet éppen a maga kiválóságát mutatja abban, hogy szépen ír le olyan dolgokat, amelyek a természetben rútak vagy nem tetszőek volnának. [...] A rútságnak egyetlen olyan fajtája van csupán, amelyet nem lehet a természetnek megfelelően megjeleníteni anélkül, hogy meg ne semmisüljön minden esztétikai tetszés, tehát a művészeti szépség (*die Kunstschönheit*): nevezetesen az a fajta rútság, amely *undort* (Ekel) kelt. Mivel ugyanis ebben a különleges, merő képzeleten alapuló érzetben a tárgy mintegy úgy jelenít meg, mintha élvezetet *akarna okozni*, melyet mi elhárítani igyekszünk, ezért érzetünkben (Empfindung) a tárgy művészi megjelenítése már nem különböztetik meg magának a tárgynak a természetétől, s ennélfogva az ilyen megjelenítést lehetetlen szépnek tartani.”⁶ Kant pontos különbségtétele tehát arra a műre mutat rá, amelyik a *megjelenítés* során a természet enyészését közvetlenül másolja, vagy azzal hasonló formát keres, vagyis nem teszi nyilvánvalóvá, hogy a rothadó anyag nem önmagára utal, azaz nem a pusztulás élvezetéért (Genuss) ábrázolja azt, amit bemutat. Hiszen ami a létezés mélységéből felszínre tör, annak formát kell adni, a pusztá áthasonítás vagy utalás nem vezet el a művészeti szépséghez. Kant nem egy *klasszicizáló* művészet-ideált védelmez, hanem azt mutatja meg, hogy a művészet egyedül önmaga által válhat semmissé, még csak nem is a korszakos ízlések elfogultságai szabják meg a művészet korlátait, hanem az, hogy a mű olyasmint mutat be, ami ugyan meghökkentő, ám nem váltja ki a fent említett distanciát a bemutatott és a belőle megérthető között. Az élvezet és a merő élvezése a rútnak még nem művészet, ahogy a szép nem a deformitás ellentéte, hanem éppen olyan eltérések és formamódosulások előnyben részesítése, ami által valami eddig nem látott / nem értett szembeötlővé és érthetővé válik. Nem mehetünk el amellett, hogy ugyanitt Kant azt állítja, ezt elkerülendő elegendő az *ízlés*. Nyilvánvalóan mind az alkotót, mind a nézőt megóvja a rossz formakereséstől az ízlés, de csak a mű lehet végső alapja annak, hogy bárminemű eltérést és deformációt elfogadjunk, mint ami okulásunkra szolgált. Ezért mondja helyesen, hogy az ízlés a *megítélés képessége*, és ez lesz az, ami a pusztá rettenet és viszolyogtató *élvezetétől óvja az embert*. Ha és amennyiben elfogadjuk, hogy a művészet még mindig arra való, hogy általa *túl a tapasztalaton egy olyan értelmes viszonyt teremtsünk, ami mozgatja elménket*, akkor Kant joggal mondja, hogy a pusztá élvezet, a szenny, a pusztulás, az enyészet önmagában nem lehet a művészi alkotás tárgya. Ám ábrázolható, ha valami olyannak válunk a részévé, amit így és csak így tehetünk tapasztalat tárgyává. Ha Kant az esztétikai eszmét az észeszme párdarabjának tekintő (49§), akkor ezt csakis azért teheti meg, mert benne felismeri és elismerte-

ti annak a lehetőségét, hogy az ember, a művészetet értő ember valami olyasmit sajátítson el, amit csak általa tehet meg, hogy általa olyasmit gondoljon el, amire egyébként nem lenne képes. „A *szellem*, esztétikai jelentésében véve, a megelevenítő elv az elmében (im Gemüte). Ami által pedig ez az elv a lelket megeleveníti (die Seele belebt) – az anyag, melyet ehhez használ –, az nem más, mint ami az elme erőit célszerű módon lendületbe hozza (die Gemütskräfte zweckmäßig in Schwung versetzt), vagyis egy olyan játékba, amely önmagát tartja fenn, s evégből fokozza magukat az erőket.”⁷⁷ Az esztétikai tehát Kant meglátása szerint éppen az, ami fokozza és nem bénítja a gondolatra képes lelki erőket, hiszen éppen ezek az erők lesznek azok, amelyek az embert *a mű által* valami olyannak a meg- és belátására indítják, amit csak ez és így válthatott ki.

Hegel a lélek elevensége és mozgása kérdése felől jut el oda, hogy a *romantikus/modern művészet* kérdését tárgyalja, felismeri, hogy a lélek benső tágassága magával hozza a természet és a külső társias világ merő közömbösségét, Adornónál radikális neutralitását, aminek következtében a külsőben, vagyis a tárgyban a lélek már nem keres támaszt, sőt éppen ebben az elkülönültségében válik szabaddá, és jelenhet meg körülötte a világ a maga szétesettségében és rútságában. Ez a magát kereső és önmaga felé forduló modern emberiség olyan lelki útra tér, ami már közömbös a tárgy iránt, hiszen kiteljesedését önmagában, illetve a vallási és gondolati közegben keresi: „A tárgy kilépett a művész saját énjének hatásköréből, a *raisonnement* olyannyira szabaddá, a tárgy olyannyira külsődlegessé vált, hogy a művészet szabad és szubjektív ügyesség dolga lesz, amely számára a tárgy közömbös [...] ami érdekes marad, az a *humanus*, az általános emberi jelleg, az emberi lélek a maga teljes gazdagságában, igazságában.”⁷⁸ Ez a sajátos kettősség eredményezi, hogy a tárgy iránti közömbösség a bemutatott és ábrázolt soha nem látott bőségéhez vezet, amin túl kérdéssé válik, hogy az ember miként leli meg azt a tapasztalatot, ami lelki erőit nem csupán a visszavonulás és elzárkózás formáiba űzi, hanem abba, ami őt körülveszi, és világát képezi.

A Hegel-tanítvány Karl Rosenkranz majd éppen ezt a szórt és széttartó bőséget, azaz a tárgy iránti közömbösséget diagnosztizálja *A rút esztétikája* című, 1855-ben megjelent művében, amelyben éppen azokat az elhajlásokat, deformításokat elemzi, amelyek azonban a szépet magát nem érintik, csak a tárgyban elvesző művészi ambíciót rögzítik. Mint írta: „A szép, mint az eszme (Idee) érzékelileg megjelenő kifejezése, önmagában abszolút, és nem igényel támaszt önmagán kívül, megerősítést ellentéte által. A szép nem lesz szebb a rút által. A rút jelenléte a szép mentén nem a szépet mint olyant, hanem csakis az élvezet izgalmát / az élvezet iránti vonzalmat (den Reiz des Genießens) növeli, miközben ezzel szemben a szép kiválóságát annál elevenebben érezzük...”⁷⁹ Rosenkranz Tiziano Danae-képére utal, ahol a testi és isteni jelenlét együttes hatása felismerheti a szép találó jellegét. Nem sokkal később – talán éppen az általános emberi jelleg egyre bizonytalanabb státusza okán – Rosenkranz kiemeli, hogy az ábrázolás teljes dramatikus mélysége nem nélkülözheti a *természetes rútat, a rosszat és az ördögöt*, ahogy a teljesség ábrázolásától elválaszthatatlan a rút, vagyis a művészet és az eszme valamiféle visszahúzódása a szép körébe lehetetlen, miként a rút absztrakttá fixálása is. Ha megjelent a rút, az kétségtelenen háttérét adja annak, ami szép – Rosenkranz így látja –, s ennél fogva a tárgy ábrázolása, legyen az az örület, a vágy, az alaktalanság, az undorkeltő elem stb., csakis úgy lehet az ábrázolás tárgya, hogy benne és általa megmutatkozik az, ami megértésre vár. Michael Pauen egy figyelemre méltó írásban¹⁰ rögzítette, hogy különbséget kell

tenni a *rút ábrázolás és a rút ábrázolása között*, amivel kimondta, hogy magával a rúttal szembeni esetleges averzió aligha tartható. Amit meg kell érteni, az éppen a szép és a rút viszonylata, az a csak a műben és a mű által megmutató feszültség és eleven erőhatás, ami által minket a mű *túleml eddigi tapasztalatainkon*.

Ahogy Gadamer¹¹ egy halála után publikált rövid írásában megmutatta: a szép nem önmagában álló, elválaszthatatlan attól, amit az ember például szépségnek tart, ha a másik ember jót cselekszik, vagyis elválaszthatatlan attól, ami az embert tetteiben kitünteti. A művészet annak a közös alapnak a keresése, amit a polgári ízlés már nyilvánvalóan nem fed le. A szép nem magánvalóan az, nem is egy stílusideál, hanem annak lehetősége, hogy a közömbös világ közepette is felismerjük azt, ami *humanus*. A *nem-szép-művészet* korában, ahogy az egykori kötet emlékeztetett rá, a szép mindig másban és más által mutatkozik meg, valamin és valami által, ami a szépet / a jót és az igazat változatossá teszi, nem engedi egy ideálban rögzülni. Ezért feledhetetlen Adorno¹² megjegyzése: „Kitsch ist, unter diesem Aspekt, das Schöne als Häßliches”, vagyis a széptől nem választható el a rút, a giccs a szépet rúttá teszi.

Az, ami Ungestalt/formátlan/formlessness/inform, még nem művészet, hanem csak akkor, ha és amennyiben képes annak elevenségét és igazságát megjeleníteni, amit semmi más nem képes kifejezni, csak ez és az így megformált mű. Ezért idézte emlékezetünkbe Kurt Riezler¹³ a szépről szóló traktátusában azt a görög felismerést, hogy a szép a megjelenő és megütköztető, ám egy előre el nem döntött és dönthető viszonylatban: a szép az, ami a számos *közteség közé (metaxy)* kivetett embert érinti, és magához téríti létezésében.

■ JEGYZETEK

1. Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999. 46. Lásd még Nemes Z. Márió: *Képkötő elevenség*. L'Harmattan, Bp., 2015. 77. skk.
2. Arisztotelész: *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond. PannonKlett, Bp., 1997. 27.
3. Vö. Bernhard Waldenfels: *Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder*. In: Gottfried Boehm – Birgit Mersmann – Christian Spies (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2008. 47–63. 49.
4. Edmund Burke: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Ford. Fogarasi György. Magvető Könyvkiadó, Bp., 2008. 51–52.
5. Uo. 35.
6. Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Ictus, Szeged, 1997. 238–239.
7. Uo. 240.
8. G. W. F. Hegel: *Előadások a művészet filozófiájáról*. Ford. Zoltai Dénes. Atlantisz, Bp., 2004. 235, 257.
9. J. K. Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*. Königsberg, 1855. 36.
10. Vö. Michael Pauen: *Die Ästhetik des Häßlichen. Grauenhafte Probleme und eine schöne Bescherung*. Information Philosophie 2004. 32. 16–22.
11. Vö. H.-G. Gadamer: *Schönheit*, valamint Odo Marquard értelmező megjegyzéseit: *Schönheit und Bürgerlichkeit*. Idee. Zeitschrift für Ideengeschichte 2007. Heft I/1. 99–105.
12. Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970. 77.
13. Vö. Kurt Riezler: *Traktat vom Schönen. Zur Ontologie der Kunst*. Klostermann, Frankfurt am Main, 1935.

HORVÁTH GIZELLA

A SZÉPSÉG ÉS A SZÖRNYŰSÉG

À propos

■ Kosher, Nagyvárad, 2017. május 25. A kellemes napsütésben a teraszon minden asztalnál ülnek, kedélyesen beszélgetnek. Magyar, román szó egyaránt hallható. Majdnem mindenki ismer majdnem mindenkit.

A Kosher belső terme – amely időnként kocsma, bár és időnként koncertterem – most sötét és fullasztó. A feketére festett falakkal körbevett termet alig világítja meg néhány, a mennyezetre rögzített vagy a padlóra helyezett lámpa. A székek, padok ki lettek szedve, le lettek szerelve. A padok alapját képező durva, feketére festett vaskeretek most állványként szolgálnak, nyomatok lógnak le róluk. Ki-ittebelépsz-hagyj-fel-minden-reménnyel érzés tölti el a betévedőt. A látogatónak szusszanásnyi ideje sincs átállni a kinti vidám hangulatról a benti komor atmoszférára: beleütközik az első poszterekbe, cikcakkban kénytelen bejárni a nem túl nagy, de most labirintussá változtatott teret.

Bent csend van – olyan csend, amit Krzysztof Penderecki *Dies Irae* halkán szóló zeneműve súlyosbít, illetve időnként egy roppant kellemetlen, mintha közvetlenül az agyunkat

Az írás apropóját *Az emlékezet jövője* című kulturális-művészi projekt szolgálta, amely teret biztosít a holokauszt áldozataira való megemlékezés számára a művészet eszközeivel. Kurátor és kezdeményező: Olga Ștefan. Nagyvárad szervezőcsapat: Ștefan Gaie és Rodica Indig. A bemutatott kiállítás a Partiumi Keresztény Egyetem oktatóinak (Újvárossy László, Onucsán Miklós) és hallgatóinak munkáit tartalmazta. A kiállítás szervezésében részt vett Bende Attila és Konya Kincső.



...sokan visszautasították a holokauszt tematizálását, mivel telítettnak érezték a kultúrát ezzel a témával, és úgy látták, ez a telítettség banalizálja az eseményt, így úgy tűnt, jobb lesz elfelejteni a múltat.

karcoló hang. Printek, installációk, videók. Egy kiállítás a Nagyváradról deportált zsidók emlékére, egy olyan zsinagógában, amely 1944-ben a gettóban kórházként működött, ma pedig félig romos állapotban különböző cégeknek és tevékenységeknek ad helyet. A téma: a zsidók deportálása, a holokauszt, Auschwitz. A téma, amit sokan a „kimondhatatlan” területére helyeznek, ami nem lehet a vers (a művészet) témája.

„Auschwitz után verset írni barbárság” (Adorno)

■ Aki semmit nem tud Adornóról, de hallotta már a nevét, valószínűleg ezt az egy mondatot hallotta. Az Auschwitz-tézis (Kiss 2016) egy a kultúrkritikával foglalkozó, 1949-es tanulmány legvégén szerepel, mintha odavetve – mégis Adorno talán legvitatottabb kijelentése. Nem véletlen: Adorno nehezen követhető fejtegetései itt egy apodiktikus, rövid és mindenki számára érthető súlyos mondatba torkollanak, amely egyúttal provokatív is. Kiss Endre amellett érvel, hogy a benne megfogalmazott gondolat egyre központibb szerepet játszik Adorno gondolkozásában: „Auschwitz idővel Adorno valódi titkává vált”, „élő centrumává”, az idő elteltével „Auschwitz válik Adorno filozófiai középpontjává” (Kiss 2016).

Kiss Endrének valószínűleg igaza van abban, hogy itt a szöveggörnyezet legalább olyan fontos, mint a kiragadott részlet, és Adorno fő üzenete inkább a kultúrkritikusnak szól, és a kultúra egészének az Auschwitz utáni kontextusáról: Adorno „jóval radikálisabban és jóval totálisabban vonta kétségbe az emberiség egyetemes értékteremtő munkájának nem is csak közvetlen eredményeit, de egyenesen e munka értelmét is” (Kiss 2016).

Próbáljunk néhány nagyon egyszerű értelmezést megfogalmazni, amelyek lefordítanak az Auschwitz-tézis lehetséges szándékát:

1. Auschwitz után barbár dolog verset írni, mert a kultúra eszméje összeomlott, és ami maradt, az a barbárság állapota. Minden, ami a barbárságban történik, az barbárság. Vagy: ha a vers (a művészet) a valóságról (barbárságról) szól, maga is barbárság.

2. Auschwitz után barbár dolog verset írni úgy, mint Auschwitz előtt. Másképp lehet/kell verset írni. A vers a szellemi kultúra csúcsa, a kultúra paradigmatis esete – amely a szépség világához tartozik. Auschwitz után szép verseket írni barbárság – ugyanis az esztétikum az Auschwitz-esemény elfedését szolgálja. A művészet már nem lehet szépművészet: ha meg akar szólalni, akkor a radikális szétszakadás vagy a csend hangján szólalhat meg. Ez az egész kultúrára érvényes: „amikor a kultúra egyszerűen tagadja a szétválasztást, és a harmonikus egységet tettet, saját fogalma mögé esik vissza” (Adorno 1997. 26.). Az érdeklődés élvezet gyanússá válik, sőt minden élvezet gyanússá válik: „a kultúra örömteljes appropriációja harmonizál a katonai zene és a harcmezőfestészet légkörével” (Adorno 1997. 27.). Auschwitz után a művészet már nem lehet derűs.

3. Auschwitz után a kultúrkritika ellehetetlenül (legalábbis hagyományos formájában): „még akkor is, amikor vádol, a kritikus ragaszkodik az izolált, megkérdőjelezhetetlen, dogmatikus kultúra fogalmához [...] amikor kétségbeesés és mértéktelen nyomor van, ő csak spirituális jelenségeket, az ember tudatállapottait, a normák hanyatlását látja” (Adorno 1997. 18.). A kultúrkritikának nincs joga Auschwitz után a szellemi szférával úgy foglalkozni, mintha ez teljesen autonóm módon az emberiség csúcsteljesítménye lenne. Ugyanakkor nem lehet el-

várni a kritika megszüntetését, ugyanis „a kultúra csak akkor igaz, ha implicit módon kritikus” (Adorno 1997. 21). A kultúrkritikának „társadalmi fiziognómiává” kell válnia (Adorno 1997. 29.).

4. Nem lehet Auschwitzot témaként felhasználni, nem lehet hitelesen bemutatni a művészet eszközeivel. Nem lehet Auschwitzot reprezentálni: egyrészt mert egyedi esemény, amit nem lehet ismételni, másrészt mert az ismétlés az áldozatokkal szemben kegyetlenség, mivel a legborzalmasabb újraátélését követeli meg. Ha „reifikáljuk”, akkor feloldjuk a konzumista, mindennapi, inautentikus világban, és elveszíti egyedi, kiemelkedő eseményjellegét. Ahogy a témát Heller Ágnes összegzi: „a holokausztot nem lehet ábrázolni, »érzékelhetővé« tenni, leírni vagy kifejezni – erre csak a holokausztot övező csöndek képesek” (Heller 1990. 43.).

Mivel Adorno a második világháború után az egyik leghitelesebb értelmiségi volt, szavai súlyként nehezedtek több művésznemzedékre. Bár az Auschwitz-tézis versekről szól, a képzőművészetet nyilván még erősebben érinti a figyelmeztetés. Különösen aktuális volt a téma Németországban, ahol a történelmi trauma kapcsán több lehetséges stratégia körvonalazódott, mind a zsidók, mind pedig a németek részéről. Miközben Nyugat-Németországban a demokratikus társadalom felépítésének részét képezte a múlttal való szembenézés és a felelősségvállalás, a keleti részben a szovjet mintára épült társadalomban a kommunista németek önmagukat is a fasizmus áldozatainak tekintették, így nem volt esélyük a történelmi reflexióra. A helyzetet nehezítette, hogy a fiatal német művészek nem támaszkodhattak az előző modernista kísérletekre, amelyeket a nácik degenerált művészetnek tekintettek. A fiatalok nagyrészt inkább felejteni szerették volna a múltat, és a nulladik órától mindent előlről kezdeni (Utley 2011).

A háborút követő döbbenet után a holokauszt-téma a hatvanas évek végén, majd a nyolcvanas években bukkant fel a vizuális művészetekben. A két időszak egy-egy emblematis mus művésze foglalkozik a háború és a holokauszt témájával: Joseph Beuys és Anselm Kiefer.

A holokauszt témájának feldolgozása mindenképpen nehéz feladat, több buktatóval kellett szembenézni: a művészeti reprezentációk torzíthatják vagy elrejtethetik az eseményt, ismétlésük csökkentheti a befogadók érzékenységét, akik megszokják a szörnyűség reprezentációját, és potenciálisan kizsákmányolókká válnak (amennyiben valakinek a szenvedését művészi célokra használják). Ezekkel a kérdésekkel kellett megküzdeniük azoknak a művészeknek, akik a hatvanas években tematizálták a holokausztot. Közülük is az első jelentős művész Joseph Beuys.

Joseph Beuys konceptuális „szobra” az *Auschwitz Demonstration* (1956–1964), amely a darmstadti Hessisches Landesmuseumban található. Beuys 1958-ban nyújtotta be terveit a holokauszt-emlékműhöz, és ezekből a tervek közül született az *Auschwitz Demonstration*. A nyolc év alatt gyűjtött tárgyak vitrinben kaptak helyet: két zsírtömb egy elektromos sütőn, fémből öntött halrelief, a megfeszített Krisztus agyagból készült, arc nélküli alakja, egy régi ostya színtelen levesestálba elhelyezve, szárított fűágyon elhelyezett kiszáradt patkány, rajz egy csontsovány lányról, Auschwitz kitépott térképe, penészes kolbász és gyógyszeres fiolák... Beuys installációja komplex, minden eleme egyenként is tele van történelmi-kulturális utalásokkal, így nem könnyű egységben látni a művet. Matthew Biro szerint éppen komplex jelentés- és reprezentációs viszonyai miatt a vitrin „hermeneutikailag eldönthetetlen tapasztalatot” produ-

kál (Biro 2003. 120.). Beuys még ahhoz a generációhoz tartozott, amelynek voltak közvetlen emlékei a háborúról, bár ő a német hadsereg katonája volt, így a holokausztot nem úgy tapasztalta meg, mint a zsidó áldozatok. Emléket állító munkája nem esik a reprezentáció csapdájába: ahelyett, hogy szájbarágósan prezentálná a témát, arra kényszeríti a nézőt, hogy a talált tárgyakból összeállítsa saját narrációját. A holokauszt brutalitását anélkül idézi fel, hogy az áldozatokat a fénykép által instrumentalizálná, „felhasználná” munkájában. Beuys munkáját akár Adorno Auschwitz-tézisének következiként is értelmezhetjük: Biro szerint „a munka rútsága (különösen a patkány és a kolbász) közvetíti a német művész képességét arra, hogy bármi szépet alkosson a holokauszt után” (Biro 2003. 121.).

Anselm Kiefer már a „második generációhoz” vagy a „posztemlékezet” generációjához tartozik. Marianne Hirsch, aki több tanulmányt szentelt a „postmemory” jelenségnek, a következő módon írja le: „A posztemlékezet a második generáció viszonyát írja le az erőteljes, gyakran traumatikus tapasztatokhoz, amelyek megelőzték születését, mégis annyira mélyen átadódtak, hogy úgy tűnik, saját emlékké alakultak” (Hirsch 2008. 103.). Ugyanakkor ez a szerzett emlék más, mint a kortárs tanúk és résztvevők visszaemlékezése. Itt egy intergenerációs transzferről, átadásról van szó.

A nyolcvanas években a második generációnak már egy másfajta reakcióval is szembesülnie kellett: sokan visszautasították a holokauszt tematizálását, mivel telítettnak érezték a kultúrát ezzel a témával, és úgy látták, ez a telítettség banalizálja az eseményt, így úgy tűnt, jobb lesz elfelejteni a múltat. Ezekkel a hangokkal szembemelve Anselm Kiefer munkája képes volt fenntartani az érdeklődést a holokauszt-interpretációk iránt, előmozdítva a kritikai diskurzust és a reflexivitást (Biro 2003). Az 1981 és 1983 között keletkezett művekben Kiefer intertextuálisan viszonyul a holokauszthoz Paul Celan *Halálfűgáján* keresztül. Talán nem véletlen, hogy éppen Celannal kapcsolatban enyhült meg Adorno költészetet érintő ítélete is: úgy látta, hogy „ez a költő megtalálta az Auschwitz utáni költészet mozgásformáját, a művészet »szégyenét«-t jeleníti meg a szenvedéssel való találkozásában” (Kiss 2016).

Celan költeményében két nő hiánya artikulálódik: az „aranyhajú Margarete” és a „hamuhajú Szulamit” hiánya, így a költő a szerelem egyetemes szerkezetét állítja szembe az áldozat/hóhér viszonyal. Kiefer 1981-es első próbálkozása, a *Hamuhajad, Szulamit* című festménye egy figuratív festmény: egy meztelen női alakot látunk, akinek arcát és részben testét eltakarja sötét színű hajzuhataga. Matthew Biro (2003) joggal találja kevésbé sikeresnek ezt a művet: itt felmerülhet az a vád, hogy az áldozat védtelen alakja ki van szolgáltatva a nézőnek, és a művészi élvezet céljaira kerül felhasználásra. Másrészt a szintén 1981-es *Margarete* című vászon sokkal elvontabban és sűrűbb kulturális referenciát használva idézi fel a történelmi traumát. A holokausztot idéző képen Margit aranyhaja szalmává válik egy kipusztult termőföldön – Németország földjén, amely nemcsak a zsidók számára, de a németek számára is terméketlenné vált.

A Szulamittról szóló második munkája ugyanezt a komplex, önreflexív stratégiát viszi tovább: a kép alapja Wilhelm Kreis 1939-es fotója a *Nagyszerű német katonák temetkezési csarnokáról*. A képen a fenséges és teljesen üres, félkörívbe záródó épület mindannak a hiányát idézi fel, ami a háborúban elpusztult. A festmény reflexív vonulata abban mutatkozik meg, hogy a zsidó áldozat hiányzó szerelmét a német katonák halálát jelző térrel helyettesíti, egymásra vetíti a zsi-

dó és a német áldozatokat, a német katonák temetkezési csarnoka egyben Szulamit monumentális sírja. Az 1986-os *Vasút (Iron Path)* szintén a konfliktuális értelmezési lehetőségekre építkezik: a technika mint a holokausztot lehetővé tevő eszköz és az Auschwitzba vezető út egyaránt felrémlik, és az értelmezés dualitását a távolban kettéváló vasút képe is erősíti. A néző „Kiefer holokauszt-reprezentációinak szándékos eldönthetlenségével szembesül” (Biro 2003. 134.). Kiefer munkái ellentmondó jelentéshálózatokat produkálnak, így a néző nem kap egy előre gyártott mirelitértelmezést, hanem kénytelen reflektálni és kitaposni saját hermeneutikai ösvényeit.

Ha összevetjük az Auschwitz-tézist a fentebb bemutatott két művészi projekttel, levonhatunk néhány következtetést:

- Auschwitz után, sőt Auschwitzról lehet/kell verset írni/művészetet alkotni.
- Eldönthetetlen, hogy vajon szólhat-e a művészet a derű vagy a szépség hangján (Beuysnál nem, viszont Kiefer munkáinak esztétikai minősége tagadhatatlan).
- Ahhoz, hogy az áldozatok szenvedését tiszteletben tartsa, a művészetnek kerülnie kell a mimetikus reprezentációt, és inkább metaforikus szerkezetekből kell építkeznie.

– A második generáció is hitelesen emlékezhet meg a holokausztról.

Az Auschwitz-tézist Heller Ágnes a következőképpen értelmezi: „Lehet-e Auschwitz után verset írni? Vagy még inkább: lehet-e *Auschwitzról* verset írni? Erre gyanúsán vagy talán elkerülhetetlenül dialektikus a válasz. Nem, Auschwitzról semmit sem lehet írni. Igen: írhatunk az Auschwitzot környező sokféle csöndről: a büntudat csöndjéről, a szégyen, a borzalom és az értelmetlenség csöndjéről. Megtörhetjük ezeket a csendeket. Nem csak írhatunk, írunk is kell Auschwitzról, a Holokausztról. [...] Az Auschwitzot övező csöndet állandóan meg kell törni” (Heller 1990. 46.).

Annak, hogy megtörjük az Auschwitzot övező csöndet, nem kisebb a tétje, mint biztosítani azt, hogy „a mártírhalált haltak csöndje eleven marad, amíg csak él az emberi faj ezen az apró bolygón” (Heller 1990. 46.).

A szépség hangján a szörnyűségről...

■ 1944-ben Nagyvárad zsidó lakosságát (a város lakosságának majdnem 30%-át) gettóba zárták – ezzel Magyarország területén ez volt a második legnagyobb gettó. 1944. május–június hónapjaiban nagyjából 27 000 zsidót deportáltak Auschwitzba (kénytelen vagyok a „nagyjából 27 000” kifejezést használni, mert nem tudom a pontos számot, bár tudom, hogy minden egység egy pótolhatatlan személy). Az öt zsinagóga közül ma már csak kettő működik zsinagógaként, a magyar egyetem melletti zsinagóga épületében egy kereskedelmi cég éveig tárolt zöldségeket és gyümölcsöket, amelyeket az udvaron, egy improvizált pajtából kínált megvételre. Nagyváradon alig lehet annyi zsidó férfit összegyűjteni, hogy el lehessen mondani a Kádist.

A nagyvárad Kosherven kiállító két művész-mestert nevezhetjük második generációsak: elvben ők másodkézből hallhattak visszaemlékezéseket túlélőktől vagy tanúktól. Nem tudjuk, hallottak-e. A nagyszámú (22) kiállító diák már inkább ennedik generáció: időben és térben sem biztos, hogy érintkeztek a holokauszt túlélőivel. Már nincs közvetlen kapcsolatuk a történelmi eseménnyel, már nem éltek a trauma közelében, ez nem jelenik meg úgy, mint sa-

ját emlékü. Másrészt nem leszármazottak, nem az áldozatok és nem a gyilkosok kései rokonai. Kimondottan kívülállók, akiknek nem lenne szabad Auschwitz után/Auschwitzről verset írni, plakátot rajzolni.

Kalauzolja végig az olvasót a kicsi, de hatásos kiállításon. Kezdjük az egyik mester, Ujvárossy László munkáival. Bár két munkáról van szó, ezek egységes installációként működnek. *Mengele laboratóriumát* egy adag kémcső és egy az anatómiaórákon használt, régi, gyűrött, ember nagyságú csontvázrajz jelzi. A kémcsöveken számok szerepelnek – jelezve azt, hogy Mengele laboratóriumában az emberek pusztá számokká változtak, nyersanyaggá Mengele kísérleteihez. A kémcsöveken szereplő számok sorban követik egymást – 11376, 11378, 11379 stb., úgy tűnik, vég nélkül. A szörnyűséghez hozzátartozik a megszámlálhatatlanság is. Képzeloerőnk túl gyenge, hogy ennyi elpusztított emberi életéről képzetet alkosson, pedig a számok önmagukban teljesen érthetőek (puszta matematika). A kémcsövek rendezetten sorakoznak a fából készült tartókon, akár csodálhatnánk is az átlósan vetülő árnyékok játékát a függőleges és vízszintes vonalakkal – ha nem gondolnánk arra, hogy Mengele laboratóriumában (is) a ráció, a tudomány, a technika az embertelenség végső formáját szolgálta. A csontvázrajz semleges didaktikai eszközből itt az emberi esendőség metaforájává válik. A hangulat komorságát és ünnepélyességét erősíti a háttérzeneként felhangzó *Dies Irae* Krzysztof Pendereckitől. Az *Alles Dort Lassen* című munka egy függőlegesen elhelyezett triptichon: a tetején a parancs szövege krétával van felírva a fekete táblára, alatta egy vetített képen végtelenítve a Nagyváradról deportált zsidók nevei futnak, majd alatta egy fotó: egy megrepedt üvegre rávetül egy nagy, ovális árnyék, amely mint ha magába szívna a felette futó neveket, vagy mint egy alulról tekintő isteni szem, besötétülne a borzalomtól. A deportált zsidóknak mindenüket hátra kellett hagyniuk: pusztá lényüket vihették csak át a láger kapuján, ahol hamarosan ez is elpusztult. A nevüket is elvették tőlük, számokkal helyettesítették – ami a tárgyiasítás kegyetlen formája. Ma fel tudjuk idézni neveiket – de sajnos ma a nevek nem visznek tovább egy személyes tapasztalat felé, az ennedik generáció számára a név csak jelzés, üres burok. Mégis a neveket felidézni a tisztelet jele: egyfajta ősi rituálé, a hősök neveinek eléneklése.

Ujvárossy László komplex munkái – bár beszélhetnénk egyetlen munkáról is, annyira egységes az elgondolás – leginkább Beuys munkásságával rokoníthatóak: a tudományos, átkozott kísérleti tér rekonstruálása, a médiumok vegyítése, a readymade tárgyak beépítése, a művész írása a fekete táblán. Beuyszal ellentétben Ujvárossy László installációja nem a diszharmonia, a rútság nyelvén beszél, hanem az esztétikailag élvezhető forma nyelvén: a terek kettes és hármas tagolása (3 felület, az első és a harmadik szintén hármas tagolásban), a kémcsövespolcok rendje, a fotóprint visszafogott esztétikuma és a diszharmonikus zene meditációra késztet. A kissé beteges, sárgás fényben úszó kémcsövek és csontvázrajz ellentétbe kerülnek a vetített kép tiszta, kékes fényével. A nevek felsorolása tisztelgés az áldozatok előtt: arra irányuló próbálkozás, hogy ne pusztán statisztikai számként tekintsünk rájuk, tudatosítsuk, hogy minden ember meggyilkolása egy pótolhatatlan világ elpusztítása is egyben.

A hallgatók munkái nagyrészt plakátok. Ezek tematikailag több momentumot ragadnak meg, amelyeket még felsorolni is borzalmas: a vonattal való elszállítást, a számokra való redukálást, a gázosítást, a hullákból főzött szappant. Néhányat ismertetni szeretnék az érdeklődő olvasóval.

Cseke Evelyn printjén a háttérben látható irreguláris tömbökre rajzolódik ki élesen, fehéren, bár fragmentáltan a Dávid-csillag: közelebbről megvizsgálva a gyönyörű árnyalatokban pompázó tömbökről kiderül, hogy mosószappan-darabok. A nem-fokozható-szörnyűség gondolata menekülésre késztet, a felület szépsége fogva tart.

Incze Attila installációja egy nagyméretű printből és egy föléje helyezett zuhanyzórózsából áll. A printen egy bepárasodott matt üvegre tenyerek támaszkodnak segélykérően, még álló és már összeesett emberek, felnőtt- és gyerekméretű tenyerek. A print fekete-fehér, és a szürke árnyalataival dolgozik. Az installáció azonkívül, hogy nyilvánvalóan a deportált zsidók elgázosítására utal, további kulturális utalásokkal játszik: a kinyújtott tenyér Hitchcock *Psychójának* egyik ikonikus jelenetét is eszünkbe juttatja.

Visky András szintén kulturális asszociációkkal dolgozik. Az egyszerű, teljesen fekete háttérből kirajzolódik a Michelangelo-féle Dávid-szobor gyönyörű, elegáns hajlításban végződő karja, rajta a 00 számmal és a mérésre utaló jellel, valamint a következő szöveggel: „Would you count him too?” A gondolat szépsége abban rejlik, hogy a szerző rámutat a zsidóság és a kereszténység közös gyökereire, arra, hogy a holokausztban nem „őket” támadták meg, hanem bennünket is, hogy itt nem „mi” és „ők” vannak, hanem mind ugyanarra a múltra támaszkodunk. Az a gondolat, hogy magát Dávidot mint történelmi személyiséget és mint remekművet megsemmisítik, számokba fojtják, kiemeli annak az ideológiának az abszurditását, amely egy születési adottságból erényt vagy bűnt csinál.

Tankó Titanilla a 13 éves Heyman Éva naplójának egy részletét („Én nem akarok meghalni, mert én alig éltem”) jeleníti meg egymásra pakolt szövegekként, elhomályosítva így a háttérben a kislány portréját, amely szemünk előtt mállik szét, és csak nagy erőfeszítések révén fedezzük fel a súlyos szöveg mögött. Sőt az idézet végére is fekete árny vetül, majdnem kivehetetlenné téve a szöveget. A dekonstruált fénykép és a dekonstruált szöveg egyaránt a visszavonhatatlan veszteséget érzékelteti.

Az egyik videomunka (Vatány Szabolcs) sikeresen ötvözi a nagyon konkrét és a nagyon elvont szintet, és a hermeneutikai eldönthetetlenség határait súrolja. A videón egy fehér tányérra egy sárga csillag van festve, és ezt a sárga csillagot egy villával igyekszik egy kéz eltakarítani, rettentő idegesítő zaj kíséretében. A munka címe *Elmosatlan/Unwashed*. A vizuálisan és akusztikailag erős nyomot hagyó munka, amennyire egyszerűnek tűnik, annyira zavaró és nyugtalanító. A kaparó gesztus egy agresszív és nem túl hatékony gesztus: az alkotó szerint ez jelezné, hogy a mai napig nem tudtuk úgymond „lemosni” az akkor történeteket. Ugyanakkor a hermeneutikai eldönthetetlenséget az okozza, hogy nem teljesen világos, mi az, amit „lemosatlan”, és amit el kellene távolítani. A sárga csillag jelezheti a zsidókat is, viszont jelezheti a zsidók megbélyegzésének történelmi szégyenét is. A „piszok” utalhat a zsidókkal kapcsolatos jelzőkre is („mocskos zsidók”), ugyanakkor utalhat a holokauszt förtelmes tisztátalanságára. Tudatosan vagy sem, a szerző felnyitotta az értelmezések Pandora-szelencéjét, bebizonyítva, hogy a holokauszt súlyától mai napig nem szabadultunk meg, a történelmi bűntől az emberiségnek nem sikerült megtisztulnia és visszanyernie a holokauszt előtti relatív ártatlanságát.

■ A fentebb ismertetett tárlat láthatóan nem hisz a figyelmeztetéseknek, melyek szerint Auschwitz után verset írni barbárság, a szépség hangján nem lehet írni Auschwitzról, már a második nemzedék sem emlékezhet meg hitelesen Auschwitzról, és bármilyen felidézés újabb erőszak, amit az áldozatokon elkövetünk. Az ennedik nemzedék nem emlékezik, hanem megemlékezik: azaz tiszteletudóan és az emberiségbe vetett hit életben tartása céljából megemlékezik arról, aminek nem lett volna szabad megtörténnie, és nem hagyja elfeledni azokat, akikkel a szörnyűség megtörtént.

Azért örültem ennek a tárlatnak, mert egyrészt emberileg, másrészt művészi-
leg is értékesnek találtam. Napjainkban, amikor a political correctness „börtönéből” kiszabadult polgárok újra jogosnak érezhetik más csoportok címkézését, a más csoportokkal (igen, a zsidókkal is) szembeni becsmérítő beszédet, különösen fontosnak tartom, hogy a Partiumi Keresztény Egyetem fiataljai egy olyan projektben vesznek részt, amely kikényszeríti a reflexiót az elmúlt évszázad legrettenetesebb eseményéről.

Szabad-e Auschwitz után verset írni? Egyet kell értenünk Heller Ágnessel: „Az Auschwitzot övező csöndet állandóan meg kell törni. Filozófiával, történelemmel – és költészettel is. Versekkel kell írni Auschwitzról, még ha ezzel nem akadályozhatjuk is meg, hogy valami hasonló újra megtörténjen.” (Heller 1990. 46.)

Igen, képpel is meg kell törnünk a csendet. Persze képpel nehezebb. A reprezentációs tartalmakkal valóban megfontoltan kell bánni, és talán szerencsésebb az absztrakt nyelvezetet keresni. De lehetséges és kell – akár a szép kép által – megtörni a holokausztot övező csendet.

Az emlékezés törekenysége

■ De miért kell egyáltalán emlékeznünk? Tehetnénk azt, amire az Adorno által „kultúrpar”-nak nevezett környezet buzdít: élhetnénk a mának (egyszer élünk, merülünk bele az élménybe, ne szalasszuk el, ami az orrunk előtt van, #YOLO stb.) Hódolhatnánk a pozitív gondolkodásnak, ugyanis „a negatív gondolat vonzza a rosszat” – és itt idézhetnék jó néhány női (és nem csak női) magazint. Nem kellene emlegetni a bajt, a végén még bekövetkezik.

Nos véleményem szerint éppen akkor segítünk a bajnak bekövetkezni, ha nem szembesülünk a múlttal – a miénkkel, a közösségünk múltjával, a kultúránk múltjával. A zsidók deportálása nem a mostani fiatalok közvetlen múltja – de annak a tágabb közösségnek (Európának) a fájdalmas múltja, amelyhez tartozunk. Nem bízom abban, hogy a múltra való emlékezés szükségszerűen megakadályozza a múlt megismétlését. De tudomásul nem vétele, vétkeink feledése bizonyára elősegíti az ismétlést. Még annak tudatában is, hogy mennyire törekeny az emlékezés.

Éppen az emlékezés törekenységére figyelmeztet Onucsán Miklós művészi intervenciója. A tárlat megnyitása előtt a zsinagóga kertjében, az összesereglett csoport által körülvéve a művész behozott egy jégbe öntött emléktáblát, amin a következő szöveget olvashattuk: „To the Persistence of Memory”. A tábláról lefejtette a fehér lepedőt, majd letette a fűre, és megállt mellette, fejét lehajtva. A gyémántszerűen csillogó, tökéletes éleket mutató tábla ettől kezdve a májusi nap hatására elkezdett lassan olvadni, megvalósítva az alkotó azon szándékát,

hogy ez az ideiglenes mű természetté váljon, szó szerint beleolvadjon a természetbe. Bár a munkának művészettörténeti konnotációi is lehetnének (Dalí *Az emlékezet állandósága* című festményére gondolok), véleményem szerint ezek itt nem játszanak fontos szerepet. A művészi gesztus az emlékezés paradoxonjait testesíti meg. Az emléktáblák általában azért vannak, hogy emlékeztessenek arra, ami elmúlt. Így eleve időállóknak tervezik, tartós anyagból őket. Onucsán Miklós emléktáblája ugyanolyan kemény és pontosan kivitelezett, mint egy márványtábla – viszont eleve az a sorsa, hogy elolvadjon, eltűnjön, ahogyan az emlékek is megfakulnak, eltűnnek. Egy őszinte gesztus az emlékezet kapcsán: bármennyire szeretnénk, hogy emlékeink állandósággal rendelkezzenek, sorsuk ugyanúgy az elmúlás, mint annak a sorsa, amire/akire emlékezünk. És ez akkor is igaz, ha az, amire emlékezünk, egy gyönyörű, tiszta jégből kiöntött emléktábla. Itt az emléktábla lehet bárminek a metaforája, amit az ember kigondol, és gondosan megalkot: előbb-utóbb minden elenyészik. Viszont azzal, hogy tudatosítja bennünk a munka/emlékek/magunk múlandóságát, a művész eléri azt, hogy üzenete sokkal mélyebben bevésődjön az emlékezetünkbe, mint ha egy tartós alapra helyezte volna. Így a szemünk láttára elolvadó emléktábla mégiscsak valamiféle ideiglenes állandóságot biztosít az emlékeknek.

A munka hangulata mégis inkább optimista, mintsem kétségbeesett. Nem pusztán arról szól, hogy mennyire törekeny az emberi lény emlékezetével együtt – hanem arról is, hogy az ember a természet, az élőfolyamat része, és ez az a nagyobb kontextus, amiből származik, és amibe visszatér. És ez természetes és megnyugtató. Az emlékezet nélküli természetben a bűnök megtisztulnak, a sebek begyógyulnak, és marad az állandó, mert mindig megújuló szépség.

Lehetséges, sőt kell Auschwitzról verset írni, a művészet nyelvén szólani. Mi több, lehet a szépművészet nyelvén szólani Auschwitzról. Auschwitz ellentéte nem a derűs művészet, hanem a művészet hiánya, a vers hiánya.

De miért kell prózát írni arról, hogy nem barbárság verset írni Auschwitz után? Főleg azért, mert ez a tárlat, amit én értékesnek tartok, és amit szerettem volna, ha minél többen megismernek, alig élte túl Onucsán Miklós emléktábláját: másnap már le kellett szedni. Így kedves kötelességemnek tartottam beszámolni (megemlékezni) erről a szép, de fölöttébb mulékony eseményről.

■ IRODALOM

- Adorno, Theodor W.: *Cultural Criticism and Society*. In: Uő: *Prisms*. MIT Press, Cambridge, 1997. 17–35.
 Biro, Matthew: *Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust*. *The Yale Journal of Criticism* 2003. 16(1). 113–146.
 Heller Ágnes: *Lehet-e verset írni a Holokauszt után?* *Múlt és Jövő* 1990. 1. sz. 42–46.
 Hirsch, Marianne: *The Generation of Postmemory*. *Poetics Today* 2008. 29(1). 103–128.
 Kiss Endre: *Adorno – Auschwitz – költészet*. *Ezredvég* 2016. 26(6). 115–130.
 Utley, Gertje: *Europe Post-War, Art and Politics*. *Disturbis* 2011. 9. <http://www.disturbis.esteticaub.org/DisturbisII/Utley.html>

NYERGES GÁBOR ÁDÁM

Úgy tűnik, inkább lágytojás, mint fasírt

■ Kuka nem is az, hogy nehezményezte. Inkább csak nem értette. De biztos volt benne, hogy ezt is, mint azokat a dolgokat, amikre régebben azt mondták a szülei, hogy majd megéri, ha nagyobb lesz. Majd talán meg is szereti, ha nagyobb lesz, mint egyes ételeket. Lett, amit tényleg meg is szeretett, mint a fasírt. Gyerekkorában nem szerette, most szereti. Nem az a kedvenc étele, de étel, kedveli, megeszi, ha az van. Ha azt mondják neki reggel, hogy este fasírt lesz, nem elmegy a kedve, hanem először csak tudomásul veszi. Délben már eszébe jut. Délután már tulajdonképp kívánja. Este, mikor az anyja közli, hogy nem volt idő főzni, így szendvics lesz mégis, már-már csalódott. Szóval úgy sejtette, talán ezzel is így lesz majd idővel. Vagy persze nem. Mert még több dologgal járt nem úgy, mint a fasírttal, hogy azóta sem szerette meg, ezt neked, lágytojás, neki aztán mondhatják, nem szereti, olyan, mint a forró takony. Megeszi, ha kell, nem az. De nem szereti. Mindesetre továbbra sem értette, mi a jó benne. Miért csinálják az emberek, mit szeretnek rajta.

Összejární. Oké, hát találkoznak egymással egyszer-egyszer. De mi ez az örület, hetente akár többször. Akkor is fura, ha mindig másokkal, de legalább olyan fura, ha mindig ugyanazokkal. Miről bírnak ezek annyit beszélgetni? Nem unják? Annyira érdekelnék őket a másikat? Ami kevés tapasztalata volt emberek közé menésben, az alapján nem. Saját maguk érdeklik őket, ugyanazokat akarják újra meg újra mesélni. Több-kevesebb türelemmel, fojtott udvariassággal hallgatják egymást, amíg az végre befejezi, ha nem bírják kivárni, közbeordítanak, hogy áá, erről jut eszembe, meg ez vagy az pont idevág. És akkor a másik lesz ilyen ideges, nyilván neki is eszébe jut, meg odavág iksz dolog, meg akkor még be is akarná fejezni, amit a félbeszakítás miatt az imént nem lehetett. És ez még csak, ha két ember beszélget. Hát még ha, amiért őrajta kívül kábé minden ember lelkesedik, nagyobb társaságok. A végére már mindenki ölni tudna, csak mondhassa. Minek? Ahogy ő se figyel, úgy rájuk se figyelnek. Amíg ő mondja, a másik magában már ugyanúgy az épp elmondani készült faszóságát próbálgatja és fogalmazza, ahogy az próbálgatta és fogalmazgatta addig, aki most átvette a szót. Hogy lehet az emberekben, majd mindenkiben ennyi a szereplésvágy, ennyi a narcizmus? Ő Kuka például ismeri a saját életét, nagyjából tisztában van vele, miről mit gondol, de ezzel kapcsolatban nincs állandó közlési ingerenciája. Ezt most, ezt, amit az imént a társasági alkalmakról végiggondolt, ezt is most például tök jól elmondhatná, mert épp ilyesmiről folyik a beszéd a társasági alkalom alkalmával, ahova a Tekla kedvéért eljött. De mi a fasznak mondaná el? Érdekli őt? Nem, hiszen most gondolta végig, minek elismételni. Érdekel ez bárki mást itt? Még annyira sem. A Tekla tuti elmondaná, a Tekla mindent elmond. A Tekla olyan, mintha csak valami nagy kihangosító berendezés volna az egész

csaj, mintha a komplett belső gondolatfolyamát kényszeresen meg kéne osztania a világgal, legalábbis az épp elérhető részével, ha nem teszi, baj van, benn reked, szúrja, fáj neki, vagy görcsöl tőle – talán. Ki tudja, idáig nem terjed Kuka empátiikus fantáziája.

És akkor még mindennek a tetejében az aktuális társasági alkalom egy érettségi bankett. A sajátja (meg persze a Tekláié). De azért inkább a Tekláié. Tekla legalábbis ezzel kérlette, hogy jöjjön el, így fogalmazta meg, hogy Kuka jöjjön el az ő Tekla érettségi bankettjére. Ne tegye már meg, nem teheti meg vele egyszerűen, hogy nem jön el pont az érettségi bankettjére vele a pasija. Tény és való, hogy ez, legalábbis amíg tovább nem mennek *afterezni*, nyugisabb, lötyögősebb, tehát: biztonságosabb és jóval kevésbé stresszes program a múlt heti házibulinál, de emiatt, részben tényleg a stresszhiány okán is, jóval unalmasabb is egyszerűsrimind. Csak néz körbe, issza az ásványvizét, és csak fülel, néha elkerekedő szemmel, hogy ezek (négy éve az osztálytársai) miket mesélnek egymásnak. Néha azért, mert egyik-másik sztorit (legalább a történetek felét) most hallja először, ami azért, még akkor is, ha ő csak a Kuka, meglepő, elvégre ezeknél elvben többé-kevésbé ő is jelen volt, még néha bele is szövik, mikor rátéved egy-egy tekintet, hogy ja, és akkor, ja, ja tényleg, Kuka, hát te is ott voltál. Ő meg csak néz, nem csak, mert az adott sztorit még a bűdös életben nem hallotta, nem is tudott róla, hogy volt ilyen (még hogy a Szabó Szilvi mellét a lépcsőn fogdosta két éve valami végzős srác, és ő állítólag elment mellettük, és azért rebbentek szét, pedig már állítólag épp be készült nyúlni a Szilvinek, hát ilyen tuti nem lehetett – valószínűleg), de azért is csak néz ilyen furán, aztán megrántja a vállát, hogy hát fölöle... és csak röhög, mert elképzelni sem tudott ilyesmiket, mint amiket most így utólag hall. De legalább olyan meglepetten néz (lényegében unalmában), amiért a sztorik másik felét pedig ismeri. Tökéletesen és részletgazdagon. Emlékszik rájuk. Nem is igazán ez a meglepő, hanem az, hogy ezek most tényleg képesek elmesélni, példának okáért, a Székáts leolvadásait? A hisztirohamokat, a bögéseket? Hogy hogyan nem értett semmihez? Hogy igen, egy éve kábé, híre ment akkor gimiszerte, hogy az egyik óráról a mentők vitték el, mert valami addig sosem látott, óriási rohamot kapott, és azóta terjed a pletyka, hogy idegstanatóriumban kezelik? Ezt tényleg el kell mesélni egymásnak, mikor mind ott voltak, akik épp erről beszélgetnek? Na tessék, már jön is az a rész, hogy hogy nem tudott angolul. Hogy elsőrangú oroszstanárból képezte át magát a rendszerváltáskor, de angolul már az összes diákja jobban beszélt nála. Hogy minden szónak minden létező szinonimáját tudta, csak azt nem, hogy milyen szövegkörnyezetben melyiket szerencsés használni. Hogy magyar kiejtéssel, magyar hangsúlyokkal beszélt angolul. *Csildrön, lec sztárt dö klássz. Ár jú redi? Ár jú liszöning? Öll rájt. Den vi ken sztárt vid dö hómvörksz.* Minek ezt elmesélni, minek rituálisan újra meg újra fölmondani egymásnak? Mi értelme van ennek az egésznek, itt ülni és erről pofázni véget nem érően? Földidézni, amikor egyik afáziás rohama jött a másik után, egyre gyorsabban hadarva, hogy *ví hev ő lát of szingsz tu dú*, itt újra megjegyezni epésen, de szégyenkezve is, mert mégiscsak idegstanatórium, hogy bizonyára fonetikus leiratokból tanulhatott angolul, feltehetően valaki más olyantól, aki bizonyára ugyancsak fonetikus leiratokból tanulhatott, igen, négy éven keresztül, minden egyes kibaszott óra után ezt beszéltek meg, és csak csapkodta a munkafüzetet és a könyvet, a feljegyzéseit és a naptárát, nem tudott mihez kapni, fölszólított valakit, de nem is hagyta, hogy befejezze a mondatot, már sipákkolt, hogy *jú didünt lörm eniszing, jú dont vrájt jor hómvörk, jú ár nát priper-*

ing tu máj klássziz própörli, és ahogy a tanyasi angol kiejtést utánozzák most gúnyos-szégyenkezve, mindenkinek, mint amikor megbicsaklik a kréta a táblán vagy a kés a tányéron, borsószik a háta, mert ezt hallgatni már akkor is elviselhetetlen volt, most is az, *jú ár bed pjúpilsz, end aj kánt ber it enimór*, és már potyogtak a könnyei, a végefelé már szinte minden órát így kezdtek el. Na igen, és már jön is a sztori, de mit sztori, hát ez sem az, elvégre mind tudják, akik abba az angolcsoportba jártak, márpedig akik itt és most erről beszélgetnek, mind oda jártak, hogy igen, fél órával előbb kezdte a nulladik órát, berendelte őket, aztán üvöltött, ha valaki öt percet késett a fél órával előbb kezdett nulladik, tehát mínuszegyedik óráról, majd, amikor bepanaszolta az Igazgatónak, hogy a diákjai, a *pjúpiljei* rendszeresen szabotálják az óratartást, mert nem hajlandók hat harmincötökör megjelenni, és Igazgató közölte vele, hogy azt nagyon is jól teszik, mert a tanítás ebben az intézményben, és ha már, akkor egyikben sem ebben az országban, nem akkor kezdődik nulladik órában sem, szóval akkor a Székács tanárnő, már igen közel a végső idegösszeroppanáshoz, ezt nekik így mesélte el, szóról szóra, hogy milyen hajmeresztő és *ántólöreből* módon beszélt vele a *prinszipöl*, és ő, aki már évtizedek óta ennek az intézménynek hűséges pedagógusa, aki mindig a legelkötelezettebb munkaerő volt, aki sokkal jobb fizetésért sem ment el soha magántanárnak, aki, és itt elhallgatott, és lenyelt néhány könnyet, *bikóz aj nó det jú vör dö vanz, hú did disz!*, rikácsolta, *jú did disz számháu, end aj vill fájnd áut, vát did ju dú!* És csak sírt és sírt megállíthatatlanul, potyogtak a könnyei a munkafüzetre, *jú ken gó náu, dö klássz iz óvör, izé, diszmisszd, náu ju ken bí hepi, luk et vat jú did tu mí, náu jú ken gó, hev ő láncsbrék*. És újra meg újra meg újra mesélik egymásnak (és persze neki, Kukának is) a legapróbb részletekig, előre- és visszaugrálva a történetben, amikor például nem engedte szintfelmérőt írni a Tónit, mert akkor a kedvenc *pjúpilja* is átment volna a haladó csoportba, és akkor *dö morál vill szink ivencsüölli*, ezen még utána is sokat röhögtek, hogy a morál szinkni fog ivencsüölli, a Fostóni meg végül úgy megsajnálta, hogy tényleg nem ment át a jobb angolos csoportba, még akkor sem, amikor a Székács végre, mintha a fogát húznák, nagy nehezen rábólíntott a szintfelmérő dolgozatra, de még akkor is megmondta a Tóninak, hogyha csak egyetlen hiba is marad benne, akkor ő bizony nem fogja átengedni, és a Tóni megírta hibátlanra, aztán valahogy, senki sem értette, de mégis maradt. Megsajnálta, mondja a Tóni, és mindenki így néz nagyokat, hogy hú meg ha, pedig ezt már akkor, kilencedik végén is megmondta, és akkor is néztek, hogy hú meg ha, most pedig már épp azt mesélik egymásnak, meg a Tóninak, hogy emlékeznek, ezt már akkor is megmondta, és már akkor is néztek, hogy hú meg ha.

Kuka annyira unatkozik, hogy inkább körbenéz. A velük szemben ültetett, következő hosszú asztalnál, volt ideje, amennyit szabadon kalandozhatott kóbor és közepesen lankadt figyelme, megszámolhatta akár többször is, hányan ülnek, milyen elrendezésben. Három. Hat. Hét. Tíz. Tizenhárom. Ezen az elrendezésen valamiért, a többiek nem is értették, miért épp ekkor, mikor ők már vérfagyasztóbb dologról beszélgetnek épp, halkan elkuncorodott. Pedig náluk, az ő asztaluknál épp arról folyt a szó, hogy a Dani az ából állítólag lesmárolta a Palkovicsot. Hogy az melyik. Melyik lenne, hát az a fiatalabb némettanárnő. Fú, de durva. Ne már, ez tuti nem igaz. De, de. Csak azt nem lehet tudni, hogy a tanárnő hagyta, vagy a Dani már annyira bebaszott a szerenádkor, hogy nem lehetett bírni vele. De nem, tuti nem igaz. Jó, hát a Viki így hallotta, ő nem pletykál, nem tudja, hogy történt, de azt igen, hogy történt. Atyaég. Ez durva. Halkan

beszéltek, pedig az ő asztaluknál pont csak a másik végen ült bármiféle tanerő, nevezetesen a Flórián, de az meg süket, mint az ágyú, amúgy is nagy az alapzaj (borzasztó nagy, ráncolta is a homlokát, ahányszor csak átütötte az ingerküszöbét, Kuka), mondhatták volna akár hangosabban is. És akkor a Kuka magában fölnevet. Hát ez szinte flúgosabb, mint a Tekla, néztek össze e kimondatlan üzenettel páran. Vagy annyira megflúgozta a Flúgos Futam, hogy a mester túlnőtt a tanítványán, így kontráztak rá erre a szavak nélküli összenézésre két év múltán, akik elmentek az első osztálytalálkozóra, mikor épp Kukának ezt az indokolatlan kuncogását mesélték újra egymásnak.

A szembe asztal egyik végén ültek hárman. Osztályfőnök, Kémiantanár és a Görccsegér. Összehajolva beszélgettek. Mellettük még hárman így. Tőlük arrébb is egy ilyen hármass csoport, meg azok mellett is. Ott még az ő asztalukénál is nagyobb volt az élet, átnyúlkáltak egymás felett, mögött, előtt, mutogattak dolgokat, volt, aki kicsit fel is emelkedett a székéről, hogy jobban halljon valamit. Sziránó meg unott, fáradt, szenvedő fejfel, asztalon nyugtatott, felfelé fordított tenyerekkel, de tulajdonképp nem is unottan vagy fáradtan (de kicsit azért – láthatóan – szenvedve), hanem inkább merengve bámulta, ami még a tányérján volt.

És még akkor a rohadt érettségi is. Hát nem elég, hogy túl vannak rajta? Majd beledöglöttek. Mindenki, a stréberek is, látszik a fejükön, a tartásukon, ott van minden gesztusukban és hangsúlyukban ez a majd beledöglés. Minek akkor, még nem volt egy hónapja se, és már rögtön emlékezzenek rá? És akkor elmeséli. Mindenki. Az összes írásbelijét, szóbelijét. A készülést, a tételeket, ki miből ment emeltre, miből középre. Ű, a József Attila, ordít fel valaki, aki már nem bírja kivárni, hogy ő is beszélhessen végre, ő is azt húzta, fú, hát az aztán nehéz volt. Most egymás szavába vágva megbeszéljük, hogy ki mit tudott, mit nem a József Attilából, de valaki már mondaná az Arany Jánost, mert ő meg azt húzta. És akkor, hogy az utolsó nap meg a ballagás. Ezekre is mind rögtön emlékezni kell. De akkor még csak most jön a kedvenc, hogy majd kit hova vesznek fel, ki mit írt be hanyadik helyre, milyen egyetemre szeretne menni, egyáltalán, milyen lesz maga az egyetem. Kuka most veszi észre, hogy a középén fonnyadozó Sziránó melletti hármass pusmogócsoporthból megüresedett egy szék, pont a Sziránó melletti, ja persze, hát a Váczi Orsi már itt guggol a Tekla másik oldalán vagy két perce, azért zúg még a szokásos, exponenciális növekedéshez képest is aránytalanul erősebben a feje, mert már még többen pofáznak az ő széksorukon. A sor egyik fele vagy már túl van az érettségi és a felvételi megvitatásán, vagy épp csak tettek egy rövidke kitérőt, hogy majd még visszatérhessenek rá. Már egymás osztályképeit írják alá (ezek szerint többen direkt ezért elhozták otthonról?, nyílik újra nagyra Kuka szeme), mindjárt hozzá is elér az egyik, közben az megy, hogy hogy nem fogják szem elől téveszteni egymást, találkoznak majd sűrűn, nemcsak az osztálytalálkozók alkalmával (tényleg, még az is lesz majd, hunyja be Kuka a szemét, mintha azzal is lehetne, legalább befelé és hangtalanul sóhaj-tani), meg egyáltalán, hogy kinek ki a legjobb barátja. Kuka mesterségesen igyekszik ébren tartani magát, maga magával sincs nagy kedve beszélgetni, de már ott tart, hogy ennél még az is egy fokkal kevésbé unalmas. Neki végül is ki itt a legjobb barátja?, mereng el. Van-e egyáltalán? Volt-e valaha, leszámítva alsóban a Tomikát, aki mindig sírt, az is inkább csak azért, mert olyan szelídebb gyerek volt, meg főleg nem pofázott olyan sokat, aztán így egymás mellé verődtek, mint ütődöttebb, barnább banánok a láda legalján a szupermarketben, leltárkor – ezt

ismerte, az összeverődést és a már-már folyós, szétbarnult banánokat, meg a leltárt is, ez volt évente vállalt nyári munkája legkölteibbnek ható része.

Gondolt egyet, és felállt. Nem akarsz leülni, kérdezte inkább kijelentésszerűen a Váczi Orsítól, és a döbbenet minden árnyalatát egyszerre megjelenítő arc kifejezést vágó Teklát egyetlen nézés nélkül odahagyva megindult, és leült Sziránó mellé.

Szia. Szia, regisztrálták egymás jelenlétét. Kuka, aki amúgy sem ismerte magát afféle dúvadnak, nem akart ajtóstul rontani a házba, pláne hogy Sziránó olyan búvalbaszással bélelt fejfel ült egykedvűen maga elé meredve, mint akit elárultak. Cserben hagytak. De, olvasgatta Kuka néhány oldalrasandításból Sziránó véletlenül nyitva felejtett tekintetét, mintha ez nem is most lenne, hanem mindöröktől fogva, s emiatt egyszersmind még a jövőben is. Mindig. Sziránó úgy ült ott, mint aki mindig, minden körülmények közt el volt és van és lesz árulva, magára lesz hagyatva. Kuka úgy ült mellette, mint ahogy szokott. Amikor épp nem sandított, pásztázta hát a terem félhomályos panorámájában megfigyelhető arcokat. A lányok pár pohár bortól, pezsgőtől egyre kipirultabb, egyre nyíltabb arcait, a tanárok lassú adagokban, de határozottan növekvő, meghatott és meg is könnyebbült felszabadultságát, amiből egyszerre volt kiolvasható, hogy oh, hogy elröppent ez a négy év, már ki is repülnek a kis nebulók (vagy: ezek a rohadt kis szarcsimbók, ahogy például a Seszták nézett), de azt a fajta furcsa, megszokhatatlan örömet is, amit az egyszeri állatidomár érez, aki véletlenül bezáródott az oroszlánketrecbe, de a hirtelen egyenrangú partnerré avasztált vadállat egyelőre valahogy mégsem tépi meg. Hát akkor mi is emberek vagyunk – szerintük – úgy néz ki, talán; valami ilyesmi derengett a nézésükben. És nézte, ahogy néznek, ahogy Kémiatanár a Görccsegérnek, Matektanár felváltva Ildinek és Szandinak magyarázott, valami félreértés folytán még Sibók tanár úr is nehézkesen döcögő, de udvarias óvatossággal fenntartott beszélgetésbe elegyedett az ezt a sajnálatos véletlent láthatóan nem akaró, de most már unottan el-tűró Fostónival, az arckifejezések alapján valami magyaros téma, nagy eséllyel valami író kapcsán. Nézte újra a lányokat, ahogy láthatóan a kis arcpírral egyenes arányban egy kissé kevésbé is feszélyezték már magukat, belefért már egy-két diszkrét, de még Kuka számára is tetten érhető melltartópánt igazítás, szoknyaegyenetés. És nézte a fiúkat, főleg a hujjogókórust, ahogy egyre öblösebben hangoskodtak egymásnak, hátha elhallatszik a lányok irányába is, hogy épp milyen macsóságokról beszélgetnek. Osztályfőnök szempillája végén a zsonglőri eleganciával meg-megreszkető, de még le nem hullott könnyecseppet. Schön tanár úr zakóján a már lassan megszáradó mustárfoltot. Szurkó tanár úr egyre leplezhetetlenebbül keresztbe álló szempárját. Solymos Évát, ahogy aláír egy osztályképet. A Zsófit, ahogy, amint visszafelé jön a mosdóból, a már végképp kaotikus tekintetű Szurkó odainti magához, és a kezébe nyom egy osztályfotót. Zsófit továbbra is, ahogy megindul a Grúber Márti felé, aki, amint megszólítják, összezerzen, összébb húzza a melléről kicsit már lecsúszni készülő kendőjét, és finom, de határozott mozdulattal nemet int a fejével. Zsófit újra, ahogy tétovázik. Zsófit még mindig, ahogy visszaindul Szurkóhoz, aki a harmadik asztal végén, egyedül ül, visszakapja a képet, Zsófi láthatóan zavarban magyaráz valamit. Szurkót, amint odacsámpázik a korlátlan fogyasztási lehetőség ellenére is még roskadozó svédasztalhoz, és tölt magának egy pohár bort. Majd visszateszi a poharat, felemeli az üveget, és azzal tér vissza a helyére. Cilke közben négy székel jobbra tőlük épp felordít, hogy na ne bassz! Komolyan? Hát behalok, de biz-

tos, hogy Ferenc? És Si... Ne már. Hát miért nem mondta a suttyó, legalább egyszer rendesen. Hát érted, négy éve hívom Csibók Antalnak csorikámat, erre most tudom meg, hogy Sibók. Háháhá, Sibók Ferenc tanár úr, háhá, hát ez jó. A megnevezett ezen a ponton mintha Cilkeék felé fordítaná a fejét (Kuka pedig egyből felé nézett, amint elhangzott a neve), Fostóni tekintetében reménytelen vágyakozás gyúl, hátha Cilke akaratlanul is megmenti az irodalmi téma részletesebb megtárgyalásától, de beletörődve konstatálja, hogy nem, Sibók, aki ezen az estén még a szokásosnál is méltóbb a Csibók becenévre, valóban kis csibókként kapaszkodik belé, beszélget vele tovább, úgy téve, mint aki nem hallotta. Hát mekkora gyökérség, gurgulázik még Cilkeből egy utórezgészerű rőttyenés hullám.

Sziránó közben nagyot sóhajt. Ezzel megkezdi a beszélgetést, de nem lelkizik. Szar volt a ballagás, valami ilyenről beszélgetnek, tulajdonképp egészen meghittén, mondhatni, kegyelettel, mint akik nem akarják túl sok szóval felkaristolni, akármilyen is van a másikban. Meg az érettségi, az is szar volt. Hát ja. Döcögösen, több hezitálási időn is bőven túlmenő szünettel, le-lefulladva, de beszélgetnek, halkán, tapintatosan, egész eddigi praxisuk során talán a legbarátoságosabban.

Egészen addig, amíg a Pálffy Laciból, a hujjogókórust képviselő Torondi (Hústorondi) Feriből, Szandiból és Csillából álló, már láthatóan igencsak jókedvű különítmény asztalról asztalra, székről székre járó házalócsapata turnéja végeztével el nem ér hozzájuk is. Nem akarnak-e jönni, lesz egy kis after a Mező Parkban. Sziránó és Kuka egész eddigi tojánhéjonlépkedését, komplett, szeretetteljes karistolatlanságát zúzzák szét és nyisszantják fel egyetlen, halk böffenésekkel kísért gesztussal. Kuka közben mégis épp valami olyasmit érez, mint al-sóban, amikor a Tomika számos alkalommal sírt, de ő meg legalább ott ült közben mellette, és az valahogy mégis jó volt, úgy sejtette, nem is tudja, miből, de hogy a Tomikának is és közben neki is, mert akkor és ott érezte, hogy nem gáz, hogy nem mond semmit, mert a Tomika most pont kurvára nem is akarna semmit se hallani, aki lány csak jött vigasztalni, rá is ordított, elhajtotta, ilyenkor csak őt, Kukát tűrte meg, akinek meg jólesett egy idő után, hogy az a fiú már direkt, mikor érzi a sírhatnékot, eleve őmellé ül le, és csak kussol, hüppög, szipákol, de olyan békés, harmonikus egyetértésben kussolnak. Amikor már eleget kussoltak, és tetőfokára hágott a békés, harmonikus egyetértés, még az uzsira kapott szendvicséből is adott neki, és akkor a Tomika eggyel kevésbé sírt. Az is jó volt, ilyen szép volt. Pont jó, ez a lényeg, hogy valahogy pont jó volt, hogy nem is lehetett volna épp akkor, épp ott és épp úgy sehogy sem, semmi sem jobb a világon. És most, amikor rásandított az egész gimnáziumi létezése alatt talán most először szavak nélkül maradt Sziránóra, hirtelen pont ugyanezt érezte. Hogy talán az ő fejében is most az egyszer ugyanúgy sipákol és visít a hezitálási idő ridegen tovahaladását hírül adó vészjelző. Kuka, mert végül azért persze valakinek kell mondania valamit, s ilyenkor a legrosszabbra is fel kell készülni, megpróbált Tekla felé sandítani, aki erre azonban rögtön elkapta eddig tehát épp őfelé pásztázó tekintetét, s hirtelen még a székkal is úgy fordult, hogy kirekeszthesse Kukát a szavak nélküli kommunikáció lehetőségéből, ez esetben tehát az egész világból is. Mintha csak neheztelne rá valamiért. Kuka békés, baráti harmóniájába egyre inkább beletükkölt a lassan elviselhetetlen mértékű kommunikációs fáziskésésre emlékeztető vészriadó vijjogása, izmai lassan megfeszültek, homloka már gyöngyözött, már a vállát is csöppet rángatni kezdte, mikor

Sziránó, holott már azt lehetett hinni, most még Kukánál is kukább marad, egyszerűen mégis megfelelt: *óóó, ja. Talán. Lehet.* És Kuka, függetlenül attól, hogy ez alapján továbbra is halvány lila segédfingja nem volt arról, hogy akkor most ki megy afterre, és ki nem (egyben őt is beleértve), egyszerűen úgy érezte magát (most értette meg), mint amilyen a Tomikának lehetett, amikor fél szendvicset kapott. Hogy ez a segítség egészen olyan, mint valami új szövetség Sziránó pár szava által, amelyek őérette ontattak ki. Vagy inkább régi. De az se. Se régi, se új. Most van és csak ekkor, ebben az egy pillanatban, amit jelen időnek hívnak mások. Ami épp történik. Hezitálás vagy bármiféle fáziskésés nélkül. Ettől aztán Kuka hirtelen olyan furán-hülyén érezte magát, hogy amint leesett neki mindez, fel is pattant a székről. Visszament a helyette továbbra is tüntetőleg az Orsi felé forduló Tekla mellé, leülnie már nem volt hova. Tekla eltökélten hozzá se szólt. Sóhajtott egyet, ezúttal már nemcsak szemmel. Visszament Sziránóhoz, megkérdezte, hogy bocsi, elvihetem a széket? Ja, biccentett Sziránó. Elvitte. Odanyomorgott valahogy a Tekla meg az Orsi mellé, alig fért el, a már amúgy is felmelegedett ásványvizét így el sem érte. És csak hallgatta, hallgatta, hogy milyen is volt még februárban a szalagavató, kin milyen ruha volt, ki hányszor és hogyan esett el tánc közben, ki mekkora tapsot kapott. És hogy mi volt utána. Meg előtte. Csak hallgatta, hallgatta, már egészen sziránószerűen üveges tekintettel az eddig eltelt, teljes négy évet, hol lineárisan, hol összevissza ugrálva, bármiféle poén, csattanó vagy fordulat nélkül. Ahogy éltek, mindent.

És azon kapta magát, hogy csak pár mondatot, de ő is hozzá-hozzászól, majd azon is kapta magát, hogy ezen kapta magát, így hát, naná, elhallgat. De aztán azon kapta a Teklát, hogy amikor megszólalt, mintha újra ránézett volna, így pár mondattal később, mit ad isten, épp erről jutott eszébe, nem tudta miről, fingja nem volt, hol tart épp a beszélgetés, mert már percek óta az épp elmondani készült faszágát próbálgatta és fogalmazta magában, de mindenesetre ezzel az átkötéssel újra megszólalt. És mondott legalább három, talán négy mondatot is, hogy Tekla, bármi baja is van épp velem, végleg megbocsásson. Aztán azon kapta magát, hogy lehet, még egy ötödiket is mondott. Főleg arról, hogy szerinte mekkora hülyeség ez a szalagavató, igen, épp erről jutott eszébe, amit mondani akar, a szalagavatóról, hogy ezek mekkora hülyeségek, az is, meg a ballagás, a bolondballagás, utána még a szerenádok, most meg ez a hülye érettségi bankett. De miért?, kérdezte a Csilla. Hát, mert így sosincs vége. Pedig az lenne a jó, ha vége lenne már egyszer. Egy ponton. Így meg nincs velük semmi, azaz folyamatosan vége van, ez a vég tart már hónapok óta, és még ki tudja, meddig. Miért nem lehet csak úgy, normálisan, egyszerűen vége?

Kuka egyébként tudta, mi az az emo (vagy imó?), de nem értette. Sokáig nem értette, hogy a fülének hol inkább, hol kevésbé kellemes, gitáralapú zene mögött mi ez a bazinagy világfájdalom. De így, körbenézve azon kapta magát, hogy talán kezdi mégis megérteni. Legalább így most, amikor a társasági életre gondol, mint olyanra. Mert hogy, ez alapján, sajnos, be kellett látnia valamit. Méghozzá úgy anblokk, az étellel kapcsolatban. És akkor talán innen jöhet ez az emo dolog, meg az egész világfájdalom, hogy az ember mint olyanra, nagy egészben és általánosítva, leegyszerűsítve gondol arra a bűdös nagy, komplett és nagybetűs Életre. Mégpedig olyanokat, hogy a nagy részéről, sajnos, gyanúsán úgy tűnik, inkább lágytojás, mint fasírt.

SZENTPÉTERI MÁRTON

DESIGN VAGY IPARMŰVÉSZET?

Fogalomtörténeti vázlat¹

■ Számos ok miatt erős lehet a gyanúnk, hogy minden ellenkező természetű magyar terminológiai gyakorlat ellenére az anyagi kultúra történetében az iparművészet fogalma már régóta foglalt, ráadásul egy jól körülírható korszakra vonatkozik elsősorban; éppen arra, amelyikre a neves szakíró, Vadas József is mint a magyar iparművészet születésének korára utalt *A magyar iparművészet története* című könyvének elején; tehát a 19. század második felére, utolsó harmadára.² Ugyancsak joggal feltételezhető, hogy az iparművészet fogalma ily módon egyáltalán nem csereszabatos a design fogalmával, márpedig a honi felsőoktatási és akadémiai gyakorlat egészen a közelmúltig emígy tekintett erre a kérdésre.³ A következőkben csak nagyon vázlatosan mutatom be azt a múltat, amelyik rávilágíthat feltevéseim igazságára. Az itt leírtakat előadásaimon általában a designkultúra-tudományban jól ismert CAD betűszóval szoktam jelölni, ez eredetileg a *computer aided design* mozaikszavas rövidítése volt, én azonban a *craft*, *art* és *design* szavak kezdőbetűiből rakom ki a mozaikszót, ezzel is utalva arra, hogy az anyagi kultúra hosszú múltjában e ma párhuzamosan együtt élő tendenciák véleményem szerint miként is következtek egymásra eszme- és kultúrtörténeti értelemben.

Ha elfogadjuk a modern művészeti rendszer kialakulásának azt a fogalomtörténeti bázisú eszmetörténeti modelljét, amelyiknek legismertebb megfogalmazója a nagy 20. századi rene-



A kraft tehát nemhogy nem tűnt el a szép-, avagy képzőművészetek, az iparművészet, majd pedig a modern design megjelenésével, hanem egyenesen megújulóban van manapság is.

szánszkutató, Paul Oskar Kristeller volt, akkor bízást állíthatjuk, hogy a kézművesség *ab ovo* mindig is legitimációs küzdelmekben kereste a maga helyét az európai kultúrában.⁴ Az anyagi kultúra történetének első meghatározó korszaka ennek ellenére minden bizonnyal a hagyományalapú kézművesség (tradition based craft) jegyében írandó le egészen a reneszánsz *arti del disegno* megjelenéséig. Ebben a hosszú szakaszban minden szabályozott alkotói tevékenység *techné*nek, avagy *ars*nak volt tekinthető, a romantikából ismert zseni- és élményesztétikára, illetve művészetvallásra építő művészet azon koncepciója pedig, amelyik mind a mai napig uralkodó⁵. A kézművesmesterségek világa ebben a paradigmában a szabad művészetekkel (*artes liberales*) állt szemben mint a szolgai művészetek (*artes serviles*) összessége. A reneszánsz Itáliában megjelenő *disegno* filozófiája ugyanakkor tulajdonképpen a festők, szobrászok és építészek reneszánsz kori emancipációjának kulcsaként láttatható. A *disegno* teoretikusai ugyanis – Leon Battista Albertitől Giorgio Vasarin és Lorenzo Ghibertin át Frederico Zuccariig – a *disegno* tudásterületeit és praxisait ki kívánták szabadítani az *artes serviles* céhes világából, és így azokat a szabad művészetek rangjára szándékoztak emelni. Ezt a törekvést szolgálta a *disegno* filozófiájának alapvetően humanista programja is – Vasarinál az *arti del disegno* teorémái, Ghibertinél a *teorica disegno*, Zuccarinál pedig főként a *disegno interno* első látásra platonizáló, ám mégis döntően tomista ismeretelméleti modellje.⁶ Kifejezetten izgalmas ebből a szempontból az a teoretikus attitűd, amelyet – az építészet mellett a szobrászatról és a festészetről is hasonló szellemben értekező – Alberti képviselt, aki építészetelméletének struktúráját – minden Vitruvius iránti tisztelete ellenére – nem a római *De architectura libri decem*jének mintájára dolgozta ki, hanem Quintilianus rétori tankönyvét, az *Institutio oratoriát* követte munkájában – ezzel is hangsúlyozva azt a tényt, hogy az *architectura* valójában szabad művészeti rangra emelkedik az ő humanista tollán.⁷ A mégoly áhítattal kezelt Vitruvius éppen azért nem nyújthatott retorikai mintát a reneszánsz értekező számára, mert művének irálya és szerkezeti képe nem teljes mértékben felelt meg a kor újra „feltalált hagyományainak” (Hobsbawn), a reneszánsz humanistáktól istenítt Cicero szubtilis latinjának s a *studia humanitatis* nemes, jellemerősítő és lélekemelő retorikai, pedagógiai, illetve kulturális programjának. Van, aki úgy véli, hogy a reneszánsz *disegno* emancipatorikus programja tulajdonképpen csupán antik mintákra tekint vissza, s így az athéni demokráciában már számolnunk kellene az autonóm művészet képletével, ám ahogy arra a Wittkowerek már régen rámutattak, az antik mintakép semmiképpen sem keverendő össze a reneszánsz törekvésekkel.⁸ Ez utóbbiak egyébként bármennyire számottevőek voltak is, a modern művészetek rendszerének kialakulásához és a művészeti autonómia megszületéséhez maguk sem vezettek el maradéktalanul, a szép-, avagy képzőművészetek teljes körű emancipációjának is csak a kezdetét jelentették. Míg az előbbi a felvilágosodások során, addig az utóbbiak a német romantikában teljesedtek ki, párhuzamosan az esztétika kizárólagosan művészetfilozófiaként értett – s így annak kiinduló potenciáljaitól jócskán eltérő – formájának kialakulásával.⁹ Az „esztétikai megkülönböztetésnek” (Gadamer) köszönhetően az esztétikai tudathoz kapcsolódó mű – s így a művész is – elvesztette eredeti (élet)világát; a romantikus rend művészetvallása, élményművészete és zsenikultusza pedig óhatatlanul szembekerült a „világhoz kötődő” alkalmazott, kis- és dekoratív művészetekkel, vagyis a kraft világával, melyben az ihletnél és mindennemű spirituális, illetve transzcendentális tartalomnál továbbra is sok-

kalta fontosabb volt a használati igényeknek megfelelni szándékozó mesterségbeli tudás kérdése.¹⁰ Újraszületni látszott hát a régi dichotómia szabad és szolgai művészetek között, ezúttal a jellemformáló szépművészetek és az ehhez képest jócskán profánnak tartott alkalmazott művészetek kettősében.¹¹

A hétköznapi és a művészi világának közelítését célzó iparművészet megszületése a 19. század közepén az ipari forradalomnak köszönhető modern gépi technológiák tárgytermelésének vállalhatatlan esztétikai minőségéből következő kultúrsokkra adott intellektuális válaszként értelmezhető az olyan, Pugin és John Ruskin nyomában haladó figurák, mint William Morris esetében például.¹² A preraffaelitákhoz közel álló s így eminens módon romantikus gyökerű Arts and Crafts mozgalom szándékai tekintetében alapvetően baloldali természetű volt – Morris esetében egyenesen az utópisztikus, avagy romantikus szocializmushoz kötődött. Jó minőségű és izléses, vagyis művészi rangú tárgykultúrát, illetve tervezett környezetet ígért elérhető áron lehetőleg minél szélesebb közönsége számára. Végül azonban paradox módon a romantikus középkorkultuszra remekül rímelő új céhes logika különleges, egyedi és így rendkívül magas minőségű, kézműves karakterű termékeket szült, melyeknek exkluzivitását a csak kevesek számára megfizethető ár is jelezte. Ez a hétköznapi a művésztől végső soron jócskán elválasztó ellentmondás pedig végül a mozgalom okafogyottá válásához is elvezetett, tulajdonképpen még az avantgárd design megjelenése előtt.

Az iparművészet annyiban volt a modern design előfutára – s ebben Pevsnernek csaknem bizonyosan igaza van –, amennyiben minden „intellektuális ludditizmusa” és romantikus antikapitalizmusa ellenére a technológia humanizálására törekedett.¹³ Ugyanakkor ebben az összefüggésben komoly riválsira lelt az avantgárd designban. Marcel Duchamp a tízes években közhely-transzfigurációra épülő hírhedt ready-made-jeivel gyökeresen felforgatta a művészeti praxisok világát, a műalkotás mibenlétének konceptuális megragadhatóságát végleg elszakította a mesterségbeli tudástól, s így nem mellesleg a kraft művészeti jelentőségét is megkérdőjelezte.¹⁴ Hasonlóan drámai fordulat volt azonban pár évvel korábbról Adolf Loosé, aki pedig a design és a művészet kapcsolatát vonta kétségbe drasztikus módon. 1908-ban így ír az *A fölöslegesek (Deutscher Werkbund)* című publicisztikájában: „[S]zükségünk van-e »alkalmazott művészre« [ti. *angewandter Künstler*]? Nincs [...] Korunk kultúrájának termékei [ti. *die kultivierten Erzeugnisse*] bizonyosan semmilyen kapcsolatban nem állnak a művészettel. Végleg mögöttünk vannak azok a barbár korok, amelyekben a műalkotásokat [ti. *Kunstwerke*] összekeverték a használati tárgyakkal [ti. *Gebrauchsgegenstände*]. S ez a művészet javára szolgál. A 19. századot majdan nagy fejezet illeti meg az emberiség történetében: az a nagy tett fűződik hozzá, hogy elvégezte művészet [ti. *Kunst*] és mesterség [ti. *Gewerbe*] egyértelmű szétválasztását.”¹⁵

Wolfgang Welsch az *Esztétikai gondolkodás* című könyvében éppen Loos fenti soraira hivatkozva indítja szempontunkból mellesleg ma már számos összefüggésben idejétmúlt, posztmodern szellemiségű *Perspektívák a jövő dizájnja számára* című esszéjét.¹⁶ Fordítója, Weiss János a Loos-idézzel kapcsolatban utószavában megkérdezi: „[d]e kik lennének ezek az alkalmazott művészek? [...] Az alkalmazott művészek így az iparművészek lennének, pontosabban az a kérdés, hogy szabad-e az iparművészetnek alkalmazott művészetté válnia?”¹⁷ A designkultúra és a művészetek kapcsolatának honi tisztázatlanságára igen jellemző, hogy Weiss kreatívan félreérti és félre is fordítja a kérdést. Holott azzal, hogy

túhegyesen megkülönbözteti a műalkotások (Kunstwerke) és használati tárgyak (Gebrauchsgegenstände) világát, illetve művészet (Kunst) és ipar (Gewerbe) területeit, Loos fő tétele a rá jellemző értelmiségi arroganciától cseppet sem mentesen éppenséggel azt mondja ki, hogy a design nem (ipar)művészet, vagyis provokatív írásában éppen az iparművészet (Kunstgewerbe) létjogosultságát tagadja! Mindezt a közeli múltban Boris Groys fogalmazta meg immár történeti távlatból, s így sokkal pontosabban is: „[A] modern design pontosan az alkalmazott művészetek hagyománya elleni lázadásból született. Sokkal inkább, mint a hagyományos művészet és a modernista művészet közötti átmenet, a hagyományos alkalmazott művészetek és a modern design közötti átmenet a hagyománnyal való szakítást jelentette – gyökeres paradigmaváltást. Erről a paradigmaváltásról azonban rendszerint nem vesznek tudomást [...]. A modern design – ahogy a XX. század elején feltűnt – magáévá tette [...] a hagyományos alkalmazott művészetek ellen irányuló kritikát, és célul tűzte ki maga elé, hogy sokkal inkább a dolgok rejtett lényegét fedje fel, semmint a felszínüket tervezze meg. Az avantgárd design arra törekedett, hogy eltakarítson és megsemmisítsen mindent, amit az alkalmazott művészetek praxisa a dolgok felszínén az évszázadok során felhalmozott, hogy felfedhesse a dolgok igaz, nem tervezett természetét. A modern design tehát nem a felszín megteremtését tekintette céljának, hanem sokkal inkább annak megsemmisítését [...]. Az eredeti modern design redukcionista; nem hozzáad, hanem kivon.”¹⁸

A design ugyanakkor, szemben az iparművészettel, nem a technika ellen, hanem a technikával kívánta az elidegenítő ipari termelés, illetve termékeinek humanizálását megvalósítani. Ezt már Charles Robert Ashbee is sejtette, amikor a Pevsner emlegette híres axiómáját az 1910-es években több könyvében is megfogalmazta: „[a] modern civilizáció gépesített, és a művészetek oktatása bátorításának és gondozásának semmilyen olyan rendszere nem lehet értelmes, amelyik ezt nem ismeri fel.”¹⁹ Mindezt Moholy-Nagy László még világosabban fejtette ki a Bauhausban: „a jelszó: nem a technika ellen, hanem – ha helyesen értelmezzük – a technikával, ez felszabadíthatja az embert, ha az ember ráeszmél végre, hogy mit kezdhet ezzel a szabadsággal.”²⁰ A kraft szerepe ebben a perspektívában csupán pedagógiai jellegű, mégpedig azért, mert a menedzselhető léptékű s így el nem idegenítő munkafolyamatok élményével szolgál, hogy min-tát adjon a jövő designja számára, amelyik a nagy Bauhausler reményei szerint nagyobb léptékben is képes lesz majd a technológia elidegenítő hatásait orvosolni: „mire való a kézművesképzés a bauhausban? [...] az egészre törekvő beállítottság a bauhausban a kézművesképzéshez vezetett. a növendék itt a kézműipari tevékenység technikailag egyszerű, részleteiben még áttekinthető szintjén ismerhette meg az egész tárgyat, keletkezésének kezdetétől elkészüléséig. pillantását ezalatt a szerves egészre szegezi (a mai ipar gyártási folyamata során azonban csupán ennek az egésznek a részeire – az összefüggéseket itt legföljebb leírás vagy ábrázolás, nem pedig személyes élmények útján ismerheti meg). a kézműves munkánál az egyes ember mindig az egészért s az egész részfunkcióért is felelős. ilyenformán a kézművesképzés a bauhausban elsősorban pedagógiai ténnyezőt jelentett, s nem volt öncélú.”²¹

A kraft a modern design hőskorában, egészen a hatvanas évekig tulajdonképpen újfent defenzívában volt tehát, első igazán látványos visszatérése a posztmodern design korszakát előlegező s a modern design apoteózisaként látható *gutes Design*nal szemben fellépő radikális és antidesign törekvéseknek volt kö-

szönhető, olyan jeles alkotók, mint Ettore Sottsass vagy Alessandro Mendini műhelyében. Ez az új kézművesség a kritika szerint arctalanná vált modern tömegtermékekkel szemben pártolta az egyedi vagy manufaktúrális alkotás technikáit, és sok esetben nem csupán a kraft pártján állt, hanem egyenesen ismét képzőművészetként titulálta a designt.²² Cseppet sem melleleg a modern tervezett tárgyak gyűjteményezésének megkezdődése is erre az időszakra esik az ekkor fokozatosan designmúzeumokká átalakuló európai iparművészeti múzeumokban, ahol éppen ezért – paradox módon a duchamp-i logika jegyében – a hétköznapi designkultúra tárgyai lényegében mind a mai napig műalkotásokként tetszelegnek a tárlókban s vitrinekben.²³ A posztmodern design hanyatlásával azonban a kraft iránti vonzódás ismét csökkent, a posztmodern stílus utáni különféle neomodern, szupermodern, high-tech, minimalista és egyéb tendenciák pedig kevésbé fókuszáltak az új kézművesség kérdéseire, egészen addig, amíg a strukturális válságokról szóló fenntarthatósági diskurzusok és a designelméletben is igen divatos és termékennyé váló krizeológia fel nem hívta az olyan jelenségekre a figyelmet, mint a *slow design* vagy a *design it yourself* (DIY) törekvései, hogy a designaktivizmus olyan jelenségeiről most ne is szóljunk, mint a gerillakertészkedés vagy a tüntetéstervezés (protest design), ahol az ún. engedetlen tárgyak (disobedient objects) jutnak főszerephez.²⁴ A 2008-as gazdasági világválság pedig, karöltve az új technológiák kulturális hatásaival rendkívüli befolyást gyakorolt az új kézművességről szóló beszédre – akár például a *maker movement*ben ma kifejezetten divatos hibriditás jegyében is, ahol a hagyományos és új technológiák, illetve a klasszikus és intelligens anyagok párosítása egyre közkedveltebb és természetesebb.²⁵ A kraft tehát nemhogy nem tűnt el a szép-, avagy képzőművészetek, az iparművészet, majd pedig a modern design megjelenésével, hanem egyenesen megújulóban van manapság is. Így pedig bátran állíthatjuk, hogy a művészet, a design és a kraft világi párhuzamosan léteznek ma is, illetve a kortárs designkultúrákban a legkülönbözőbb szimbiotikus és szinergikus kapcsolatokra lépnek egymással, sokkal inkább, semmint hogy alá-fölérendeltségi viszonyban állnának, mint valaha a szabad és szolgai művészetek, a szépművészetek és az alkalmazott művészetek vagy éppen az avantgárd design és az iparművészet.²⁶

■ JEGYZETEK

1. Ez a cikk még vázlatosan sem kísérel meg tehát ontológiai megközelítéssel élni a kérdésben. A design ilyen jellegű vizsgálatával az utóbbi időben többen is foglalkoztak több-kevesebb sikerrel, lásd Jane Forsey: *The Aesthetics of Design*. Oxford University Press, Oxford, 2013. 9–71; Horányi Attila: *Tárgyak és műtárgyak*. In: *A kultúra rejtelméi. Kapitány Ágnes köszöntése*. (Szerk. Szász Antónia és Krizsa Fruzsina) L'Harmattan, Bp., 2013. 246–251; Szentpéteri Márton: *A tervezett tárgyak életrajza*. Helikon 2013. 1 sz. 91–120. Itt: 102–106; Glenn Parsons: *The Philosophy of Design*. Polity Press, Cambridge, 2016. 12–18. Lásd még Larry Shiner: *"Blurred Boundaries"? Rethinking the Concept of Craft and its relation to Art and Design*. *Philosophy Compass* 2012. 4 sz. 230–244.

2. „Iparművészetről [...] a kiegyezés korától beszélünk [...] a fogalom előbb kristályosodott ki, mint maga az alkotótevékenység. A magyar iparművészet öntudatra ébredése viszonylag lassan – a gazdaság és benne az ipar gyarapodásával párhuzamosan zajló eszmei tisztázódás eredményeként –, a kiegyezést követő periódusban ment végbe, nemzetközi tekintélyt pedig majd a következő század első évtizedére szerzett magának a szakma.” Vadas József: *A magyar iparművészet története – A századfordulótól az ezredfordulóig*. Corvina, Bp., 2014. 7. A szerző egyértelműen fogalmaz a magyar iparművészet fogalmának német eredetéről is, mint írja, a „magyar iparmű, majd műipar kifejezés a német *Kunstgewerbe* tükörfordításaként honosodott meg, ebből jött létre a 19. század nyolcvanas éveiben a ma is használatos *iparművészet* elnevezés”. Uo. 13. Molnár László szerint Kossuth Lajos alkalmazza először Magyarországon a fogalmat modern értelemben *Jelentés az első iparműkiállításról* (Pest, 1843) című írásában, lásd Molnár László: *Iparművészeti törekvések a reformkori Magyarországon*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1976. 15. Az iparművészet magyar fogalma többek között a következő külföldi fogalmakkal rokon: Arts and Crafts, decorative arts, applied arts, Kunstgewerbe, Gebrauchskunst, dekorativer Kunst, angewandte Kunst, arti decorative, arti applicate, arti minori, arti industriali, artes aplicadas,

- artes minores, artes industriales, artes funcionales, artes útiles, artes utilitarias, arts décoratifs, arts appliqués stb.
3. Jól látszik ez a Magyar Tudományos Akadémia, a Magyar Művészeti Akadémia, a Magyar Akkreditációs Bizottság, következőképpen pedig a magyar felsőoktatás ma érvényes tudományterületi és -ági besorolási rendszerében is. A design szó ebben egyáltalán nem szerepel, a designkultúra világa ebben önálló tudományterületet nem képez, ágai pedig jelenleg a művészetek területéhez sorolódnak jobb híján.
4. Paul Oskar Kristeller: *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics*. Journal of the History of Ideas 1951. 4. sz. 496–527 és 1952. 1. sz. 17–46; Larry Shiner: *The Invention of Art: A Cultural History*. University of Chicago Press, Chicago, 2001. Lásd még a *British Journal of Aesthetics*ben zajló vitát: James I. Porter: *Is Art Modern? Kristeller's 'Modern System of the Arts' Reconsidered*. British Journal of Aesthetics 2009. 1. sz. 1–24; Larry Shiner: *Continuity and Discontinuity in the Concept of Art*. British Journal of Aesthetics 2009. 2. sz. 159–169; James I. Porter: *Reply to Shiner*. British Journal of Aesthetics 2009. 2. sz. 171–178; Peter Kivy: *What Really Happened in the Eighteenth Century: The 'Modern System' Re-examined (Again)*. British Journal of Aesthetics 2012. 1. sz. 61–74. Lásd még James I. Porter: *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece. Matter, Sensation, and Experience*. Cambridge University Press, Cambridge, 2010; David Clowney: *Definitions of Art and Fine Art's Historical Origins*. Journal of Aesthetics and Art Criticism 2011. 3. sz. 309–320.
5. Władysław Tatarkiewicz: *Az esztétika alapfogalmai*. (Ford. Sajó Sándor) Kossuth, Bp., 2000. 45–61; Maarten Doorman: *Halódó zsenialitás. A teremtő művész mítosza*. In: *Uő: A romantikus rend*. (Ford. Balogh Tamás – Fenyes Miklós) Typotex, Bp., 2006. 141–175.
6. A *disegnó*ról általában lásd Ben Thomas: *Disegno*. In: *Renaissance Keywords*. (Szerk. Ita Mac Carthy) Modern Humanities Research Association – Routledge, Abingdon, Oxon – New York, NY, 2013. 31–47. Vasariról lásd Robert Williams: *Art, Theory and Culture in Sixteenth-Century Italy: From Techné to Metatechné*. Cambridge University Press, Cambridge, 1997. 29–57; Frederico Zuccari: *L'Idée de 'pittura, scultori ed architetti*. Pagliarini, Róma, 1768 [1607]. 3–67. Zuccariról lásd Erwin Panofsky: *Idea. Adalékok a régebbi művészetelmélet fogalomtörténetéhez*. (Ford. Szántó Tamás) Corvina, Bp., 1998 [1924]. 48–56. Ghibertiről lásd többek között Alexander Perrig: *Rajzolás és művészi alapképzés a 13. századtól a 16. századig*. In: *Az itáliai reneszánsz. Építészet – Szobrászat – Festészet – Rajz*. (Szerk. Rolf Toman) Vince Kiadó, Bp., 2007. 420–421.
7. Anthony Grafton: *Leon Battista Alberti. Master Builder of the Italian Renaissance*. Harvard University Press, Cambridge, MA, 2000. 274–275. Részletesebben lásd Caroline Van Eck: *Architecture, Language, and Rhetoric in Alberti's De re aedificatoria*. In: *Architecture and Language. Constructing Identity in European Architecture c. 1000 – c. 1600*. (Eds. Georgia Clarke – Paul Crossley) Cambridge University Press, Cambridge, 2000. 72–81. A festészetről lásd Leon Battista Alberti: *A festészetről – Della Pittura, 1436*. (Ford. Hajnóczy Gábor) Balassi Kiadó, Bp., 1997; illetve a fordító Humanista traktátus egy szabad művészetéről c. előszavát uo. 11–37.
8. Rudolf Wittkower – Margot Wittkower: *A szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig*. Osiris Kiadó, Bp., 1999. 19–38. Lásd még Wessely Anna: *Művész-szerepek*. Korunk 2010. 5. sz. 7–15.
9. Cseke Ákos: *Az esztétika fogalma*. In: *Uő: A középkor és az esztétika*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2011. 24–44.
10. Az esztétikai megkülönböztetésről lásd Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófia hermeneutika vázlatja*. (Ford. Bonyhai Gábor) Gondolat, Bp., 1984. 80. A *kraft* szót renthagyóan németes jelleggel alkalmazom, azonban nem csupán az „erő” értelmében veszem, hanem az angol *craft* és *crafts* szavak fordításaként használom. E szavak jelentése is sokrétű. A *craft* jelenthet például jártasságot, mesterséget, ügyességet, fortélyt, ravaszságot, kézműipart és kézművességet. A *crafts* tulajdonképpen a német eredetű magyar iparművészet (ti. Kunstgewerbe) angol megfelelője, de ez a fordítás is vitatható, mert számos képviselője ma már ugyanúgy nem tekinti magát (alkalmazott) művésznek, ahogy a legtöbb designer sem.
11. Ez még akkor is így volt, ha figyelembe vesszük, hogy a romantika paradox módon a modernizáció okozta életvilágbeli veszteségként is értelmezhető művészeti autonómia felszámolását legalább annyira szorgalmazta – például a szekularizáció erősödésére válaszként születő művészetvallással –, mint annak bohém szellemű biztosítását. Miként arra Juan José Sebreli joggal utal, az avantgárd élet és művészet szétszakítottságát felszámoló totális művészete valójában erendően éppen ilyen jellegű romantikus vállalkozás volt. Juan José Sebreli: *Las aventuras de la vanguardia – El arte moderno contra la modernidad*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2002.
12. Legalábbis a Pevsner-tézis jegyében, lásd Nikolaus Pevsner: *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*. Penguin, London, 1991 [1936]. 19–66. A kérdésről lásd még Maurizio Vitta: *Il disegno delle cose. Storia degli oggetti e teoria del design*. Liguori, Napoli, 1996. 26–31; Gilles Lipovetsky – Jean Serroy: *La esteticación del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama, Barcelona, 2016 (2013). 134–141; Renato de Fusco: *Filosofía del design*. Einaudi, Torino, 2012, 99–106. Az angol *craft* diszciplínaris értelemben vett terminusa egyébként éppen ennek az időszaknak a szülőtte, lásd erről Shiner: *“Blurred Boundaries”? 232*.
13. Charles Robert Ashbee kifejezése Ruskin és Morris törekvéseire, lásd Nikolaus Pevsner: i. m. 26.
14. A *kraft* mai teoretikusai viszont éppen innen indulnak el, s jelentik ki, hogy míg a modern művészet minden határt át tud lépni, addig a *kraftot* éppen a „saját maga kijelölté határok” (self-imposed limits) teszik egyedivé, s éppen a művészetekkel szembeni állítólagos alsóbbrendűségük teszi őket igazán gyümölcsözővé. Részletesen lásd erről Glenn Adamson: *Thinking through Craft*. Berg, Oxford – New York, 2007.
15. Adolf Loos: *A fölölgesek (Deutscher Werkbund)*. In: *Uő: Ornamens és nevelés. Válogatott írások*. (Ford. Kerékgyártó Béla) Terc, Bp., 2004. 143. A magyar fordítást ezzel a német nyelvű kiadással vettem egybe: Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*. (Hrsg. Franz Glück) Herold, Wien–München, 1962. I. 267–270.
16. Wolfgang Welsch: *Esztétikai gondolkodás*. (Ford. Weiss János) L'Harmattan, Bp., 2011. 139.
17. Adolf Loos: *A fölölgesek*. 172–173.

18. Boris Groys: *The Obligation to Self-Design*. In: *A Reader – Utrecht Manifest 2009. Biennial for Social Design*. Utrecht Biennial Foundation, Utrecht, 2009. 82. A kötetre Horváth Olivér, egykori tanítványom hívta fel a figyelmem. A tanulmány eredetileg az e-flux journal 2008. 11. számában jelent meg (www.e-flux.com/journal/the-obligation-to-self-design).
19. „Modern civilization rests on machinery, and no system for the encouragement or the endowment of the teaching of the arts can be sound that does not recognize this.” Idézi Pevsner: i. m. 26. A kérdéssel kapcsolatban lásd még Jászai Oszkár: *Művészet és erkölcs*. Grill, Bp., 1908. 295–299. Ez a ruskinizmus tévedései. – *A műipar problémája* c. rész.
20. Moholy-Nagy, László: *Az anyagtól az építészetiig*. (Ford. Mándy Stefánia) Corvina, Bp., 1973 [1929]. 13.
21. Uo. 18. A magyar és a német helyesírás sajátos volta az idézetben Moholy-Nagy tipográfiájának tudható be.
22. Lásd erről pl. Jonathan Woodham: *Pop to Post-Modernism: Changing Values*. In: Uő: *Twentieth-Century Design*. Oxford University Press, Oxford, 1997. 183–203. Főleg 191–198. Alessandro Mendini híres Proust-fotele (Poltrona di Proust), amelyet Manlio Brusatin csak „a posztmodern kor kis emlékműveként” (piccolo monumento dell’età postmoderna) emleget, rendkívül beszédes ebből a szempontból, lásd Alessandro Mendini: *Storia della Poltrona di Proust (1976-2001)*. In: Uő: *Scritti*. (Ed. Loredana Parmesani) Skira, Milano, 2004. 206–209. Vö. Manlio Brusatin: *Arte come design. Storia di due storie*. Einaudi, Torino, 2007. 183.
23. Javier Gimeno-Martínez – JasmijnVerlinden: *From Museum of Decorative Arts to Design Museum – The Case of the Design Museum Gent*. Design and Culture 2010. 3. sz. 259–283. Lásd még Szentpéteri Márton: *Design a múzeumban. Problématérkép*, előadás-kézirat, elhangzott a *Tárgyminták: A design múzeumi reprezentációja Magyarországon* c. konferencián, a Semmelweis Orvostörténeti Múzeumban, 2014. május 9-én. A konferenciáról lásd Képes Gábor cikkét a MaNDArchívban: http://mandarchiv.hu/cikk/2862/Targymintak_A_design_muzeumi_reprezentacioja_Magyarorszagon. Utolsó hozzáférés: 2015. június 29.
24. A slow designről lásd Carolyn F. Strauss – Alastair Fuad-Luke: *The Slow Design Principles: A new interrogative and reflexive tool for design research and practice*, előadás-kézirat, elhangzott a 2008 júliusában Torinóban rendezett *Changing the Change* c. konferencián: http://www.slowlab.net/CtC_SlowDesignPrinciples.pdf. Utolsó hozzáférés: 2015. június 29. A designaktivizmusról lásd Alastair Fuad-Luke: *Design Activism. Beautiful Strangeness for a Sustainable World*. Routledge, London, 2009; Guy Julier: *From Design Culture to Design Activism*. Design and Culture 2013. 2. sz. 215–236. A tüntetésstervezésről lásd pl. a londoni Victoria and Albert Museum tavalyi, *Disobedient Objects* c. kiállítását <http://www.wired.com/2014/07/11-classic-examples-of-design-for-political-protest>. Hozzáférés: 2015. május 11.
25. Lásd például Mark Hatch: *The Maker Movement Manifesto*. McGraw-Hill Education, New York, 2014.
26. Az már más kérdés, hogy a totális esztétizáció és a designkapitalizmus korában minden ellenkultúra előbb-utóbb megszeli, és a spektákulum részévé válik, jól mutatják ezt a „zöld”, a „szociális”, illetve a „fenntartható agymosás” (green washing, social washing, sustainability washing) jelenségei is.



DARIDA VERONIKA

ÖSSZEGZÉSEK KORA

Széljegyzetek Agamben két új könyvéhez



...öregkorában már nem a dolgok komor és sötét oldalát akarja látni, hanem egy olyan lény történetével veszi körbe magát, aki felderíti és a hétköznapi életből egyfajta kiutat vagy felszabadulást mutat számára...

Vajon az időskori filozófia szükségképpen más, mint a fiataloké? Mikor érezheti úgy egy filozófus, hogy eljött az összegzések kora? Továbbá mit jelent ez a témaválasztására és a stílusára vonatkozóan?

Az idén hetvenöt éves Giorgio Agamben 2016–17-ben (eddig!) három új könyvet publikált. Ezek közül az első, a *Che cos'è la filosofia?* (Mi a filozófia?)¹ öt korábbi tanulmányának gyűjteménye. Összefüggő műnek inkább a másik kettő tekinthető, a *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi* (Pulcinella, avagy gyermekmulatságok)² és az *Autoritratto nello studio* (Önarckép, dolgozószobában).³ Ezért mostani elemzésünkben ez utóbbiakra térünk ki részletesebben, az elsőt pedig csupán referenciaként használjuk. Reményeink szerint a rövid bemutatás végére másokat is meggyőzhetünk arról, hogy a könyvek mögötti szándék nagyon hasonló. Agamben mindhárom könyvével egyfajta bevezetést nyújt filozófiája fő témáihoz, csak ezt immár játékos vagy vallomásos formában teszi.

Pulcinella, a nápolyi *commedia dell'arte* sötét maszkos, hedonista, vulgáris figurája (akit leginkább a magyar Vitéz Lászlóhoz hasonlíthatnánk) Agambent Giandomenico Tiepolo (1727–1804) freskói és rajzskönyve nyomán foglalkoztatja. Nem véletlen egybeesés, hogy Tiepolo is idős korában, 1793 és 97 között, saját Velence melletti villája falát dekorálja a Pulcinellát ábrázoló sorozattal, és szintén

1797-ben fejezi be 104 rajzot tartalmazó albumát is, mely – ahogy címe is mutatja – gyermekek számára készülő, szórakoztató könyvecske (divertimento). Ez az album könnyed és játékos módon mutatja be Pulcinella egész életét: a születésétől kezdve fordulatos kalandjain át egészen a haláláig. Miközben nem csak vidám dolgok esnek meg vele, hiszen gyakran kihasználják (kiváltképp a nők a szerelemben), csúfosan megleckéztetik, vagy elnászpángolják (barátnak hitt ellenségek), sőt még ki is végzik, ráadásul többször is. Története tehát inkább tragikomikus, mivel nevetető és szomorúságot keltő elemek egyszerre jelennek meg benne. Pulcinella mintha maga is a nevetést és a sírást ötvöznél alakjában. Ahogy ezt az Agamben könyvében megszólaló figura kijelenti: „Pulcinella: Nézd csak meg jól a maszkomat: nem látod, hogy sem nem nevettek, sem nem sírok soha? Ó dehogya, én inkább olyan szorosán összekapcsolom ezt a kettőt, hogy már lehetetlen különválasztani őket!”⁴

Mindezt már Agamben átiratában mondhatja így, mert – ahogy erre még visszatérünk – Pulcinella olyan erős tájszólásban, olyan sajátos nyelven beszél, hogy szavait már le kell fordítani a közönség és az olvasók nyelvére.

Agamben azt is hangsúlyozza, hogy Pulcinella figurájának ősképei már Tiepolo korábbi, még az 1750-es évek végén készült, mitologikus jeleneteket ábrázoló festményein is feltűntek. Pulcinella eszerint a szatírok leszármazottja. Eredetét nézve tehát ott áll minden tragédia előterében, amennyiben (ahogy ezt Arisztotelész is hangsúlyozza) a szatírdjátékok megelőzik a tragédiát. Továbbá ha a filozófiai szatíra műfaját vizsgáljuk, melyet dialógusaiban Platón is művelt, akkor azt mondhatjuk, hogy Pulcinellában egy filozófust fedezhetünk fel. Így már nem olyan meglepő, hogy Agamben őt használja arra, hogy saját filozófiájának fontos kérdéseiről beszéljen. Kezdve azzal, hogy Pulcinella alakja számos filozófiai problémát felvet, elsősorban a szubjektum kapcsán. Hiszen Pulcinella (akit neve alapján nőnek is gondolhatnánk, habár férfiszereplő) nem más, mint egy maszka. Egy rút és torz álarc, mely ugyanakkor fájdalom nélküli, ahogy ezt Arisztotelész a komédia definíciójában megfogalmazza. Komikus vagy inkább tragikomikus figuraként nincs saját jelleme, így nincsenek a jelleméből következő cselekedetei sem. Cselekvései csak viccelődések, tréfálkozások, melyek mindig az adott szituációból fakadnak, és melyeket leginkább ösztönei vezérelnek. Pulcinella olyan karakter, akit pontosan jellemezni sem tudunk: nem egy sajátos, pontosan leírható szereplő, sokkal inkább egy szereplőtípus, aki ezáltal bárki és bármi lehet. Ő a mindig éhes, a mindig álmos, a mindig pórul járó, de a testi élvezetekért mindent sutba dobó figura. „Ki vagyok?” – kérdezi Agamben Pulcinellája, majd így válaszol: – „Egy idea vagyok”.

Egy testet öltött eszme, melynek azonban nincs arca. „Larvatus prodeo” – mondhatja el, Descartes kortársaként (hiszen Pulcinella fénykora is a 17. század), csak hogy a maszk nem rejt semmit. Pulcinella teljességgel megragadhatatlan: nem emberi lény, és nem istenség. Sokkal inkább egyfajta szellemhez vagy démonhoz hasonlít. Mint ilyen kívül vagy túl van a halálon, mely nem érinti. Ennyiben Tiepolo azon rajzainak, melyeken megkínózzák vagy megölik, sincs tétjük. Pulcinella azonban épp senki és semmi volta miatt lehet a legegyetemezebb létező: az ő keresztre feszítése vagy lelövetése (mely Agamben szerint Goya 1808. május 3. *Madrid védőinek kivégzése* című képének egyik mintáját adja) az emberiség szenvedéstörténetét is kirajzolja. Miközben – ezt újra hangsúlyoznunk kell – Pulcinellának nincs személyes sorsa. Improvizatív módon, véletlenszerűen él. Egész élete a munkátlanság (az Agamben által sokat elemzett

*inoperosita*⁵⁾ jegyében telik. Amikor meghal, akkor és ahogy meghal, az is pusztán véletlen.

Pulcinella élete továbbá mintha kívül állna az élet közös és közösségi fogalmán: a bioszon. Egy olyan életformát testesít meg, mely ezáltal nem lehet a biopolitika tárgya sem: vagyis a legszabadabb, nem kisajátítható életet. Pulcinella a zoé (pusztán élet) képviselője, vagy inkább azt mutatja fel – és Agamben számára ennyiben lesz emblematis –, hogy esetében a biosz és a zoé nem választható szét.⁶⁾

A filozófus ugyanakkor azt sem tartja véletlennek, hogy Tiepolo művészetében mikor jelenik meg Pulcinella. Az egész életét az apja (Gianbattista Tiepolo) árnyékában töltő festő véglegesen csak 1770 után, vagyis az apja halálát követően tér vissza szülővárosába. Abba a Velencébe, mely ekkor már végnapjait éli. Tiepolo azonban nem politizál. Mintha a mindennapi nyomás és teher alól próbálna kiszakadni, vagy a nyomasztó kérdések és kilátástalan jövőkép elől akarna menekülni, amikor kései korszakában már szinte csak állatokat (madarakat, kutyákat, szamarakat, pillangókat, szarvasokat) fest, meg persze Pulcinellát. Aki ugyan feltűnik az emberek között, az ő társaságukban is elidőz, de sokkal inkább az állatok természeti létezmódja szerint él.

Így talán az sem véletlen egybeesés, hogy ugyanabban az időben, amikor Goldoni megírja saját *Felesleges emlékiratait*, Tiepolo mindezt Pulcinella alakjában ábrázolja. Egy olyan élet jelenetsoraként, melyben ugyan felfedezhető az emberi élet tragikomédiája, de nincs benne semmi szubjektív. Mintha a hetvenéves festő arra ébredne rá, hogy egész életében Pulcinella emlékek és sajátos történetek nélküli életét élte, vagy legalábbis azt szeretete volna élni.

Említettük, hogy Agamben számára a könyvben többször is megszólaló Pulcinella nyelvének megteremtése külön kihívást jelent. Mit jelent létrehozni egy rég halott, de sohasem élő maszk nyelvét? Nyilvánvaló, hogy Pulcinella nem beszélhet napjaink hétköznapi olasz nyelvén, mint ahogy a 17. századi délolasz beszédét sem lenne érdemes hűen rekonstruálni az itt és most (színházszerűen) kimondott mondatokhoz. A filozófusnak tehát, amikor a maszknak hangot ad, meg kell teremtenie egy nem létező, ismeretlen, mesterséges nyelvet, mely csak egyszer – ebben a szövegben – hangzik fel. Ez a szokatlannak tűnő feladat azonban a szerző számára egy régi vágy megvalósítása. Agambent ugyanis kezdetektől fogva kiemelten foglalkoztatja a nyelvi tapasztalat (*experimentum linguae*) kérdése,⁷⁾ melyhez itt a hang kérdése is hozzákapcsolódik (*experimentum vocis*). Az embernek nincs saját hangja – szemben az állatokkal –, ezért csak a nyelv segítségével tudja kifejezni magát. Úgy tűnik, hogy leginkább a költészet az, amely az ember eredeti hangját próbálja felfedezni a nyelvben. Ehhez a poétikai kutatáshoz kapcsolódik még egy, a filozófus által sokáig figyelmen kívül hagyott, művészet: a zene. Agamben a *Mi a filozófia?* című kötet utolsó tanulmányában arról beszél, hogy az embernek talán épp azért kell énekelnie, mert a nyelvet nem tekintheti a saját hangjának, és az énekhang segítségével arra az egykori hangra próbál visszaemlékezni, melyet többé már nem birtokol. A zene megelőzi a beszédet, az érzelmi tonalitás legtisztább kifejezője. Agamben itt azt is állítja, hogy a világra való nyitottság elsősorban zenei nyitottságot jelent.⁸⁾ Ugyanakkor a költészet és a zene között is lényegi kapcsolat van, hiszen az igazi poézis maga is zene. Pulcinella ezért, a maga pusztán természeti létezésével, egyszerre lesz költői és zenei alak. Talán ezt Tiepolo is így vélte, amikor *Divertimentónak* nevezte Pulcinella

életéről készült rajzait. Ahogy a „szórakoztató zene” szintén Tiepolo korában, a 18. században élte fénykorát, különösen Mozartnál, akinél ez a műfaj lírai és személyes lesz.

Hasonlóan ahhoz, ahogy Tiepolo öregkorában már nem a dolgok komor és sötét oldalát akarja látni, hanem egy olyan lény történetével veszi körbe magát, aki felderíti és a hétköznapi életből egyfajta kiutat vagy felszabadulást mutat számára, Agamben is mintha egyre inkább távolodna a szigorú és komoly tudományként értelmezhető filozófiától. Ehelyett vagy emellett, mintegy szórakozásként, rátalál Tiepolo rajzaira, és főleg rátalál Pulcinellára, aki őt is megszólítja, számára is témát ad.

Ezekhez a találkozásokhoz ráadásul nem is kell messzire mennie, mert a Ca'Rezzonico, Giandomenico Tiepolo freskóival, alig pár utcányira található a filozófus egykori velencei lakhelyétől, a Campo San Barnabától. Mielőtt még indiszkrécio vádjával illelhetne bárki, gyorsan le kell szögeznünk, hogy ezt a régi lakcímet maga Agamben osztja meg velünk, legújabb könyvében, melynek címe: *Önarckép, dolgozószobában*. Hiszen ahogy a festők gyakran műtermükben festik le magukat, ecsettel és palettával a kezünkben, hol máshol is festhetné le magát egy író, mint saját műhelyében, íróasztala vagy íróeszközei mellett. „Azt akartam, hogy egyszerű, természetes, megszokott köntösömben lássanak, hiszen magamat festem”⁹ – mondja Montaigne az *Esszéik Az olvasóhoz* írt előszavában, és Agamben esetében a test burkát a dolgozószoba jelenti. Egyfajta filozófusi életformát, a könyvek és jegyzetek mellett töltött időt. Ez a könyv ezért több egy egyszerű portrénál, mely egy adott időponthoz köthető, sokkal inkább egyfajta szellemi életrajz és fejlődéstörténet. Ezt az is igazolja, hogy nem csupán egy dolgozószobát látunk, hanem dolgozószobák egész sorát. Ahogy a szerző megjegyzi, élete során nagyon sokszor kellett költözködni, változó körülmények közé, változó otthonokba mennie. Ezért különösen érdekes az – a listát készítő számára is, saját önmegismeréséhez –, hogy az állandó változás során mi az, ami változatlan. Konkrétabban fogalmazva, Agamben azt veszi szemügyre (fotográfiaik segítségével), hogy melyek azok a tárgyak, amelyek bármelyik dolgozószobájában megtalálhatók. Pusztán jelenlétük által hogyan teremtenek ezek a relikviákként hordozott emlékek azonosságot az eltérő helyek között? Agamben nyíltan bevallja, hogy nem az egyes lakhelyekhez, hanem sokkal inkább a bennük őrzött tárgyakhoz kötődik. Ez azonban nem teszi a benjamin-i értelemben vett melankolikussá, aki emberek helyett a tárgyakhoz ragaszkodik, és csak a tárgyakhoz fűzi hűség. Épp ellenkezőleg, Agamben számára a tárgyak mindig embereket jelölnek, szeretetkapcsolatokat: ezért elsősorban fényképek kísérik el minden új otthonába. Így a könyv nagyrészt ezeknek a fényképeknek a leírása lesz, ezáltal a mesterekről, barátokról is megragadó miniportrékat kaphatunk. Mindenekelőtt az első tanítóról, Heideggerről, akinek René Charral tartott, thori szemináriumán (1966-ban) vett részt a fiatal Agamben. Egy képen látható is, amint Heideggerrel együtt nézik a tájat, vagy egy másik képen (mindkettő a francia Heidegger-fordító, François Fédier felvétele) egy kis csoport vonul, szélükön Heidegger és Char, eltérő testmagasságuk miatt kissé Stan és Panra emlékeztető párosával. De rajtuk kívül láthatunk még képet Hannah Arendtről, aki elsőként idézte *Az erőszakról* című könyvében a pályakezdő filozófust, José Bergaminről, aki mintegy bevezette az irodalmi életbe, de Alberto Moraviáról, Elsa Morentéről, Jean-Luc Nancyról, vagyis filozófusokról és írókról egyaránt. Mellettük feltűnik még a nagy rebellis, Pier Paolo Pasolini alakja

is, akinek *Máté evangéliumában* Agamben egy rövid epizód szerepet alakított (ő volt Fülöp apostol). Ahogy nem hiányozhatnak az íróasztalról vagy a polcokról a nagy példaképek fényképei sem: ott van Walter Benjamin, Ingeborg Bachmann, Alfred Jarry, Robert Walser, Melville. Mindenkihez kapcsolódik valamilyen életrajzi vagy hatástörténeti anekdota, a legtöbb talán Benjaminhoz, akinek a B.N.F.-ben letétbe helyezett, majd elfelejtett kéziratát (a *Passagenverket*) Agamben fedezte fel, mint ahogy később Benjamin Baudelaire-könyve is az ő kiadásában és kommentárjával jelent meg. Agamben vállaltan Benjamin szellemi örökösének tartja magát, filozófiájára a legerősebb hatást (Heidegger mellett) kétségtelenül az ő szövegei tették. Ebben a könyvben is arról vall, hogy az egyetlen filozófus, akinek munkáját folytatni próbálja, az Walter Benjamin. Ezért a róla készült fotográfiák mellett (Benjamin a strandon vagy a könyvek fölé hajolva) látjuk még több kéziratát, ahogy egy álmának leírását is.

Ebből is kiténik, ahogy Agamben íróasztalán nemcsak halottakat megelevenítő fényképek találhatók, de másfajta képek is: tájképek, reprodukciók, térképek. Néhány ismert, ám egymástól nagyon eltérő festmény is helyet talál egymás közelében: így Tiziano kegyetlen műve, a *Marsyas megnyúzása*, megfér Bonnard egy aktképe vagy Avigdor Arikha (akiről Agamben hosszabb tanulmányt írt) két köve mellett. Láthatunk még képeket Lascaux barlangjáról vagy Agamben fotográfiáját egy omló római házfalról, melynek lassú pusztulását éveken át nézhetette dolgozószobája ablakából.

Az íróasztalokról természetesen nem hiányozhatnak a könyvek sem, így a Hölderlin-töredékek egy kis kék borításos kiadása, mely már hosszú évtizedek óta mindenhova elkíséri, de asztalán ott őrzik Simone Weil könyveit (akiről még disszertációját írta), René Crevel könyvét (az *Etes-vous fous?* címűt, melyet olaszra akart fordítani, de amely lefordíthatatlannak bizonyult), mint ahogy néhány gyermekkönyvet is. Az illusztrált gyermekkönyvek iránti érdeklődés szintén Benjammal közös vonása. Némiképp szokatlan, hogy a filozófus legértékesebb könyvei között a *Pinokkió* első kiadását említi, melyben a fabábu még nem változik át kisfiúvá, hanem csúf és brutális véget ér. Szintén ez irányú elkötelezettségét mutatja, hogy Landolfi *A boldogtalan herceg* című könyvének illusztrációi közül saját *Idea della prosa* munkájába is áttett egy képet.¹⁰ A korábbi mű ismeretében, valamint Agamben a „kicsinységek” iránti kitüntetett figyelmét látva az sem lephet meg minket, hogy az egyik íróasztalán felfedezhetjük Pulcinella bábját is.

Összegezve azt mondhatnánk, hogy a mindenkori dolgozószoba a hűség tanúsítása: nem csupán a könyvek és az eszmék, de az emberek, tárgyak, tájak iránt is. Erre a legszebb példa a könyv utolsó illusztrációja, melyen csak fű látható. Csak fű? Ahogy Agamben írja, ha meg kellene vallania a hitét, az nem az éghez, hanem a fűhöz kötődne. „A fű maga az Isten. A fűben – Istenben – benne van minden szín, melyet szerettem. A fű által, a fű mellett és fű módjára élni és fogok élni.”¹¹

■ JEGYZETEK

1. Giorgio Agamben: *Che cos' è la filosofia?* Quodlibet, Macerata, 2016.
2. Uő: *Pulcinello ovvero Dimertimento per li regazzi*. Nottetempo, Roma, 2016.
3. Uő: *Autoritratto nello studio*. Nottetempo, Roma, 2017.
4. Uő: *Pulcinella* 22.
5. A francia *désœuvrement* főleg Blanchot-hoz kötődő (de Bataille vagy Nancy által is sokat használt) fogalom, melyet magyarra munkátlanságnak fordíthatnánk, de a francia és olasz kifejezés nem csupán a semmittevést jelenti, hanem a múltól (*œuvre, opus – opera*) való megfosztottságot vagy a mű felszámolását is.

6. A biosz és a zoé definiálását Agamben először a *Homo sacer* első kötetében végzi el (lásd *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Einaudi, Torino, 1995).
7. Az „experimentum linguae” egyik fő kérdése Agamben korai műveinek (lásd *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino, 1979; *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino, 1982).
8. Giorgio Agamben: *Che cos' è la filosofia?* 135–146.
9. Michel de Montaigne: *Esszék. Első könyv*. Ford. Csordás Gábor. Jelenkor, Pécs, 2013. 5.
10. Giorgio Agamben: *Idea della prosa*, Feltrinelli, Milano, 1985 és Quodlibet, Macerata, 2002.
11. Uó: *Autoritratto nello studio* 167.



ZSIGMOND ANDREA

GYORSTALPALÓ A RENDEZŐI SZÍNHÁZRÓL



...úgy tűnik, látni lehet
már ennek
a „korszaknak” a végét.
Több jel mutat arra,
hogy ez a színházi
modell már nem
mindenkinek felel meg
maradéktaianul.

*A rendezés gyakorlatának széles körű elterjedése is bizonyítja,
hogy a színházművészet autonóm művészetté lépett elő.¹*

■ Nem mindig volt egyértelmű a színháztörténetben, hogy a mai értelemben vett „rendező”-re is szükség volna az előadások létrehozásához. Mondhatni a 19. század végén jelenik meg ez a funkció – a meiningeni herceg, II. György udvari színházát tekintik a színháztörténetben az első olyan „intézménynek”, amelynek munkájában valóban fontos szerepet tölt be a rendező.

Kékesi Kun Árpádnak *A rendezés színháza* című könyvében is övék a legelső fejezet. *Minél jobb a rendező, munkája annál kevésbé feltűnő*, ezzel a címmel írt erről az 1866–1890 között tevékenykedő társulatról Kékesi Kun, illetve a következő alcímmel: *A Meiningen Hoftheater és a történelmi realizmus*. Mint a két címből is látszik, a meiningeniek egyrészt egy előadásstílust dolgoztak ki és terjesztettek el Európában, a történelmi realizmust, de emellett – és ez érdekel most minket elsősorban – „a rendezőnek az előadás létrejöttében játszott elsőrendű szerepét és konkrét feladatait tudatosították a színházi alkotók és befogadók előtt”.²

Patrice Pavis is megemlíti *Színházi szótár*-ban, hogy: „A színpadi rendezés fogalma időben nem messzi vezethető vissza: a XIX. század második felében jelenik meg, első ilyen értelmű használatával pedig 1820-ban találkozunk. [...] Annak előtte a színpadmester, vagy esetenként a vezető színész feladata volt az előadást az előre meghatározott formai keretbe összefogni.”³

Mi az oka annak, hogy a 19. században megjelent ez a feladatkör, hogy aztán a 20. században uralkodóvá váljon? Mindkét szerző, Kékesi Kun és Pavis is megemlíti az okok között a színpadtechnika fejlődését. „Legegyszerűbb magyarázatul a színpadtechnika 1880 és 1900 között megvalósuló robbanásszerű fejlődése, elsősorban pedig a színpad gépesítése és az elektromos világítás tökéletessége szolgálhat.”⁴ Vagyis „a 19. század közepén egyes technikai eszközök lehetővé tették, hogy a színházi jelek rendszere radikálisan kibővüljön”.⁵

Korábban, „a 19. század második fele előtt a világítás, a térkoncepció, a díszlet és a jelmez csak részleges színházi jeleknek számítottak, hiszen a funkciójuk szinte kizárólag illusztratív volt” – vagyis nem adtak hozzá újat a többi jel, elsősorban a verbális jelek hordozta jelentésekhez. „Évszázadokon keresztül a szerző, a játékmester, a vezető színész vagy az intendáns tiszte csupán a beszéd és mozgás koordinációjára terjedt ki. (Még a gyakran *Ur-Regisseur*ként emlegetett Goethe is a deklamálást és a testtartást tartotta a játék és a színpadkép fő elemeinek.)”⁶

Más okai is vannak annak, hogy korábban nemigen volt szükség rendezőre. Kékesi Kun az irodalmi mű elsőbbségéről értekezik a következő idézetben: „a színházi kommunikáció [...] a drámában sűrűsödő érzelmek-gondolatok dinamikájának, azaz a drámaíró alkotásának tolmácsolását jelentette. Ebben a kétpólusú rendszerben, amely valójában a drámaíró és a néző között zajló színházi előadást célozta, a színész a csatorna szerepét töltötte be.”⁷ Ebben a „dramatikus színházi tradícióban”, ahogy Kékesi Kun nevezi, nincs tehát szükség más közvetítőre, az előadás a dráma szerzőjének a gondolatait tolmácsolja, a színész segítségével, „akinek hírneve attól függött, hogy milyen híven, azaz milyen egyéni intenzitással és természetességgel tudja közvetíteni a szerző kreálta világban ágaló figurát, rajta keresztül pedig magát e világot”.⁸

Mégis mi változott meg annyira, hogy előidézze a rendező megjelenésének szükségességét? B. Dortra hivatkozva azt is írja Pavis: „A XIX. század második felétől fogva a színházak közönsége nem nevezhető homogénnek többé, nem válik szét a bizonyos színházakban adott előadások műfaja szerint. Ettől fogva nem létezik többé a nézők és a színházi emberek között semmiféle hallgatólagos megegyezés az előadások stílusára, illetve jelentésére vonatkozóan.”⁹ Emiatt van szükség tehát a rendező egyberendező munkájára. Egy másik kiváltó ok, amit Peter Szondira hivatkozva említ meg Pavis: „Mindehhez hozzáadódik még a kortárs dráma válsága, valamint a klasszikus dramaturgiai szabályok és a dialógus széttöredezése.”¹⁰

Egy másik okra – stiláris/szemléletbeli tényezőkre – világít rá Kékesi Kun (és ide kapcsolódik a meiningeni társulat kapcsán már említett historizálás). A 19. század közepén „az uralkodó történelemszemlélet és filozófia [...] megkövetelte, hogy precízen kidolgozott történelmi és társadalmi keretbe illesszék a színpadi történéseket. Így a rendező a romantikus/historizáló és realista/naturalista tendenciák melléktermékének is tekinthető [...]. A pozitívizmus mellett persze nem hanyagolható el azon életfilozófiák és (össz)művészeti törekvések hatása sem, amelyek az antinaturalista színházi trend (legkorábban a szimbolizmus) kialakulását ösztönözték. Ez pedig éppúgy megkívánta a színházi előadás *Gesamtkunstwerk*ké transzformálását, illetve a láthatatlan erők összjátékának a látható dimenziójában való értelmezését, amelyeket a rendező kettős funkciójaként jelölt meg.”¹¹

A rendező funkciójánál tartunk már tehát, miután a megjelenését kiváltó okokról már szó esett. A rendező funkciói közül Pavis a következőkre hívja fel

a figyelmet: a különböző eszközök egybefogása, összehangolása, a különböző alkotók munkálkodásának harmonizálása; térbe helyezés, konkretizálás; a jelentés egyértelművé tétele; színészvezetés, utasítások adása a színészeknek és más kollegáknak; a fikció közegének megalkotása; ideológiai, társadalmi hatások megjelenítése; az elképzelhető megoldásokkal való játék stb.¹²

Kékesi Kun így foglalja össze, mit tart a rendező két legfőbb tevékenységének: „A rendezés így válhatott a szervezés és az alkotás egymást feltételező eljárásainak gyakorlatává – és hozzáteszi: –, amely mögött azonban észre kell vennünk az *interpretáció* aktusának döntő jelentőségűvé válását.”¹³ Még egyszer hangsúlyozza: „az interpretáció mint a rendezés fő művelete” (uo.). Pavis is megemlíti „rendezés, színrevitel” című, sokat idézett (Kékesi Kun által is hivatkozott) részletes szócikkében az értelmezés kérdését: „a drámai szöveg végtelen számú olvasathoz, következőképpen pedig ugyanannyi, csupán maga a szöveg alapján előre kiszámíthatatlan színrevitelhez vezethet”.¹⁴

Azért olyan fontos az értelmezés (illetve a lehetséges értelmezések számának) kérdése, mert így a szövegről és annak írójáról átkerülhet a fő hangsúly a rendezőre mint a szöveg egyik lehetséges olvasatának kihangosítójára: „a szöveg hosszú ideig valójában úgy tűnt fel, mint az *egyetlen* lehetséges, feltárára váró értelmezés zárt rendszere (erről tanúskodik például Ledoux megfogalmazása, amely szerint a szöveggel találkozó rendezőnek »szolgálnia, nem pedig felhasználnia kell« azt)”.¹⁵ A következő sorokból ugyanez rajzolódik ki: „Napjainkban már egyáltalán nem általános az a nézet, hogy a szöveg olyan, egyetlen lehetséges ábrázolásban rögzülő kiindulópont volna, amelynek kizárólagosan egy »igazi« rendezés felelhet meg.”¹⁶ „Manapság, ezzel éppen ellentétesen, a szöveg maga felhívás a benne rejlő számos jelentés, illetve ellentmondás felfedésére; átadja magát az új és új értelmezéseknek.”¹⁷

Mivel tehát több lehetséges alkotás kiindulópontja lehet egy drámaszöveg, a színházi előadás igazi szerzőjévé immár a rendező lép elő. Ahogy George Banu is írja a 20. század második felének színházát taglaló esszéjében: „Gordon Craig, a századelő nagy színházi látnoka megsejtette ezt a lehetőséget: hogy a rendező szerző lehet. Ő kezdeményezte a rendező abszolút hatalmáról szóló diskurzust, amely szerint az előadás minden összetevője felett, a szöveget is beleértve, úr lehet a rendező. Elmélete Kantor, illetve e törekvés másik emblematisztikus képviselője, Wilson személyében teljesedik be. A két rendező előadásaiban nincs vagy csak nyomokban található szöveg. A látvány válik bennük központi jelentőségűvé. [...] A rájuk következő generációk számos tagja, a nyilvánvaló epigonizmus látszatával mit sem törődve, e két alkotó köpenyéből látszik kibújni: ők is a rendező szerzőségi jogáért szállnak síkra.”¹⁸

Az idézet egyrészt egy hatalomátvételtől tudósít: az „út, ami kirajzolódni látszik, a totális, független alkotónak az útja. A legjelentősebb ilyen rendezők: Kantor és Wilson. [...] Kézjegyük – olyan nagy művészekéhez hasonlóan, mint Giacometti vagy Francis Bacon – könnyen felismerhető.”¹⁹ Azt láthatjuk tehát, hogy a korábbi paradigmában központi helyet elfoglaló alkotók, az író meg a színész letaszítottak a trónról. Nem csoda hát, ha egyes írók, színészek (meg az ő rajongóik, egyes nézők) részéről gyakori támadások érik a rendezőt.

Támadás éri a rendezőt azok részéről is, akik a jelentésről a premodern művészetszemlélet jegyében gondolkodnak: „A premodern irodalomtudománya a jelentést kontextuálisan, a szerző (a kor) morális hangsúlyú *üzenete*-ként határozza meg. Középponti ezért a keletkezés történelmi értelme, a tra-

díció, és feltételezi, hogy a nyelv ennek a nevelő értelemnek a visszatükrözésére szolgál.”²⁰

Árulkodó tehát ez a szó, „üzenet”: azt jelzi, használója, a cikk szerzője az egyetlen értelemben hisz – mint Gazda József is, aki egy Bocsárdi László rendező által jegyzett előadással viaskodik egy napilapban megjelent elemzésében: „Önmagukban egy elképzelést testesítenek meg. A rendező elképzelését. Más kérdés, hogy ez az elképzelés födi-e a »segédeszközül hívott« író, illetőleg annak műve elképzelését, a színmű gondolatiságát, éljük ezzel a korszerűtlenné lett szóval: üzenetét.”²¹

A premodern művészetfelfogás más tekintetben is hasonlóságot mutat azokkal a jegyekkel, amikről az „egyetlen jelentés” kapcsán már volt szó: „társadalomfelfogását a transzcendens közösségeszmény modelljére, egy transzcendensen definiált nemzetfogalomra és az ebből levezetett történetiségre építi”.²² Ehelyett ma, 2017-ben inkább a posztmodern művészetfelfogás alapelveit tudhatjuk érvényesnek tekinteni, amely „az irodalmi jelentést olvasati jelentésként definiálja abban a viszonyban, értelemterben, mely a befogadó és mű között formálódik meg. A posztmodern irodalomtudományok típusai éppen aszerint jelölhetők ki, hogy milyen természetüként definiálják ezt a köztes értelemteret. Közös bennük az, hogy ez az értelemter temporális jellegű, folytonosan változó, dialogikus, intertextuális és hisztorikus, azaz egy belső, személyes, teremtő történetiség jellemzi.”²³

Ha tehát a rendezőt a dráma egyik olvasójának tekintjük, elfogadhatjuk, hogy a drámaszövegről saját értelmezése jön létre; ami aztán színpadi formában is megmutatkozik – és ez a nézők részéről szintén többféle olvasatra adhat lehetőséget.

Az interpretációt, ahogy annak előadás formájában történő kibontakoztatását is, nem föltétlenül racionális tevékenységként kell elképzelnünk. „Amennyiben elfogadjuk azt a Freud sugallta gondolatmenetet, amely szerint a tudat alatt lejátszódó folyamatokat sokkal inkább megközelítik a vizuális képzetek, mint a verbálisan kifejezett gondolatok, a rendező vagy a látványtervező a drámai kifejezőmód és a színpadi nyelvezet között a »médiüm« szerepében tűnhet fel. Ebben az esetben a színpad mindig valamiféle »másik színpadra« utal (belső tér).”²⁴

Azzal, hogy a rendezői színház (vagy Regiethater, ahogy Kékesi Kunnál és Pavisnál vagy máshol is találkozhatunk vele) látványcentrikus, egy korábbi idézetben, George Banu megfogalmazásában is találkozhattunk. Az „ötven legfontosabb 20. századi rendező”-t felvonultató kötetük előszavában Maria Shevtsova és Shomit Mitter szintén hangsúlyozzák ezt: „A 20. századra jellemző volt az az elgondolás, miszerint a színház inkább vizuális, mint intellektuális természetű művészeti forma. A színház az utóbbi időben az akcióra, és nem a nyelvre támaszkodott mint az előadást alkotó közegre; kibontakoztatva azt a képességét, hogy nagy mennyiségű látvány-, hangzás- és mozgáselemet képes létrehozni. A színház elmozdulása a szó uralmától a mozgó test elsőbbsége felé – ez a rendező művészetének leglényegibb hozadéka, ez vezetett a színház ma tapasztalható formai sokféleségéhez.”²⁵

Egy másik kötetben arról olvashatunk, hogy a rendezői színház a látványra fókuszálás mellett egyéb jellemzőkkel is bír (kontinensenként különbözhet); és hogy a szerzői film megjelenése segített abban, hogy a színházi rendezőt szerzőként tudjuk elgondolni: „A hatvanas évek filmelméletének hatására a színházi előadást mint egységet [...] és a rendezőt mint szerzőt (*auteur*) kezdték elgondolni. De a rendező-szerző (másképp: színházi szerző) »hagyományos« jelentése

nem ugyanaz a kontinentális Európában, mint az Egyesült Államokban, és a különbség sokrétű lehet. Európában a rendező-szerző gyakran a »színház mint értelmezői tevékenység« mainstream keretén belül marad (Thomas Ostermeiert szerzőnek tekintik), míg az Egyesült Államokban ez a fajta ténykedés szoros kapcsolatban áll a kísérleti munkával, nem ritkán a performanszművészettel. Ezért tarthatja Rebecca Schneider és Gabrielle Cody [...] a szerzői színházat képszerűbbnek, szimbolikusabbnak stb. [...] A határ a kettő között természetesen nem merev: a belga színház legelismertebb vonulata [...] a képzőművészetekkel (és néha a táncsal) való ötvöződéssel ihletődik.²⁶

Kik azok a rendezők, akiknek a nevét mindenképpen meg kell említenünk, ha a rendezői színházról beszélünk? Legjobb talán, ha kanonizáló szándékú köteteket hívunk ehhez segítségül – ilyen például *A rendezés színháza*, Kékesi Kun Árpád könyve, amely tizennégy fejezeten át tizennégy alkotó munkásságát és szemléletmódját mutatja be nagyon részletesen. A következő alkotóknak szán egy-egy fejezetet a Meininger Hoftheater után: André Antoine, Konsztantyin Sztanyiszlavszkij, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Max Reinhardt, Vszevolod Mejerhold, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Giorgio Strehler, Peter Stein, Robert Wilson.²⁷

Kékesi Kun könyve a legnagyobb hatású rendezőket mutatja be, olyanokat, akik ma már „klasszikusok”-nak számítanak. Megfigyelhetjük, hogy a felsorolásban nem jutott hely egyetlen női alkotónak sem. Hogy ezt a hiányosságot kiküszöböljem, az előző lista mellé felidézném egy másik szerző könyvének fejezeteit. Peter Simhandl *Színháztörténet* c. könyvében több előbb felsorolt alkotóval találkozunk. Aki nála Kékesi Kunhoz képest a fejezetek címeiben mint rendező még megjelenik: Erwin Piscator, Eugenio Barba, Tadeusz Kantor, valamint Ariane Mnouchkine.²⁸

Egy harmadik kanonizáló szándékú kötetből is felidézném a színházi alkotók neveit – a könyv címe azt ígéri, a 20. század ötven legfontosabb rendezőjét mutatják be a fejezetei. Ezúttal Mnouchkine-on kívül más női alkotók nevével is találkozunk (talán mert a szerkesztők is nők?); mindegyikkel a kötet második felében: ebből kiolvashatjuk, hogy míg a 20. század elején a női rendezőknek még kevésbé volt lehetőségük az áttörésre, később több tér jutott nekik. Ismét csak azok nevét mondanánk, akikkel a korábbi bekezdésekben nem találkoztunk: Vlagyimir Nyemirovics-Dancsenko, Jacques Copeau, Alexander Tairov, Lee Strasberg, Jean Vilar, Joan Littlewood, Jurij Ljubimov, Augusto Boal, Luca Ronconi, Peter Shumann, Joseph Chaikin, Yukio Ninagawa, Lee Breuer, Richard Foreman, JoAnne Akalaitis, Tadashi Suzuki, Pina Bausch, Rex Cramphorn, Anatolij Vasziljev, Patrice Chéreau, Lev Dogyin, Elisabeth LeCompte, Jim Sharman, Anne Bogart, Lluís Pasqual, Eimuntas Nekrošius, Declan Donnellan, Neil Armfield, Robert Lepage, Simon McBurney, Peter Sellars, Deborah Warner.²⁹

Nem a teljesség igénye vezérel, épp csak felidézni szerettem volna néhány nevet, fogódzóként. Magyar rendezők neveit is említeném, szintén kanonizáló szándékú kötetek kiemelései (fejezetcímei) nyomán. A Jákfalvi Magdolna által szerkesztett *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása* című kötetben a következő alkotók szerepelnek egy-két általuk jegyzett előadással: Madzsar Alice, Paál István, Ruszt József, Szőke István, Zsámbéki Gábor, Ács János, Gothár Péter, Ascher Tamás, Gaál Erzsébet, Nagy József, Székely Gábor, Zsótér Sándor.³⁰ Az Imre Zoltán által szerkesztett *Alternatív színháztörténetek*.

Alternatívok és alternatívák kiegészíti a sort Molnár Györggyel, Bárdos Artúrral, majd Jeles Andrással, Mohácsi Jánossal, Schilling Árpáddal; és társulatnevekbe rejtett rendezőkkel: Stúdió „K” (Fodor Tamás), Kassák Ház Stúdió / Lakásszínház / Squat Theatre (Halász Péter, Bálint István), Arvisura (Somogyi István), Huszonötödik Színház (Szigeti Károly, Iglódi István), Természetes Vészek Kollektíva (Árvai György), Utolsó Vonal (Regős János, Tamási Zoltán, C. Nagy István), Mozgó Ház Társulás (Hudi László), Metanoia Különítmény (Perovics Zoltán).³¹ Ezúttal sem a teljesség igénye vezérelt, hisz nem szerepelt a listában sem Pintér Béla, sem Bodó Viktor, akik mégiscsak sajátos kézjegyű és nemzetközi hírű rendezői a magyarországi színházi szcénának; de a sort mégsem folytatnám tovább.

Inkább arra érdemes felfigyelnünk, amit mindkét magyar színházi kötet tartalomjegyzékében tapasztalunk: hogy ha egy előadást a címén kívül egyetlen alkotó neve fémjelez, ez minden esetben a rendező (előfordulhat még a társulat neve). Tehát nem a színdarab – ha felhasználtak ilyent – írójának nevével, hanem a rendezővel jelzik a szerzőt ebben a két kötetben.³² Vajon mindenütt így tesznek a szerkesztők?

A budapesti *Színház* című szakfolyóirat kritikáinak az alcímei sokáig nem így jártak el, ott az előadást jelölendő kizárólag a drámaíró neve szerepelt alkotóként. Még 2016-ban is találunk ilyent – az októberi lapszámban van egy Stuber Andrea által jegyzett kritika, melynek alcímében csupáncsak Szálinger Balázs író szerepel (és a *Köztársaság* című drámája).³³ Más esetben, főleg, ha nem egy színdarab nyomán születik az előadás, a társulat neve jelenik meg az alcímben, sőt újabban általános, hogy az író meg a társulat, vagyis az íróról a rendező átugrásával rögtön oda keveredtünk, hogy a csapat kerül középpontba. Izgalmas ez a változás, ami a tartalomjegyzékekben is lekövethető: a színházszemléletünkön belül a hangsúlyok folyamatos áthelyeződése.

Ha kedvünk támadna azt vizsgálni, hogy a drámaíró vagy a rendező elsőbbségét „vallja-e” – akár öntudatlanul – egy színház (azaz a két modell közül melyik áll hozzá közelebb), megtehetjük, hogy megvizsgáljuk az előadás plakátjait. Ha például a Csíki Játékszín plakátjai táján nézelődünk, megfigyelhetjük, hogy mind a drámaíró, mind a rendező nevét feltünteteti a plakáttervező – de többnyire a drámaszerző nevét szerepelteti nagyobb betűkkel. Ezt tapasztaljuk a 2015-ben bemutatott *Szemenszedett igazság* meg a 2014-ben bemutatott *A Napsugár fiúk* esetében (mindkettő rendezője Parászka Miklós). A kolozsvári színház plakátjai esetében az ellenkezőjére találunk több példát: a következő, 2015-ben bemutatott előadások esetében a rendező neve nagyobb betűkkel szerepel a plakáton, mint a drámaíróé: *Az öreg hölgy látogatása*, *Az özvegy Karnyóné és a két szeleburdiak*, *A vágy*, *Az árnyék*, *A dzsungel könyve*, *Hullámtörés*, *Rekviem egy ügynökért*. Nem szeretnék ebből messzemenő következtetéseket levonni, hiszen a grafikusok szemléletmódjával is számolni kell – annyi azonban bizonyos, hogy árulkodó tud lenni egy plakát, és érdemes erre a tényezőre odafigyelnünk, ha színházi intézménynél dolgozunk: hogy mit mond el a színházfelfogásunkról.

A korábbiakban felsoroltam néhány rendezőt Európából és más kontinensekről (bővebb bemutatásukra itt nincs tér), azután magyarországi alkotókat is. Erdélyből kik számítanak a legkarakteresebb rendezőknek? „Taub János Romániából való távozása előtti időszakáról, Szabó József vagy Rappaport Ottó egyes előadásairól és mindenekelőtt Harag György munkásságáról vagy Tompa Gábor pályakezdéséről és kibontakozásáról vétek volna megfeledkezni”, idézem Bodó Ottó húsz év erdélyi színháztörténetét bemutató kötetéből.³⁴ S hogy ki volt közöt-

tük a legnagyobb? „Pillanatnyi kétség sem fér ahhoz, hogy az erdélyi magyar színházművészet alakulására legnagyobb hatással Harag György volt, az a rendező, akinek szelleme messze kiragogott nem csupán kortársai, hanem utódai közül is, színházi munkássága messze túlhaladta korát és azokat a földrajzi ke-
retet, melyben élt és alkotott.”³⁵

Harag György munkásságáról szerencsére több kötet is megjelent,³⁶ ezért sem kell vele részletesen foglalkoznunk. Sajnos már nem számít kortárs alkotónak: 1985-ben elhunyt. Utolsó rendezését, a marosvásárhelyi román nyelvű *Cseresznyés kert*et már az asszisztense, Tompa Gábor fejezte be, akit ő hívott Kolozsvárra is, rendezőnek, hogy aztán a rendszerváltás óta, azaz 1990-től Tompa töretlenül vezesse ezt a színházat. Igen, Tompa Gábor több mint huszonöt éve a Kolozsvári Állami Magyar Színház igazgatója – egyetlen olyan erdélyi színházigazgatóként, aki megszakítás nélkül igazgató. Egyvalaki közelíti meg ezt a teljesítményt: Parászka Miklós (szintén rendező) a rendszerváltás előtől máig igazgató, de ő nem egyazon intézménynél – előbb Szatmárnémetiben (2001-ig), azután Csíkszeredában volt színházigazgató (1998-tól várhatóan 2018-ig, vagyis úgy tűnik, a Csíki Játékszíntől, épp a színházalapítástól számítva, kerekén harminc év után nyugdíjazták).³⁷

A marosvásárhelyi Székely Színház alapító rendezője és igazgatója, Tompa Miklós,³⁸ valamint a színésznő Mende Gaby fiaként az idén hatvanéves Tompa Gábor már gyermekkorában megismerkedett a színházzal. Érettségi után Bukarestben, román nyelven tanult rendező szakon. Annak befejezése óta, 1981-től kolozsvári rendező. Máshol is rendez, természetesen; sőt, 2007-től 2015-ig az Amerikai Egyesült Államokban, a San Diegó-i egyetemen a rendező szak vezetője.

Bocsárdi Lászlónak, akire a rendezői színház kapcsán Erdélyben még hivatkozunk érdemes, nem volt hasonlóan gördülékeny a szakmai indulása. Először vegyész mérnöki diplomát szerzett Temesváron, és hasonló oklevelekkel rendelkező társaival együtt műkedvelő színjátszókként hozták létre a Figurát (később Figura Stúdió Színházat) Gyergyószentmiklóson. Ezek a színészek csak a rendszerváltás után lettek hivatásos színházi társulatok tagjai (Gyergyószentmiklóson, illetve Sepsiszentgyörgyön), illetve szerezték meg egyenként az egyetemi képesítést – egyesek színészt, Bocsárdi meg rendezőt. Így adódott, hogy Bocsárdinak, aki Tompa Gáborral körülbelül egyidős,³⁹ tanára lehetett Tompa Gábor, a marosvásárhelyi egyetemen. 1995-ben, amikor Bocsárdi okleveles rendező lett, még Tompa volt osztályvezető rendezőtanár Marosvásárhelyen; ma, húsz évvel később már Bocsárdi László van hatással szintén osztályvezetőként a mostani rendezői hallgatókra, és indítja el őket a pályán.⁴⁰

Mint az eddigiekből is láthattuk, a rendezői habitus gyakran igazgatói kapacitással jár, illetve oktatói vállalással (Parászka Miklósnak is voltak osztályai Marosvásárhelyen). Ezekon kívül a rendezőink nemzetközi fesztivál alapításával is tettek azért, hogy jelentős külföldi rendezőket és színházi esztétikákat megismerhessen a régiójuk színházra fogékony közönsége – legközelebb 2018-ban lesz Sepsiszentgyörgyön újra Reflex színházi biennálé és Kolozsváron Interferenciák Fesztivál.

Ugyanakkor úgy tűnik, látni lehet már ennek a „korszaknak” a végét. Több jel mutat arra, hogy ez a színházi modell már nem mindenkinek felel meg maradéktalanul. Olyan címmel jelennek meg könyvek, mint *The End of Directing, The Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre*,⁴¹ vagyis „A rendezés vége, a közös munkára épülő színházi alkotás kezdete az európai színház-

ban”. Illetve a 2010-es kolozsvári nemzetközi színházfesztiválon is S. O. S., *avagy véget ért a rendezés évszázada?* címmel jelent meg beszámoló egy hasonló című beszélgetésről. Ebből a kissé gunyoros hangú jegyzetből idéznék ezúttal néhány gondolatot: „Mihai Măniuțiu szólt az intézményes színházcsinálás korlátairól, a színházi tirannoszau... elnézést, tirannusokról, marionettmanipulátorokról és egyéb rendező-állatfajtákról. [...] A rendezőséget a rendező bizonyára adottként tételezi saját maga számára (hogyan ennek mélyén genetikai vagy pszichológiai okok rejlenek-e, egyelőre tisztázatlan kérdés), így sokáig életképes lehet folytonosan változó környezeti körülmények között is. [...] Előbb csak a rendező szó etimológikus értelmezése szólt meg egyszerre két nyelven a fejemben, és lett a rend és káosz közti egyensúly fenntartója, rendőre, egyben pedig regizor, a regere mint uralkodni származéka, király, tirannus.”⁴²

Az idézetből is kiderül, hogy az egyik vád, amit a rendezőcentrikus színházzal szemben meg szoktak fogalmazni, a hierarchikus berendezkedés, vagyis hogy a rendező, főként ha egyben színházigazgató is (és ez Tompa Gábor, Bocsárdi László vagy Mihai Măniuțiu esetében fennáll), szinte korlátlan hatalommal rendelkezik a többi alkotó és színházi alkalmazott ideje, művészi önkifejezése és állása fölött.⁴³ Ezt pedig a többiek nem mindig viselik jól. Ahogy Pavis is írja a rendezőről, egy korábbi korszakra utalva: „A hatvanas-hetvenes évek folyamán rendszeresen és több »kolléga« oldaláról is veszélybe került központi helyzete: a színész úgy érzi, művészetét korlátozzák a zsarnoki utasítások; a díszlettervező inkább a maga vezérelte játékmechanizmusokkal kívánja rabul ejteni mind a társulatot, mind pedig a közönséget; maga a »kollektíva« elutasít mindenféle megkülönböztetést az előadás alkotói között, és a kollektív alkotást tűzi ki céljául; végül pedig, a résztvevők sorában utolsóként, a művészet és annak népszerűsítése, a művész és a társadalom közti kényelmetlen, de stratégiai fontosságú összekötő pozícióban megjelenő közönségszervező is megköveteli a jogait.”⁴⁴

A korszak, amire Pavis utal, kifejezetten a lázadást, a közösségi gondolkodást helyezi előtérbe. Az Imre Zoltán által szerkesztett, alternatív színházi alkotóknak szentelt kötet nyomán⁴⁵ szintén megemlíthetünk olyan társulatokat, amelyek nem egyetlen rendezőnek alárendelt csapat munkájaként, hanem közös alkotásként fogták fel a színházi ténykedést. (Hasonlóképpen működött eleinte a Bocsárdiék által létrehozott Figura.)

Időnként még visszaáll a „rend”, mármint megerősödik a rendező vezető pozíciója: „A kilencvenes években már senki nem vonja kétségbe a rendező központi szerepét, amely ugyanakkor lényegesen köznapibbá vált.”⁴⁶ Máskor viszont le szeretnék taszítani a trónról – például a drámaíró, aki egyre gyakrabban meg is rendezi, amit írt (lásd pl. Visky András 2016-ban Szatmárnémetiben bemutatott *Pornó – a feleségem története* című darabját és előadását). A drámaíró-rendezők számának megnövekedése kapcsán veti fel Iulia Popovici: „How much is the practice in question a form of „class rebellion” of the under-recognized playwright against the domineering figure of the director, in the director-driven theatre of Continental Europe?”⁴⁷

A színészek is gyakran beszélnek arról, hogy nyomasztja őket a rendező uralma. Egy kolozsvári színésszel, Albert Csillával készült interjúból idézek: „– *A közös alkotást vagy a rendező általi irányítást szereted jobban?* / – A csapatmunkát szeretem. A csapatban is kell lennie kapusnak, hátvédnek és kell lennie egynek, aki vezet. Csak nem mindegy, hogy kint van, mint egy edző, aki bekiabál, vagy

bent van, épp úgy részese az előadásnak, mint a többiek, és bevallja, ha esetleg valami nem jó. Erre példát is mondok. Silviu Purcăretével kétszer dolgoztam: a *Gianni Schicchi* és a *Viktor, avagy a gyermekuralom* című előadásokban. Amikor a *Schicchit* rendezte, nagy csapattal dolgozott. [...] Diktálásszerűen ment a munka, »oda menjete, ezt csináljátok, amikor azt éneklitek«. Kevés volt a tér, amiben keresgélni, alkotni lehetett. [...] Aztán van a másik példa, a *Viktor...* A harc az előadás szövegével egy csapattá formált minket. [...] Purcărete sok házi feladatot adott, amiket otthon kellett kidolgozni. Ráadásul sokkal közelebb kellett jönnie hozzánk, mert ez stúdióelőadás. [...] ha választanom kellene, én jobban szeretem ezt az együtt keresést, a sok beszélgetést.”⁴⁸

Albert Csilla mint színész tehát jobban érzi magát olyan helyzetben, amikor a rendező neki is teret hagy. Ennél „szerencsésebb” eset, amikor nincs is rendező: „Kezdem megint érezni magamban a vágyat, hogy [...] rendező nélkül dolgozzak. Belevetni magam egy folyamatba, és felvállalni, hogy mit gondolok én” – mondja szintén ő.⁴⁹ (Nem biztos azonban, hogy az ilyen színházi előadás jobban sikerül, jobban fog tetszeni a szakmának, illetve a nézőknek.)

Az egyik ok tehát, amiért a rendező uralma meggyengülni látszik, az, hogy a többi alkotó nagyobb teret szeretne magának. Ennek a törekvésnek a háttérében az is állhat, hogy a diktatúrabeli „rend”(-szer) beidegződései a rendszer-váltással meggyengültek, a demokratikus társadalmakban az állampolgárok egyenlő jogokhoz, szólásszabadságoz szoktak, a közösségi média mindenkit önkifejezésre biztat, bátrabbá tesz.

A másik ok az, hogy korábban, a rendezés megerősödésével a színházat önálló – a drámától jócskán különböző – művészetként fogadták el, vagyis a „színházművészet” nyert általa teret. A rendező volt az az alkotó, aki a színház eszközeivel a művészi ambícióit kibontakoztatta – „a rendező művészi kézjegye minden előadásban érezhetően jelen van”.⁵⁰ Ez is megváltozni látszik. A színház egyre kevésbé határozódik meg (elsősorban vagy kizárólag) művészetként, hanem mint aktuális társadalmi kérdések felvetésének helye kezd teret nyerni.⁵¹ Ennek a mutatója az erdélyi „rendezői színház” legmarkánsabb intézményének, a kolozsvári színháznak egyik friss kezdeményezése is – a legutóbbi évadokban ifjúsági programot hirdetett, mellyel: „Célunk, hogy az oktatási programban részt vevők *szociálisan érzékeny* színházszeretőkké és -értökké váljanak.”

Ami felé ez az irány mutat, az ismerős lehet, mint jeleztem már, a hatvanas évekből: „A forrongó hatvanas évek a csapatmunkának kedveznek. Az ekkori csoport különbözik a klasszikus társulattól, hiszen politikai céljai is vannak. A csoport célkitűzései azonos arányban színháziak, illetve ideológiaiak, társadalmiak. [...] az aktualitásról való beszédet, a jelennek feltett kérdéseket Mnouchkine is, Julian Beck is, Judith Malina is csak úgy tudja elképzelni, ha gyökeresen megváltoztatja a munkamódszert, a munka szerkezetét. A »kollektív alkotás« lesz fontos ekkor és az improvizáció. [...] olyan társulat ez, amely már nem elégszik meg szövegek »előadásá«-val. Részt akarnak venni a társadalmi mozgásokban, fenn akarják tartani a forrongást – az egyetemes újjászületés érdekében.”⁵²

Ez a színház tehát nem a valamikor élt híres drámaíró gondolataira és szóképeire kíváncsi, és nem is a rendező művészi ambícióinak a szolgálatát tekinti elsődleges feladatának (bár a művészi minőség mindkettő esetében viszonylag garantált lenne) – hanem immár a nézők, a közösség életminőségének a javítását tűzi ki céljául. Ilyen alkotásnak tekinthetők a Krétakör *Hazámházám*,

Feketeország vagy *A párt* című előadásai, több más munkájuk mellett; Pintér Béla és Társulata több előadása; Mohácsi János több munkája – illetve a mai Magyarországon egyre elterjedtebbek a politikai és társadalmi mondanivalójú színházi előadások a kőszínházakon belül is, nemcsak a független szférában. Erdélyben ehhez hasonló törekvések még épp csak megjelentek; de a fiatal generáció sokkal inkább az ilyen típusú alkotások felé orientálódik – lásd pl. a Váróterem Projekt vagy az Osonó Színházműhely előadásait. Úgy tűnik, jelenleg ez az irány a nyerő.⁵³

■ JEGYZETEK

1. Patrice Pavis: *Színházi szótár*. (Ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsí Enikő, Rideg Zsófia) L'Harmattan, Bp., 2005, 355.
2. Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Osiris, Bp., 2007, 13.
3. Pavis: i. m. 352. A 'rendező' funkciójának történetéről Pavis 'rendező (színházi ...)' szócikkében részletesebben is olvashatunk: „A görög színházban gyakran maga a szerző volt a magyarázó, az instruktor (*didaszkalosz*): a szervezői feladatokat is ellátta. A középkorban a misztériumok ideológiai és esztétikai felelősségvállalása a játékmester hatáskörébe tartozott. A reneszánsz és a barokk korában gyakran az építész vagy a díszlettervező vezette az előadás előkészületeit, saját szempontjai szerint. A XVIII. században helyükre a nagy színészegyenlések léptek.” (358.)
4. Uo. 353.
5. Kékesi Kun Árpád: i. m. 9.
6. Uo. 8.
7. Uo. Kiemelés tőlem – Zs. A.
8. Uo. 8–9.
9. Patrice Pavis: i. m. 352.
10. Uo. 353.
11. Kékesi Kun Árpád: i. m. 9.
12. Patrice Pavis: i. m. 352–355.
13. Kékesi Kun Árpád: i. m. 9. Kiemelés tőlem – Zs. A.
14. Patrice Pavis: i. m. 354.
15. Uo. 355. Kiemelés tőlem – Zs. A.
16. Uo. 356.
17. Uo. 355.
18. George Banu: *A 20. sz. második felének színházi látképe. Vázlat*. (Ford. Zsigmond Andrea) In: Zsigmond Andrea: *Színváltások. Esszék a színházról és környezetéről*. Koinónia, Kvár, 2009. 53–54.
19. Uo.
20. Bókay Antal: *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*. Osiris, Bp., 1997. 121. Kiemelés tőlem – Zs. A.
21. Gazda József: *A küldetéses színházért* (Esettanulmány Bocsárdi László Bánk bán című „színpadi tanulmánya” kapcsán). Háromszék 2011. Letöltve: http://www.3szek.ro///_kuldeteses_esetanulmany_bocsardi_laszlo_ban_%E2%80%99_tanulmánya%E2%80%9D_kapcsan. (Utolsó letöltés: 2015. 10. 17.)
22. Bókay Antal: i. m. 121.
23. Uo. 280.
24. Patrice Pavis: i. m. 356.
25. „(...) a existat în secolul 20 o tendință puternică de a vedea teatrul ca pe o formă de artă plastică mai mult decât una intelectuală. Capacitatea teatrului de a genera o pleoră de imagini vizuale, acustice și fizice, toate deodată, este o funcție a tendinței sale recente de a se baza pe acțiune și nu pe limbaj, ca mediu de construcție a spectacolului. Această deplasare de la dominația cuvântului înspre primatul corpului în mișcare constituie contribuția esențială a artei regizorului la dezvoltarea teatrului în multiplele sale forme de azi.” Shomit Mitter – Maria Shevtsova: *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*. (Ford. Anca Ioniță – Cristina Modreanu.) Colecția FNT, Unitext, Buc., 2010: 8–9. (Az idézet magyar ford. Zs. A.)
26. Iulia Popovici (szerk.): *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european. / The End of Directing. The Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre*. (Ford. Lia Catargiu, Bogdan Georgescu, Mirella Patureauu, Iulia Popovici.) Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu / Sibiu International Theatre Festival Book Collection. Colecția Atopos. Tact, Cluj-Napoca, 2015, 178.
27. Kékesi Kun Árpád: i. m.
28. Peter Simhandl: *Színháztörténet*. (Ford. Szántó Judit) Helikon, Bp., 1998. Simhandl következő fejezetcímei nem tartalmazzák rendezők, társulatvezetők neveit, de a fejezeteken belül megjelennek hasonló funkciót betöltő alkotók: *A Living Theatre és az Off-Off-Broadway mozgalom* (Julian Beck, Judith Malina); *A happening – a fluxus – a bécsi akcionizmus – a performance art; vagy a század elejéről: Az olasz futuristák színházi elképzelései; Az orosz futurizmus drámája és színháza; Az absztrakt és a mechanikus színház; A dadaizmus és a szürrealizmus színházi elemei* stb.
29. Shomit Mitter – Maria Shevtsova: i. m.
30. Jákfalvi Magdolna (szerk.): *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*. Balassi Kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem, Bp., 2011.

31. Imre Zoltán: *Színházak – történetek – alternatívák. A színháztörténetírás és -kutatás lehetőségei és problémái*. In: Uő: (szerk.): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Balassi Kiadó, Bp., 2008. (Az, hogy nem egyes rendezők, hanem társulatnevek bukkannak fel egyes fejezetek címeiben, már egy következő színházfelfogás felé mutathat: ahol már nem a rendező vezérélete a fontos, hanem az egymásra hatás, a közös alkotás.)
32. Pl. „Schuller Gabriella: Ács János, *Marat/Sade*, 1981”, „Timár András: Zsótér Sándor, *Csongor és Tünde*, 2004” (Jákfalvi 2011. 5.); „Leposa Balázs: Az ellenszínház mint alternatíva. *A Stúdió »K« Woyzeckje*”, „Czékmány Anna: Játék-tér. *Ascher Tamás Három nővér-rendezése*” (Imre Zoltán: i. m. 5–6.).
33. Pl. „Jászay Tamás: A rettentő torony. Friedrich Schiller: *Don Carlos*” (Színház 2008. aug.), „Jászay Tamás: Közel a Kelet. William Shakespeare: *Tévedések vígjátéka*” (Színház 2015. okt.), „Ady Mária: *Egy önilirikus Narcissusz*. AlkalMáté Trupp: *Dömötör András*” (Színház 2015. okt.).
34. Bodó A. Ottó: *Húsz év erdélyi magyar színháza*. Eikon, Kvár, 2014. 13–14.
35. Uo. 15.
36. Nánay István (szerk.): *Harag György színháza*. Pesti Szalon könyvkiadó, Bp., 1992; Metz Katalin: *Forgószélben. Harag György, a rendező-mágus*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Bp., 1998; Nánay István (szerk.): *Rendezte: Harag György*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Bp., 2000; Marosi Ildikó: *Kis/Harag/Könyv. Emlékröbba*. Pallas-Akadémia, Csikszereida, 2005.
37. Bodó A. Ottó: i. m. 197.
38. A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház magyar társulata jelenleg az ő nevét viseli: Tompa Miklós Társulat. (Hasonlóképp a Harag György és színésztársai által alapított nagybányai/szatmári színház magyar tagozatának neve: Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat.)
39. Tompa Gábor 1957-ben, Bocsárdi László 1958-ban született. (A két rendező/színházigazgató életútjával kapcsolatban leginkább a két színház honlapja szolgáltatott forrásanyagot: www.huntheater.ro, www.tamasitheatre.ro.)
40. Többeket meghív például rendezni a színházába. Sardar Tagirovskynak így kapott lendületet a karrierje: még diákként a Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházban rendezett *Meggyeskertjével* került be a Pécsi Országos Színházi Találkozó 2015-ös versenyprogramjába, és hozott el onnan előadásával négy díjat (három alkításdíjat, egy közönségdíjat). Azóta sok megkeresés éri mint rendezőt – Sepsiszentgyörgyre is többször visszatért, megrendezte ott az *Urhatnám polgárt* és a Tamási Áron Zöld ág című regénye alapján elkészült *Zongotát* (2016).
41. Iulia Popovici: i. m.
42. Jankó-Szép Yvette: *S. O. S., avagy véget ért a rendezés évszázada?* 2010. Letöltve: http://hanyora.blogspot.ro/search/label/...%20a%20szakmai%20C3_%A9lget%C3%A9sen. (Utolsó letöltés: 2016. 10. 19.)
43. Illetve ahogy Visky András írja: „a színésznőknek meg, ezen túlmenően, a családtervezés legapróbb részleteivel is színe elé kellett járulniuk, beleegyezését és áldását kérve”. (Visky András: *A mainstream vége*. Jegyzetek a poszt-színházi identitásról. Játéktér 2016/tavaszi. 56.)
44. Patrice Pavis: i. m. 358.
45. Imre Zoltán: i. m.
46. Patrice Pavis: i. m. 358.
47. Iulia Popovici: i. m. 178.
48. Biró Réka: „*Fehér lapnak látom magam*”. Beszélgetés Albert Csilla színművésszel. Székelyföld 2015. október. 96–97.
49. Uo. 100.
50. Patrice Pavis: i. m. 359. Kiemelés tőlem – Zs. A.
51. Lásd Zsigmond Andrea: *Mint a nap. Színházi világnapi kívánság*. 2015. Letöltés: <http://eirolalom.ro/publicisztika/item/2272-mint-a-nap/2272-mint-a-nap.html#.FMRHtmko>. (Utolsó letöltés: 2016. 08. 11.)
52. George Banu: i. m. 43–44.
53. Az ilyen oriánációjú előadásokról írtam már, épp egy éve, a *Korunkban*, a következő címmel: „*A színház menjen az emberhez*.” *Az erdélyi színház erősödő melléksodra*. Korunk 2016. október.

LUKÁCS GYÖRGYRŐL – HÁROM TÉTELLEN

■ Ahogy múlnak az évek, az évtizedek, az egykori diákokból, egyetemi hallgatókból mindinkább idős tanárok, tudósok lesznek, tanáraik pedig, akiknek előadásai, könyvei alakították világgépüket, lassan eltűnnek a múltban, és még szerencse, ha nem a feledésben. Természetesen magamra és egykori tudós tanáira is gondolok: az ő emlékekkel, örökségükkel mára csak a könyvtárakban lehet találkozni – meg persze a múltban, a régmúltban keresgélő-kalandozó emlékezetben. Így vagyok én olyan egykori tanárral, mondhatnám így is: mestereimmel, mint például Bóka Lászlóval, Sőtér Istvánnal, Tolnai Gáborral, Pais Dezsővel, Bárczi Gézával (és még sok mással) – már régen eltávoztak közülünk, és már azok is távozófélben vannak, akik számára a fenti neveket nemcsak tudós könyvek címlapjai, nemcsak könyvészeti összefoglalások örökítették meg, hanem személyes emlékek: találkozások, az egyetemi szemeszterek köznapijai is. Így vagyok én Lukács Györggyel is.

Szemináriumok az egyetemen

■ Több emberöltővel ezelőtt: 1953 szeptemberében kezdtem meg egyetemi tanulmányaimat a budapesti bölcsészkaron. Tekintettel arra, hogy a piaristák gimnáziumában érettségiztem, és úgynevezett „reakciós” famíliából származtam (több felmenőm emlékét is budapesti utcanevek örökítették meg, ezeket azután átkeresztelték 1945 után, majd a „rendszerváltozást” követően visszakapták eredeti elnevezésüket). Következésképp nem volt könnyű bejutni az egyetemre, amelyet groteszk történelmi adalékként ugyanabban az épületben kezdtem, ahol gimnáziumi tanulmányaimat befejeztem. Ugyanis ötvenhárom ószén a piarista iskolát kilakoltatták, és helyét a bölcsészkar foglalta el. Nemi családi protekciónak meg orvos édesanyám egyik jó nevű betegének köszönhetően, aki az akkori egyetemi rektor, a román nyelv és történelem nemzetközileg (Bukarestben is) elismert tudósának, Tamás Lajosnak a közeli barátja volt, mégis felvételt nyertem, és távol maradván minden közélettől szorgalmasan tanultam, vizsgáimat kitűnő eredménnyel tettem le, már egyetemi éveim során is jelentek meg publikációim szakmai lapokban. Nos akkor, tehát az 1955-1956-os tanévben, vagyis harmadéves koromban hallgathattam Lukács György esztétikai előadásait (hadd büszkélkedjek vele: jelesre vizsgáztam Heller Ágnesnél, aki akkor a neves professzor tanársegéde volt), majd az 1956–1957-es tanévben is beiratkoztam Lukács György előadásaira, ezek néhány hét múltán félbemaradtak. Közbejött ugyanis a magyar forradalom. Lukács György a Nagy Imre vezette kormány minisztere lett, először őt is Romániába, Snagovba deportálták, majd elég hamar hazaengedték, azonban nem taníthatott, helyét Szigeti József, a marxista filozófiatörténet egyik szörnyetege vette át. Lukács csak évek múlva foglalhatta el helyét a magyar tudományosság műhelyében, például a Magyar Tudományos Akadémián.

Lukács György 1956 októberében

■ Lukács György személyisége, tudományos, illetve „ideológiai” munkássága, illetve politikai tevékenysége szerepet kapott abban a demokratizálási folyamatban, amely 1956 tavaszától (vagyis a szovjet kommunista párt huszadik kongresszusá-

tól kezdeményezve) bontakozott ki a moszkvai alárendeltségben élő országokban, így természetesen Magyarországon is. Lukács egyike volt a reformok sürgetőinek és kialakítóinak. Szerepet vállalt a reformokat megindító (és a magyar forradalom történelmi eseményeit kezdeményező) Petőfi Kör vitáin, illetve a budapesti egyetem bölcsészkarán kibontakozó reformtörekvésekben. Beszédes példája ennek az az interjú, amelyet egyetemi hallgatók kérdéseire válaszolva adott, és amely a reformok „éllovasának” számító budapesti *Irodalmi Újság* 1956. október 13-i számában jelent meg. Ebben az interjúban a szovjet kommunista párt huszadik kongresszusának megállapításaihoz csatlakozva sürgette azt, hogy a kongresszus határozatai Magyarországon is érvényesüljenek.

Ez a nyilatkozat a következőkben idézi fel Lukács György mondanivalóját: „Ar-ra a kérdésre, hogy miben látja a sztálinizmus elfajulásának okait, Lukács elvtárs Togliatti elvtárs cikkére hivatkozott, de megállapította, hogy e kérdés elemzéséhez meg kellene vizsgálni a szocializmus történetét 1917-től napjainkig. Utalásszerűen azonban egyes körülményről, a proletárdemokrácia elhanyagolásáról. Elmondotta, hogy utolsó éveiben már Lenin is aggodalommal kísérte a proletárdemokráciát háttérbe szorító bürokratikus centralizáció kifejlődését. Ez a jelenség fokozódott végzetessé a sztálinizmus korszakában. Megállapította Lukács elvtárs, hogy mindez természetesen összefügg a gyors iparosítás politikájával egy iparilag elmaradt államban, amely a szocializmus létkérdésévé lett a faszizmus előretörésének idején. A Honvéd Háborúban aratott győzelem igazolta ennek a politikának jogsultságát, de nyilvánvaló, hogy ebben az összefüggésben a sztálini korszak messze túlment a szükséges méreteken. Más kérdés az, hogy a győzelem és az 1948 körül kialakult új világhelyzet után is fenntartották az antidemokratikus módszereket, s ezek leépítését csak a XX. kongresszus kezdte meg.” A hatvanas évektől kezdve szerepelhetett nyilvánosan is a magyar (és a nemzetközi) tudományos életben. Rendre megjelentek korábbi művei, két könyvsorozat is közreadta ezeket. Élete végén nagyszabású, *Az esztétikum sajátossága* című munkájával foglalkozott, ez 1968-ban került az olvasó kezébe, majd életének főművét, a sajnálatosan befejezetlenül maradt *A társadalmi lét ontológiája* című művét rendezte sajtó alá.

Ahogy az imént mondtam, Lukács György a forradalom napjaiban Nagy Imre kormányának minisztere lett, ezért kellett egy időre távoznia a magyar tudományos élethől. Ebben az időben csak legszűkebb tanítványai köre férkőzhetett hozzá, olyanokra gondolok, mint Heller Ágnes, Fehér Ferenc, Almási Miklós, Herman István és a többiek. Az a szélesebb kör, amely korábban óráit látogatta és könyveiből tájékozódott az esztétika (a marxista esztétika) kérdései felől, szinte teljesen elveszítette vele kapcsolatát, csupán közvetlen tanítványai tartottak ki mellette, és ez időnként (például Fehér Ferenc esetében, akit egy időre eltiltottak a publikálástól) retorziókhöz vezetett. A Nagy Imre-kormányt elmozdító 1956. november 4-i szovjet katonai agresszió után egy időre Lukács György is romániai deportálásba került, és csak több hónapos száműzetés után térhetett vissza

Személyes találkozás

■ Már említettem, hogy az ötvenhatos magyar forradalom előtti hónapokban látogathattam Lukács György művészetelméleti egyetemi előadásait, és minthogy ez az előadás nem tartozott a kötelező és szélesebb körben látogatott kurzusok közé, személyesen is ismeretségbe kerültem vele. Ennek az ismeretségnek a leginkább fontos és emlékezetes eseménye az volt, midőn a Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetében készülõ *Kritika* című folyóirat hosszabb interjút készített a tudóssal, és ennek munkájában nekem is szerényebb szerep jutott. A folyóiratot, amely 1963-ban indult Diószegi András, Almási Miklós és Wéber Antal szerkesztésében, és amelynek intézeti munkám keretében magam is egyik belső

munkatársa voltam, a hazai irodalomtudományi gondolkodás megújításának szándéka vezette, és ez olyan jól sikerült, hogy 1971 végén, 1972 elején politikai támadást szerveztek a folyóirat ellen, eltávolították az intézeti szerkesztőséget, és Pándi Pál, a kommunista kulturális politika egyik vezető személyisége irányításával új szerkesztőséget hoztak létre, ebben a korábbi szerkesztők (és a munkatársak) nagy része már nem kapott helyet.

Nos még a „régii” *Kritikában* látott napvilágot 1969 májusában Lukács György *Magyar irodalom – világirodalom* című interjúja, ezt Almási Miklós készítette, némi szerepem azonban nekem is volt benne, én vittem el az idős filozófushoz a korrigálni való íveket, körülnézhettem a Belgrád rakpart egyik modern épületében található lakásában, megcsodálhattam hatalmas (főleg német nyelvű) könyvtárát, és a mester még kávé is készített nekem. Lukács György lakásán látogatást tenni rendkívüli élményt jelentett, és ezt még fokozta az a szívélyesség és közvetlenség, amellyel a világhírű tudós fogadott és elbeszélgetett velem. Természetesen felidéztem előtte azoknak az 1955–1956-os előadásainak emlékét, amelyeket buzgón látogattam egykoron.

Az ilyen futólagos látogatások persze feledhetetlenek szoktak lenni, most is magam elé tudom idézni ennek a közel fél évszázaddal korábbi esztendőnek az emlékeit. Lukács akkor a magyar irodalomnak a világirodalomban elfoglalt helyéről és betöltendő lehetőségeiről beszélt. Végezetül a *Kritikában* közreadott interjúnak a zárómondatait írom ide: „számba kéne venni a magyar irodalom valóságos helyzetét, amelyben a világirodalmiságnak oly jelentékeny szerep jut. Csak Csoknaira, Petőfire, Adyra és József Attilára kell gondolni, ami egy nem jelentéktelen művészi vonalat jelent. Nekünk itt semmi szégyenleni valónk nincsen, még akkor is, ha ezeket a dolgokat nem lehet külföldi nyelvre lefordítani: nyugodtan nézhetnénk szembe a magunk történelmi sorsával. Erre az őszinte szembenézésre eddig a magyar irodalomban a lírától eltekintve még alig volt példa; jelentős kivétel Eötvös *Magyarország 1514-e*. A kérdés nehézsége ott van, hogy azok a jelenségek és tendenciák, melyeket ma specifikus magyarnak szoktak nevezni, nagyobbrészt a dzsentrí Magyarországnak a lokális problémáiból adódtak, és mi nagyjában-egészében megragadtunk ezekben a lokális jelenségekben. A világirodalmiság csak ezzel való leszámolásból hódítható meg.” Ezek a fejtegetések alighanem ma sem veszítették el jelentőségüket.

Pomogáts Béla

PROMENADE SENTIMENTALE

■ Amolyan notórius zongoragyakorlás-elkerülőként jutottam el Kardos Magda tanárnőhöz, miután lustaságom miatt korábbi zongoratanárnőim rendre megváltak tőlem. Magda néni nem próbált rábeszélni semmire, főképp nem a gyakorlásra, csak leült, és eljátszott nekem néhány darabot, hogy válasszak, melyiket szeretném. És abban a percben az embernek egyből kedve támadt akár több energiát is befektetni egy-egy zongoradarab megtanulásába, csak hogy úgy eljátszhassa, mint ő. Előadásmódjával készítetett tanulásra, meg a nagyszerű darabválasztásával, amellyel egyből ráérezett arra, hogy mi az, amit majd mindenáron én is el szeretnék játszani.

Semmi nem volt kötelező, még az ujjrend sem (bár az ákombákom számaival beírt ujjrendeket még most is őrzöm kottáimban), s ha nem tartottam be, csak annyit mondott szelíden, hogy megkönnyíteném a saját helyzetemet azzal, ha betartanám. Mert játszani bármilyen ujjrenddel lehet, de ő az egyik legjobbat taná-

csolja nekem. Talán oximoronnak tűnik, de általában az egész magatartása határozott szerénységgel azt sugallta, hogy a világ egyik legjobb zongoratanárához kerültem. Ezt erősítette még Bartók Béla képe a zongorán, de róla soha nem mesélt, csak annyit mondott egyszer, hogy nézzem meg azokat a sugárzó szemeket, abból minden kiderül. Mesélt viszont híres tanítványáról, Kurtág Györgyről, akire nagyon büszke volt. Én úgy emlékszem, hogy Cziffra Györgyöt is tanítványaként emlegette, de erre nézve semmilyen dokumentumot nem találtam most.

És ha már szóba került Kurtág György, aki Lugoson született, akkor általában szóba hozta a „temesvári kör”-t, ahogy ő nevezte, ahol nem pusztán zeneművészetéről volt szó, hanem irodalomról, festészetéről is. Sokat emlegette Méliusz Józsefet, mint közeli barátját, Dáné Tibort (bár úgy látom most, hogy ő sose lakott Temesváron) és talán Franyó Zoltánt is, de erre azért nem emlékszem pontosan.

Könnyen napirendre tért afölött, hogy a romantikusokat nem szeretem, viszont neki köszönhetem, hogy Debussy-rajongó lettem (a már említett kedvcsináló-be mutatató játéknak köszönhetően egymásután jöttek a darabok: *Children's Corner*, majd a *Suite Bergamasque*-ból a *Claire de lune* [eredeti címén *Promenade sentimentale*], *La fille aux cheveux de lin*). Azért is sorolom most fel ilyen részletesen, mert azt gondolom, hogy ő is ezt a zenét szerethette (többek közt). Ahogy össze tudta kapcsolni Monet-val meg Isadora Duncannel, aki merész, korábban nem látott koreográfiával táncolta el Debussy zongoradarabjait, az ember érezte annak a kornak a hangulatát. Magda néni nagyon érdekesen mesélt, és én alig vártam az óra végét, amikor pár perc múltidézésre is sor kerülhetett. Az akkori, útlevel nélküli korszakban hihetetlen optimizmust sugallt az impresszionista festményekről mint elérhető távolságra levő dolgokról való beszélgetés.

Külön ünnepély volt Magda néninél a záróvizsga. Ilyenkor ő jött haza hozzánk (és – gondolom – a többi tanítványához is). Egy kb. negyvenperces műsort kellett előadnom (zenetörténeti sorrendben, általában Bach – bécsi klasszikusok – impresszionisták – Bartók, Kodály, ez volt a műsor szerkezete). Utána beszélgetés a családdal. Ahhoz mindig ragaszkodott, hogy nagybátyám, Kántor Lajos is jelen legyen a vizsgán, mert vele utána megbeszélhette az irodalmi élet legújabb eseményeit, és találgatta, hogy vajon ki kapja abban az évben az ún. Pezsgő-díjat. Engem mindig meglepett azzal, hogy mennyire követte a kortárs irodalmi élet eseményeit, és minden részlet érdekelte. Hűséges Utunk- és Korunk-olvasó volt.

Érettségi előtt elbúcsúztunk egymástól, mert én más városba mentem egyetemre, ezért nem folytathattam a zongoraleckéket. És bár hiányzott, levelet mégse írtam neki. Egyszer hallottam, hogy beteg, és kórházba került, akkor meglátogattam. Kétes tisztaságú, zsúfolt kórteremben sietett elém (valami bőrbetegsége volt, úgyhogy jární jól tudott), nem panaszkodott egyáltalán a körülmények miatt, örült, mondta, hogy nemsokára hazaengedik. Utána még jó pár évet élt, és sajnos nem emlékszem pontosan arra, hogy mikor halt meg. Nem voltam ott a temetésén. Azt gondolom, nagyon szerencsés vagyok, hogy ismerhettem.

Singer Júlia

„...AMÍG LESZNEK NYELVRE ÉPÜLŐ NEMZETI KULTÚRÁK, ADDIG LESZNEK NEMZETI TÖRTÉNELMEK IS”

**Romsics Ignáccal Kovács Kiss Gyöngy beszélget
a Magyarország történetéről,
történetírásról, jelenről**

■ *Romsics Ignác (1951) a Szegedi Tanárképző Főiskola magyar-történelem, majd az ELTE történelem szakán tanult. 1974–77-ben a Bács-Kiskun Megyei Levéltár levéltárosa, 1977–1985-ben az MTA Történettudományi Intézetének munkatársa volt. 1978-ban egyetemi doktori, 1985-ben kandidátusi fokozatot szerzett. 1986–1991-ben a Magyarországtudató Intézet igazgatóhelyetteseként dolgozott. 1991-től 1997-ig az ELTE docense, majd 2008-ig professzora, s közben négy és fél éven át az Indiana Egyetem (USA) vendégtanára volt. 1994-ban nagydoktori fokozatot szerzett, majd 1996-ban habilitált. 2001-ben az MTA levelező, 2010-ben rendes tagjává választották. 2008-tól az egeri Eszterházy Károly Egyetem professzora, s 2010-től az ottani Történettudományi Doktori Iskola vezetője. Számos szakmai szervezet munkájában vett, illetve vesz részt. 1999 és 2007 között a Magyar Történelmi Társulat főtítkára volt, 2009-től az Atlantic Research and Publication Kiadóvállalat könyvsorozatának főszerkesztője, s emellett a Korunk, a Rubicon (2016-ig) és a Századok szerkesztőbizottsági tagja. 2006-ban és 2015-ben a Jyväskyläi Egyetem (Finnország), 2009-ben a párizsi Sorbonne, 2010 óta minden évben a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem meghívott előadója volt. 1995-ben Ránki György Díjat, 1999-ben Deák Ferenc Díjat, 2000-ben Akadémiai Díjat, 2005-ben Széchenyi Díjat, 2010-ben Korunk Kulcsa díjat és Szilárd Leó professzori ösztöndíjat, 2014-ben Prima Díjat kapott.*

Főbb munkái

■ *A Duna–Tisza köze hatalmi-politikai viszonyai 1918–1919-ben (1982); Ellenforradalom és konszolidáció. A Horthy-rendszer első tíz éve (1982); Bethlen István (1991, 1999, 2005, angolul: 1995); Helyünk és sorsunk a Duna-medencében (1996, 2005); Nemzet, nemzetiség és állam Kelet-Közép- és Délkelet-Európában a 19. és 20. században (1998, 2004); Magyarország története a XX. században (1999, 2001, 2003, 2005, angolul: 1999); A trianoni békeszerződés (2001, 2005, 2007, angolul: 2002, németül: 2005, szlovákul: 2006); Volt egyszer egy rendszerváltás (2003, németül: 2006, angolul: 2007); Múltról a mának (2004); Az 1947-es párizsi békeszerződés (2006, szlovákul: 2008, németül: 2009); A 20. század képes története (2007); Történelem, történetírás, hagyomány (2008); A harmadik Magyar Köztársaság 1989–2009 (2010); Clio bűvöletében (2011); Magyar sorsfordulók (2012); Nemzet, állam, régió (2013); A múlt arcai. Történelem, emlékezet, politika (2015); A short history of Hungary (angolra ford. Matthew Caples) 2016.*

– Valójában életinterjút szerettem volna készíteni Veled, de az az érzésem, a magad vonatkozásában ódzkodsz az ego-történetektől, ha manapság mégoly divatosak is. Ezért beszéljünk inkább a munkáidról. Ebben az évben két kötettel is jelentkezel: az egyik a júniusban megjelent, a Horthy-korszakról írt könyved – amely a Helikon Kiadó által indított életmű-sorozatod első darabja –, a másik a rövidesen piacra kerülő Magyarország története. Egyesekben esetleg felmerül a némiképp barátságatlan kérdés: nem sok ez egy kicsit?

– A felületes szemlélő számára bizonyára sok. Különösen úgy, hogy az egyik több mint 400, a másik több mint 600 oldalas könyv. Ha azonban valaki nemcsak a címlapokat és terjedelmet nézi meg, hanem fel is lapozza őket, akkor látni fogja, hogy a két könyv egyike, A Horthy-korszak nem most készült, hanem az elmúlt több mint 30 évben. Vagyis ez egy válogatás a témával kapcsolatban 1982 és 2016 között megjelent írásaimból. Összesen nyolc szöveg, melyek egyike (Ellenforradalom és konszolidáció) kismonográfia méretű és annak idején külön kötetként jelent meg, a többi pedig hosszabb-rövidebb tanulmány a korszak miniszterelnökeiről, oktatási rendszeréről, antiszemitizmusáról, historiográfiájáról és végül teljesítményéről gazdasági, szociál- és oktatáspolitikai, kulturális, valamint kül- és belpolitikai téren egyaránt. A kötet egyébként – mint utaltál is rá – első darabja annak a Helikon Kiadónál megjelent sorozatnak, amely fontosabbnak gondolt régebbi munkáimat adja ki újra azokkal együtt, amelyeket ezután tervezek írni. A Magyarország története ezzel szemben új szöveg, melyet az elmúlt két-három évben vettem papírra.

– A 19. század végétől kezdve időről időre születtek magyar történeti összefoglalások. Gondolok itt akár a Szalay-féle országtörténetre, a Horváth Mihály többkötetesére, a Szilágyi Sándor főszerkesztésében megjelent tízkötetes magyar nemzet-történetre vagy akár a szintén többkötetes Hóman–Szekfű-féle monumentális történelmi áttekintésre.

A rendszerváltás óta szintén több magyar történeti szintézis látott napvilágot. Ezek között rövidebb és hosszabb, egy-, több- és sokkötetes, tudományos és népszerűsítő, szaktörténészek és amatőrök által jegyzett, sok- és néhány szerzős, képekkel és térképekkel ellátott vagy illusztrációk nélküli egyaránt akad. Ezek közül kettőt, az Akadémiai Kiadó felkérésére készült egykötetes és képek nélküli Magyarország történetét (2007), valamint a Kossuth Könyvkiadó által megálmodott 24 kötetes és páratlanul gazdagon illusztrált Magyarország történetét (2009–2010) Te szerkesztetted. Tavaly A short history of Hungary címmel jelent meg egy rövidebb szintézised. Miért érezted úgy, hogy mindezek után egy terjedelmesebb országtörténetet is írnod kell?

– A „short history” nagyon rövid, mindössze 5 íves szöveg, amely a sok szép képpel és térképpel kiegészítve is alig több mint 100 oldal. Célközönségét azok a Magyarországra érkező külföldi turisták, politikusok és üzletemberek alkotják, akik a bárók, éttermek és kiállítások mellett kicsit az ország múltjával is meg szeretnének ismerkedni. Magyarul meg sem jelent, és nem is fog, hiszen a művelt magyar olvasók számára semmiféle újdonságot nem nyújt. Utóbbiak érdeklődését jól részletesebb, másként szelektált és nüanszokat is tartalmazó szöveggel lehet felkelteni. Kétségtelen, hogy ilyen kötetek is vannak, s ahogy említetted, kettőt ezek közül én szerkesztettem. A szerkesztés azonban nem írás. Mint szerkesztő egyetlen szerzőtől sem várhatom el, hogy az adatok szelektálása és elbeszéléssé gyúrása közben az én szempontjaimat és stílusomat érvényesítse. Azt pedig, hogy konklúziói is azonosak legyenek az enyémmel, végképp nem. Úgyhogy a szintézis szerkesztése saját szempontomból inkább arra volt jó, hogy tudatosultak ben-

nem azok a dilemmák, amelyek a szaktörténéseket foglalkoztatják. Hasonló volt a hozzádéma annak a kutatásomnak is, amellyel a magyar történetírás történetét tekintettem át (*Clio bűvöletében*, 2011), és részben annak is, amelyben történelem, emlékezet és politika összefüggéseit boncolgattam 9 – időben a magyarok eredetétől Mohács és Bethlen Gábor emlékezetén át Trianon és Horthy Miklós megítélésének változásaiig terjedő – esettanulmányban (*A múlt arcai*, 2015). Egy idő után úgy voltam ezzel a munkával, a *Magyarország történetével*, mint Szekfű Gyula 1919–1920-ban a *Három nemzedékkel*, amelyet – mint az előszóban írta – „meg kellett” írnia. És sem bírtam kitérni a kihívás elől; kíváncsiságom és ambícióm legyőzték szakmai korlátaimból adódó félelmeimet.

– *A magyar történelmet mindig európai kontextusban vizsgálod, szem előtt tartod annak a kérdésnek a megválaszolását, hogy az elmúlt évezred során milyen mértékben váltunk európaiakká, illetve milyen mértékben maradtunk európaiak. Azonban mégiscsak országtörténetet írtál, lineáris, nemzeti térhez köthető történetet. Sokak szerint ennek a narratívának vége, a nemzeti látószöghöz igazodó tudományos tudás nem ad módot semmiféle „normális” szintézis létrehozására, mégpedig azért nem, mert nincs múltbeli, időbeli, sem térbeli – területi – folyamatosság az egykor volt alakulatok és a mostaniak között. A nemzeti narratíva – állíthatják a céhtársak közül többen – kirekesztő, és csupán azért születhetett meg, mert annak idején szerencsésen esett egybe a professzionista történészszakma létrejötte a nemzetek kialakulásával, a kulturális és politikai nacionalizmus egymásba fordulásával. Ekkor és így válhatott a nemzeti mester-elbeszélés a nemzeti identitás fő kovácsolójává, mára azonban ez a történelmi megközelítésmód nemcsak időszerrátlenné, de kontraproduktívává is vált. Nemzeti történelem tehát vagy transznacionális történelem?*

– Nem hiszem, hogy az egyik kizárja a másikat. Szakmánk mindig sokszínű volt, s ma is az – itthon és az egész világban egyaránt. Vannak, akik lokális vagy mikrotörténetet művelnek, vannak, akik régiókat vizsgálnak, mások egész kontinensek történetét próbálják rekonstruálni, ismét mások különböző etnikai csoportok múltja iránt érdeklődnek, és akadnak szép számmal, akik országtörténeteket írnak. Ha csak az én házikönyvtáram polcaira nézek, számos, néhány éve készült ún. országtörténetet látok. Például a Cambridge-ben végzett s ma a Columbián tanító Simon Shama Nagy-Britannia történetét (*A History of Britain*, 2000–2002); Norman Davies oxfordi történész Lengyelország történetét, amely 2005-ben angolul (*God's Playground*) és 2006-ban magyarul is megjelent; a párizsi Traian Sandu Románia történetét (*Histoire de la Roumanie*, 2008) vagy pozsonyi kollégánk, Dušan Kováč *Szlovákia történetét*, amely szlovákul 2010-ben, magyarul 2011-ben látott napvilágot. S ha valaki bemegy Londonban a Waterstone-ba vagy Párizsban a Gibert Jeune-be, még további számos példát hozhat. És ez nem véletlen. Mindaddig, amíg lesznek nyelvre épülő nemzeti kultúrák, addig lesznek nemzeti történelmek is. Az emberek közül ugyanis sokan érdeklődnek nemzetük, illetve országuk múltja iránt. Ezt az igényt nemcsak ki lehet, hanem ki is kell elégíteni. Azt sem fogadom el, hogy ezek az országtörténetek *ab ovo* nacionalista beállítottságúak, sőt kirekesztők lennének. Lehetnek azok, de lehetnek másmilyenek, például realisták, sőt olyanok is, amelyek kifejezetten a nemzeti történelem mítoszainak dekonstruálására törekednek. Az ideológiai beállítottság nem műfaji és nem tematikai kérdés. Horváth Mihály országtörténete kétségkívül nacionalista beállítottságú, s másként, de a Hóman–Szekfű is. De vajon a Molnár Erik által szerkesztett kétkötetes *Magyarország története* (1964) és a Pach Zsigmond Pál által főszerkesztett „tíz kötetes” megjelent kötetei (1976–1989) is nacionalistának bélyegezhetők? Nyilvánvalóan nem, mint ahogy a Köpeczi Béla által főszerkesztett *Erdély történe-*

tére (1986) sem a magyar nacionalista beállítottság, inkább egyfajta transzilvanizmus a jellemző. Másfelől nacionalista szemléletet érvényesíthet olyan történész is, aki nem országtörténet, hanem mondjuk, életrajzot, művelődéstörténetet vagy bármi mást ír. Azzal viszont egyetértek, hogy összehasonlítás nélkül jóval nagyobb a nemzeti múlt dicsőítésének veszélye, mint komparatív megközelítés esetén. A neves belga történész, Henri Pirenne erre már 1931-ben felhívta a figyelmet, de hivatkozhatnánk March Blochra, az *Annales* egyik alapítójának 1928-as programadására (*Az európai társadalmak összehasonlító történelméről*) és a feudális társadalmakról írott nagy munkájára (*La société féodale, 1939–1940*) is. Persze a komparatiztika sem csodaszer, és Bloch ezt is tudta. „A tudományban – figyelemzetett programadó írásában – nincs talizmán.”

Hogyan lehet nemzeti történelmeket összehasonlítani? Tudom, hogy napjaink és a közelmúlt teljesítményeinek mérésére elég megbízható adatsorok állnak rendelkezésünkre a világ minden országára vonatkozólag. De milyen adatok alapján lehet Magyarország Európán belüli helyéről bármit is mondani a középkor vagy akár a kora újkor vonatkozásában? Pontosabban milyen szempontokat tartottál Te fontosnak?

– Kétségtelen, hogy a 19. század második felétől nagyon megszaporodnak az összehasonlításra alkalmas adatsorok. Az egy főre jutó nemzeti jövedelem mellett ilyen az ezer főre jutó különböző javak (lakások, gépkocsik, telefonok, háztartási eszközök stb.) száma, a mezőgazdasági terméseredmények, az állatlétszám, a vasútvonalak és az autópályák hossza, legújabbán pedig az ún. *Human Development Index* (HDI), a versenyképességi mutató és sok egyéb. A 19. század első feléből már ismerjük a gőzgépek országonkénti számát és teljesítményét. A korábbi korok esetében jóval kevesebb a lehetséges támpontunk, de azért szép számmal akadnak. Ilyen például a városok és a városi lakosok száma, amelyekből az urbanizáltság és a polgárosodás mértékére lehet következtetni. Vagy a különböző stílusban épített templomok megjelenése és méreteik Európa nyugati felében és nálunk. Például a robusztus és komor hangulatot árasztó romanikát felváltó könnyedebb és világosabb gótikus egyházi építészet 12. és 13. században épült észak-franciaországi remekei és a 14. században építeni kezdett kolozsvári (1316), kassai (1380) és brassói (1383) katedrálisok közötti méret- és díszítésbeli különbségek. Ugyancsak sokat mondó a kolostorokban, például Pannonhalmán és a normandiai Becben található könyvek száma a 11. század végén (80, illetve 164), a nyomdak elterjedése a 15. századtól, a sikeres és sikertelen egyetemalapítások száma stb. S ezek mellett az egzakt adatok mellett rendelkezünk narratív forrásokkal is, például külföldi utazók magyarországi benyomásaikról készített feljegyzéseivel. Ilyenek a 11. század végétől folyamatosan rendelkezésünkre állnak. Persze mindig számításba kell venni, hogy ki honnan jött, és ki kalauzolta Magyarországon. A Nyugatról érkező Freisingi Ottó például jóval fejletlenebbnek látta a 12. század közepi Magyar Királyságot, mint a néhány év különbséggel az országban időző, keletről érkezett Abu-Hámid al-Garnáti.

– És milyen konklúziókra jutottál mindezek alapján? Mikor kerültünk közelebb a kontinens mintaadó centrumához, és mikor távolodtunk el tőle?

Valószínű, hogy Európa fejlett centrumországaihoz a Magyar Királyság gazdasági és kulturális értelemben egyaránt Mátyás uralkodása idején, a 15. század második felében jutott legközelebb. Arról persze, hogy utol is értük volna Nyugat-Európát, szó sem volt. Azt a néhány száz éves késést, amellyel a magyarok megkezdték a mintának tekintett keresztény Európa tudatos követését, teljesen sem ekkor,

sem később nem sikerült behozni. Ezt nagyon jól mutatta például a városiasodás mértéke. 1500 körül a legnépesebb magyarországi város a királyi központnak számító Buda volt 12-15 ezer fővel, amelyet a Duna túloldalán fekvő Pest követett 9-10 ezer lakossal. A dél-erdélyi Brassó és a dél-magyarországi Szeged lakossága 6-7 ezer körül, az észak-magyarországi Kassáé, valamint az ugyancsak erdélyi Nagyszebené és Kolozsvaréé 5 ezer fő körül, míg az észak-magyarországi bányavárosoké 3 és 4 ezer fő körül mozgott. A nyugat-európai és észak-itáliai nagyvárosok lakossága ugyanekkor 100 és 200 ezer fő között ingadozott, és Prágáé is elérte a 30 ezret. Kulturális szempontból nagyon sokat mondó, hogy középkori királyaink egyetlen egyetemalapítása sem bizonyult tartósnak. Az első olyan egyetem, amely alapítását követően folyamatosan működött, csak 1635-ben jött létre Nagyszombatban, miközben Prágában 1348-tól, Krakkóban 1364-től és Bécsben 1365-től működött folyamatosan universitas. A 150 éves török uralom alatt ezek a különbségek még markánsabbá váltak. Az eltéréseket pontosan tükrözték azok a 17. századi ábrázolások, amelyek Európát – a szó mitológiai eredetének megfelelően – királynőként ábrázolták. A királynő fejét általában az akkor virágkorát élő Ibériai-félszigettel, nyaktáját a feljövőben lévő Galliával, mellét a széttagolt Germániával, szívét Bohémiával, ágyékát Hungáriával és Poloniával azonosították, míg a hölgyek szoknyájának alsó részén többek között Litvánia, Erdély, Bulgária, Albánia és Moscovia vagy Rusia megnevezések voltak olvashatók. Az, hogy a kor térképészei az Európát szimbolizáló hölgy fejét valamelyik balti vagy balkáni állammal, netán Oroszországgal, szoknyájának alsó részét pedig Hispániával vagy Galliával azonosították volna, véletlenül sem fordult elő. S a rangsoron belüli helyünk érdemben a későbbiekben sem változott. Bár a török kiűzését követően – különösen Mária Terézia 1740 és 1780 közötti uralkodása idején – látványosan fejlődött az ország, az élbolyhoz ekkor sem sikerült felzárkóznunk. Jól mutatta ezt a gőzgépek száma, amelyekből 1841-ben Magyarországon még csak 11 működött összesen 120-130 lóerő teljesítménnyel. A birodalom osztrák–cseh felében viszont már 337 gép 7733 lóerő, Angliában pedig csak a textiliparban több mint 3000 gép 71 ezer lóerő összteljesítménnyel. Az 1867 utáni dinamikus fejlődés ellenére a 20. század elején ugyanez volt a helyzet. A különböző számítások egymást erősítve azt mutatják, hogy a Nagy Háború előtti években az egy főre jutó magyarországi nemzeti jövedelem az angliainak kevesebb mint 40, a franciaországinak, németországinak és norvégiainak mintegy 50 s az olaszországinak 80-85%-át tette ki. Magyarország tehát nemcsak az élen járó nyugat-európai országokhoz képest volt viszonylag fejletlen és szegény, hanem az észak-, közép- és részben dél-európai országok fejlettségi szintjét sem érte el. Jobb mutatókkal rendelkezett viszont Oroszországnál, valamint a Balkán és az Ibériai-félsziget egykor élen járó, erre az időre azonban alaposan lemaradt országainál. A két világháború között – a sokat átkozott Horthy-korszakban – őriztük ezt a helyünket, a szovjet táborban töltött fél évszázad alatt azonban szomszédainkkal együtt romlott a pozíciónk. Míg 1938-ban az egy főre jutó magyarországi GDP még elérte az USA-ban mért szint 43 és az európai fejlett országok szintjének 57%-át, 1989-ben már csak 31, illetve 39%-os eredményt tudtunk felmutatni. Ennél csak az az elszomorítóbb, hogy az 1989-90-es rendszerváltozás óta sem sikerült közelebb jutnunk az élbolyhoz, a régió belül pedig kifejezetten romlott a pozíciónk. Az Európai Unió 27 tagállama közül az egy főre jutó GDP szempontjából 2015-ben már csak Lengyelország, Lettország, Horvátország, Románia és Bulgária kullogott mögöttünk, Csehország és Szlovákia messze előttünk járt. Az IMF 2016-os adatai szerint pedig már Lettország is lehagyott, Lengyelország és Horvátország pedig csaknem beért bennünket. A több mint 100 szempont alapján összeállított versenyképességi mutató alapján 2001-ben még a világranglista 29. helyén álltunk. 2016-ban azonban már csak a 69.-en. Úgyhogy Széchenyi aforizmája (*Magyarország nem volt, hanem lesz*) helyett egyre többet gondolok Máraiéra: *Magyarország nem lesz, hanem volt.*

– Nem lehetne ebből a romló pozícióból valahogy kitérni? Több mint egy évtizeddel ezelőtt írtál egy akkor meglehetősen nagy visszhangot kiváltó esszét Finnország 20. századi felemelkedéséről (Suomi titkai). Annak a Finnországról, amelynek a mutatói a 19. század végén még nem voltak jobbak a magyarországiaknál, és ahol 1867–68-ban a lakosság 10%-a pusztító éhínség áldozata lett. Ugyanennek a Finnországnak az egy főre jutó nemzeti jövedelme napjainkban a világtárgyat közel háromszorosan, a magyarországit pedig két és félszeresen múlja felül, s az élen járó USA-ban mértnek több mint 70%-át éri el. Az általános versenyképesség szempontjából 2000 körül a 2., innovációs potenciája alapján pedig a 4. helyet foglalta el a ranglistán. Miért sikerülhetett nekik, és miért nem sikerült nekünk?

– Hát ez hosszú történet. Röviden azt mondhatjuk, hogy az élmezőnyhöz felzárkózott kis európai országok – Finnország mellett például Írország – sikereit három-négy általános tényezővel magyarázhatjuk. Ezek közül egyik legfontosabb a nyitottság, vagyis az intenzív külkereskedelem, amely pótolhatja a rentábilis és bővülő termeléshez kívánatos nagy belső piac hiányát. Szükséges a helyi adottságokból kiinduló szakosodás, s néhány ágazatban az élen járás. Ez viszont a kutatási és fejlesztési ráfordítások bőkezű, ám nagyon célirányos kezelését követeli meg. Harmadik tényezőként az üzleti élet tisztasága és a vállalkozásokat segítő-bátorító jogi-intézményi és humán környezet említhető. Utóbbiak közé nemcsak a megbízhatóság, a kiszámíthatóság és a versenyfeltételek azonossága, hanem az egész politikai intézményrendszer stabilitása és kiegyensúlyozott működése, valamint a társadalmat megosztó nagy szociális, nyelvi vagy egyéb különbségek hiánya, továbbá a munkaerő magas szintű felkészültsége és általános műveltsége is hozzátartozik. Vesd ezt össze a mai magyar helyzettel, és rögtön érteni fogod, hogy miért Márai és nem Széchenyi aforizmája jut újabban eszembe. Az oktatás személyi és anyagi feltételeinek a biztosítására a finn kormány 2000-ben a nemzeti jövedelem 7%-át, 2014-ben 7,2%-át fordította. Mi pedig az ezredforduló éveiben 5-6%-át, újabban pedig 4,5%-át. 2005-ben az egy főre jutó finnországi oktatási kiadások elérték a 2600 dollárt, az EU 27 országában átlagosan az 1600 dollárt, míg Magyarországon csak a 400 dollárt. Vásárlóerő-paritással korrigálva 2011–14-ben Finnországban 12 500 US dollárt fordítottak egy diákra, Magyarországon ennek alig felét. Mögöttünk ebből a szempontból akkor az EU két országa kullogott: Szlovákia és Románia. Azóta Szlovákia is megelőzött bennünket, és ha így maradnak a dolgok, akkor Románia is meg fog. A kutatási és fejlesztési ráfordítások tekintetében ugyanilyen elszomorító a helyzet. 2005-ben Finnországban erre fordították a GDP 3,5%-át, az EU 27 országában csaknem 2%-át, míg Magyarországon csak 0,9%-át. Addig, amíg ez és még jó néhány dolog – mindenképp az üzletkötések korrupciója – nem fog gyökeresen megváltozni, nem reménykedhetünk felzárkózási vágyaink teljesülésében.

– Hát ez nem biztató jövőkép... De revenons à nos moutons! Milyen rendezőelvet választottál a sokféle információ strukturálására? Mint vérbeli szellemtörténeszek, Hóman Bálint és különösen Szekfű Gyula közel 100 évvel ezelőtt az egyes korokra jellemző nagy eszmeáramlatok köré igyekeztek csoportosítani mondanivalójukat. Mátyás és állama így egyaránt a „reneszánsz” jelzőt kapta, a 16–17. század rendezőelve a „vallási kérdés” lett, a 18. század első fele „barokk-rendi” korszaként jelent meg, míg a század második fele a „felvilágosodás” és a „nacionalizmus” eszméi révén értelmeződött. A 19. század második felének szövetség szervező elvévé részben ugyancsak a nacionalizmus, illetve a romantika, majd a század második feléről írva a „liberalizmus” vált. Molnár Eriknél viszont a marxi formációelmélet egyes stációi – „pásztorársadalom” és „katonai demokrácia”, „feudalizmus”, „ren-

diség”, „abszolutizmus”, „kapitalizmus”, „népi demokrácia” „szocializmus” – váltak gyakori fejezetcímekké. Te melyik megoldást választottad?

– Egyiket sem. A kötet alapvető rendezőelvé – mindenki máshoz hasonlóan – az időrendet tettem, ezen belül azonban egy konvencionálisabb megoldás mellett döntöttem. Miután munkám gerince az állam, illetve az állami politika története, öt nagy fejezetre osztottam elbeszélésem. Az elsőben a korai magyar történelmet tekintetem át a honfoglalásig. A második az államalapítástól 1526-ig, a harmadik a török kiűzéséig, vagyis a 17. század legvégéig tart. A következő nagy fordulópont 1920 – gondolom mindenki számára világos, hogy miért. Más tematikai súlyponozás esetén nyilvánvalóan más tagolást alkalmaztam volna, az állam és az állami politika középpontba állításából azonban logikusan következett ez az öt nagy egység. Sokan ezt is elavultnak és idejétmúltnak gondolják, ám én nem osztom ezt a gyakran felbukkanó véleményt sem. Régebbi munkái alapján a posztmodern történetfilozófia egyik ikonjának tartott Frank Ankersmit legutóbbi könyvében (*Meaning, Truth and Reference in Historical Representation*, 2012) kifejtett okfejtését elfogadva úgy gondolom, hogy a politikatörténet nemcsak mellőzhetetlen, hanem az olyan szintézisek esetén, mint amilyent írtam, a legkézenfekvőbb, de mindenképpen az egyik lehetséges központi rendezőelv. Ha a politikatörténetnek évtizedekkel ezelőtt hadat üzenő Fernand Braudel klasszikus művéből (*La Méditerranée et le monde méditerranéen à Philippe II.*, 1949) – érvel Ankersmit – kivesszük a királyokkal és politikájukkal, a jogrendszerrel és a csatákkal kapcsolatos részeket, akkor a könyv egyszerűen értelmét vesztené, és az olvasó „áthatolhatatlan ködbe kerülne”. Ebből a döntésemből természetesen nem következett, hogy a múlt egyéb dimenzióit negligáltam volna. Éppen ellenkezőleg: minden korszak esetében ügyeltem arra, hogy a politikatörténet mellett a gazdasági és kulturális viszonyok alakulásáról, valamint az életmód változásairól is plasztikus képet adjak. Különösen törekedtem a lakásviszonyok, az öltözködés és az étkezési kultúra bemutatására. Ezekről szívesen írtam volna akár többet is, ám a terjedelmi korlátok miatt ezt csak valami más rovására tehettem volna. Módomban állt viszont a képeket úgy szelektálni, hogy a „nagy emberek” portréi és a sorsfordító események ábrázolásai mellett történelmünknek ezek a dimenziói is megjelenjenek vizuálisan.

– A 21. századra mennyire vált kanonizálttá tudásunk a magyar történelemről, illetve mennyire markánsak az interpretációs különbségek az egyes tematikák/személyiségek megítélésének vonatkozásában? A vitatott témák/események/személyek köré konstruált és esetenként még napjainkban is konstruálódó diskurzusokat milyen mértékben jelenít meg a kötetben?

– Senkivel nem vitatkozom. Ez nem az a műfaj. Előfordul azonban, például a magyar törzsek vándorlásával kapcsolatban, hogy két álláspontot is közlök: Fodor Istvánét és Róna-Tas Andrásét. Fodor régész, Róna-Tas nyelvész, de nem kérdés, hogy mindketten a téma kompetens kutatói és jó ismerői. Fodor – többekhez hasonlóan – az ugor együttélést az Ural keleti oldalára lokalizálja, és úgy gondolja, hogy az ősmagyarok innen költöztek át Kr. u. 500 körül a hegyvonulat nyugati oldalára, a Volga és a Káma folyók környékére. Róna-Tas András és követői viszont úgy képzelik, hogy az ugorság az Ural nyugati, európai oldalán húzódott dél felé, s a szibériai oldalra csak az obi-ugorok vándoroltak át. Van több más elmélet is, ám ezek vagy kidolgozatlanok, vagy az őstörténeti ezotéria fogalomkörébe tartoznak. Ezért ezekkel nem foglalkoztam. Régi historiográfiai hagyomány a 16–19. századi magyar történelem „kurucos” és „labancos”, Habsburg-ellenes és Habsburg-párti, protestáns és katolikus, „kismagyar” és „nagy magyar” interpretációs sémáinak egymásmellettisége. Ez a marxista történetírást is jellemezte, sőt nyomai még

ma is fellelhető. Ennek a régi-régi vitakérdésnek az eldöntésére sem vállalkoztam, merthogy ezek nem eldönthetők. Kinek volt igaza? Szapolyainak vagy Ferdinándnak, Bocskainak vagy II. Rudolfnak, Bethlen Gábornak vagy II. Ferdinándnak, Rákóczinak vagy I. Józsefnek, Kossuthnak vagy I. Ferenc Józsefnek? A maga szempontjából mindegyiknek, a másikeből azonban egyiknek sem. A történésznek, véleményem szerint, felül kell emelkedni ezeken a kortársi ellentéteken, s igazságosztás helyett a politikusok motívumait, törekvéseik reális vagy irreális jellegét kell bemutatni. A 20. század esetében ugyanez a helyzet, csak az akkori szereplők megítélése ma még jóval érzékenyebb ügy, mint a több évszázaddal korábbiaké. A helyes történelmi magatartás nézetem szerint ennek ellenére ebben az esetben sem az ügyészi vagy védői attitűd, hanem a kiegyensúlyozottság, távolságtartás, a megértés és a megértetés. Ezt mindenkire kötelező normaként előírni természetesen nem lehet, ezt nem is akarom, de azt sem szeretem, ha egyes mindenképpen és mindenben okosabb újságírók számomra akarják előírni az ideologikus, sőt gyakran propagandaízű *histoire engagée* normatív és értéktelített szempontjainak alkalmazását. A történelemben felismerhető célok és a mögöttük álló értékek ugyanis bizonyos morális korlátok között – vallom Max Weberrel és másokkal együtt – elvileg egyformán jogosultak, tudományosan egyik mellett sem lehet érvelni. A történész csak arra vállalkozhat, hogy megvilágítja ezen értékeket és célokat, majd összehasonlítja őket, és mérlegeli a megvalósításukhoz szükséges eszközök alkalmasságát. Abban azonban, hogy melyik érték a jó és követendő, nem érdemes állást foglalnia. Ez ugyanis hit kérdése, s mint ilyen az ideológiák és a politika világához tartozik. Teljesen értékmentes történetírás persze nem létezik. Bármennyire törekszünk az objektivitásra, mindig kiderül a szerzőről politikai kötődése. Ha másból nem, akkor retorikai megoldásaiból. Ennek ellenére alapvetőnek tartom a professzionális történetírás visszafogott, empatikus és mindig kételkedő attitűdjének megkülönböztetését az ideológusok és emlékezetpolitikusok magabiztos, kirekesztő és durván indoktrinációs beállítottságától.

– *A magyar kulturális emlékezetnek – ma is – igen nagyfokú a variabilitása. Ennek az emlékezetformának – vagy ha úgy tetszik, a történelmi tudatnak – egyik legfontosabb alakítója a történetírás. A történészek sokáig azt gondolták, hogy képesek a múlt pontos rekonstrukciójára. Napjainkra azonban ez a hit alaposan megrendült. A posztmodern teoretikusok szerint – leegyszerűsítve – a történészek történelme alig vagy egyáltalán nem különbözik az egyes művészeti vízióktól. Így aligha tetszeleghetnek a kulturális emlékezet releváns alakítóinak szerepében. Az internet egyre szélesebb körű elterjedése ugyanakkor nemcsak az ellenőrzött ismeretekhez, de a legkülönbözőbb dilettáns nézetekhez, sőt olykor a legelképesztőbb teóriákhoz való hozzáférés lehetőségét is kitágította. A 21. században van-e a történetírás etikai normáit és módszertani elveit betartó történésznek egyáltalán lehetősége vagy ami még fontosabb, szakmai felelőssége a kulturális emlékezet alakításában?*

– Felelőssége biztos, hogy van, és szerintem lehetősége is. A jegyzetekkel agyonzsúfolt és/vagy elvont szakmunkákat természetesen kevesen olvassák, és évekbe, ha nem évtizedekbe telik, amíg ezek új meglátásai leszivárognak a tankönyvekbe. Módunkban áll azonban a *public history* különböző fórumain is megszólalni. Jelenleg két ilyen történelmi ismeretterjesztő folyóiratunk van: a *Rubicon* és a *BBC History*. Mindkettő 10 és 20 ezer közötti példányban fogy el. Ezekben a legkényesebb és legvitatottabb témák is folyamatosan terítékre kerülnek, és hatásuk jóval nagyobb a néhány száz példányban megjelenő szakkönyvekénél. Egyes könyvkiadók is fontosnak tartják a történelmi ismeretterjesztést. Közel tíz éve, hogy megjelent a Kossuth Könyvkiadó 24 kötetes *Magyarország története*, amelyet más vonatkozásban már szóba hoztál. A sorozat legsikeresebb darabjai-

nak az eladott példányszáma meghaladta az 50 ezret, és a legsikertelenebbé is a 10 ezret. Ehhez kapcsolódva jövőre ismét egy sokkötetes, gazdagon illusztrált életrajzi sorozattal (*A magyar történelem nagy alakjai*) fog jelentkezni a kiadó. Azután itt vannak a tévécsatornák, melyeknek már nem is tudjuk a számát. Néha azokon is lehet színvonalas történelmi ismeretterjesztő műsorokat látni. Igaz, néhány évvel korábban többet, mint manapság. Napjainkban inkább a propagandaízű és indoktrinációs műsoroknak van keletje, amelyekben a professzionális történészek nem szívesen szólalnak meg. Igaz, nem is nagyon hívják őket, mert esetleg nem azt mondanák, amit a csatorna politikai érdekeket kiszolgáló vezetői hallani akarnának. Bízom benne, hogy ennek előbb vagy utóbb vége lesz, és a jó értelemben vett történelmi ismeretterjesztés ismét teret nyerhet. Ez annál inkább szükséges lenne, mert az interneten valóban sok zagyvaság jelenik meg, és úgy tűnik, hogy a fiatalok számára ez ma már a legfontosabb információs forrás.

– *Utolsó kérdés: milyen munkákat foglal magába az idén indított életmű-sorozatod, és milyen új munkákkal tervezel jelentkezni a jövőben?*

A Helikon Kiadóval 6 évre írtam alá szerződést összesen 11 könyv kiadásáról. Ezek közül 8 régi munka, 3 új. A régiek között lényegében minden fontos, monografikus jellegű kötetem megtalálható. Így például Bethlen-biográfiám, a *Magyarország története a XX. században*, a *trianoni békeszerződés*, az *1947-es békeszerződés* stb. Jövőre – tekintettel az évfordulóra – az 1918–19-es forradalmakkal foglalkozó első, még 1979-ben írt és 1982-ben kiadott könyvem, valamint azóta megjelent kapcsolódó tanulmányaim jelennek meg összegyűjtve. A három új kötet egyike ugyancsak jövőre fog a könyvesboltokba kerülni. Ennek ideiglenes címe: *Erdély elvesztése 1918–1920*. Jelenleg ezen dolgozom. A másik kettőről még nem szívesen beszélnék. Ezek egyelőre a tervezés állapotában vannak; pontos témájuk folyamatosan formálódik és alakulgat a fejemben. És persze az említett sorozaton kívül is vannak terveim. Az elmúlt években a kolozsvári egyetemen két magyar doktorandusz munkáját irányítottam, Egerben pedig három erdélyi doktorandussal dolgozom együtt, akikhez szeptemberben egy negyedik és egy ötödik is csatlakozott. Valamennyien Erdély 19–20. századi történetével foglalkoznak, és ezért arra gondoltunk, hogy jelentkezzünk egy közös tematikus kötettel. Már a kiadónk is megvan; úgy hívják: *Korunk – Komp-Press*.

Köszönöm a beszélgetést.

MAROSÁN BENCE PÉTER

SZABADSÁG ÉS MEGISMERÉS EDMUND HUSSERL ISMERETELMÉLETÉBEN ÉS TÖRTÉNELEMFILÓZÓFIÁJÁBAN

Bevezetés

■ A filozófiatörténetben kevés filozófus gondolta végig annyira következetesen és alaposan szabadság és megismerés, szabadság és tudás kölcsönös összefüggéseit, mint Husserl. Az érvényes tudás létrejöttéhez nála elengedhetetlen a szabadság megléte individuális szinten éppúgy, mint a közösség szintjén. Az egyén szintjén az ismeret nála egy predikatív észszerű tevékenység eredménye, melyet Husserl tiszta aktivitásként, tehát szabadságként, az én szabad tetteként értelmez. A közösségi létezés fokán az individuálisan belátott ismeret nyilvános megvitatására és kritikájára van szükség, mely szintén a szabadság megnyilvánulásaként értelmezendő. Továbbá a közösségi életet Husserl felfogása szerint interszjektív módon megalkotott és elfogadott eszmék tartják működésben és mozgásban.

Husserl az emberi szabadságot általánosságban az ész működéseként értelmezi, mint a szubjektum önállóságát. Az ész lehet alapvetően elméleti vagy gyakorlati; mindkét szinten ész és szabadság közel azonos jelentésűek. Az ész aktivitásként értve semmi más, mint szabadság; a szabadság pedig, ha nem akar pusztá önkény, véletlen, irracionális tetszés lenni, akkor észszerű kell hogy legyen. Noha Husserl érdeklődését jellemzően ismeretelméleti szempontok határozzák meg, tehát az érvényes és igazolt ismeret létrejöttének mikéntjét és lehetőségeinek feltételeit kutatja, ezzel párhuzamosan kezdettől fogva jelen van nála a normatív érdeklődés is, és munkássága során egyre inkább meghatározókká, sőt uralkodóvá válnak nála a gyakorlati, normatív orientációs pontok. Már az *Eszmék* második kötetében¹ jelen van nála az a gondolat, hogy a teoretikus kutatás mindenkor praktikus intenciókon alapul,² a kései életvilág-problematikának pedig egyenesen ez a vezérmotívuma. Ezzel összefüggésben van azonban Husserl gondolati törekvéseinek egy további izgalmas sajátossága: mivel az ember egész életét végső soron gyakorlati és normatív motívumok határozzák meg mind egyéni, mind közösségi szinten, az elméleti ész nála végső soron alárendelődik a gyakorlati észnek. Az emberi élet végső célja a tökéletesen racionális és önálló saját élet kialakítása; a történeti, közösségi élet teleológiája pedig a racionálisan megszerveződő emberi társadalom ideáljára irányul. A kései történelemfilozófiai törekvésekben megtaláljuk Husserl jóval korábbi gondolatait is: a racionalizálódás ugyanis nála a harmincas években is alapvetően az emberi közösségek között és azokon belül kiépülő kommunikációs csatornák egyre hatékonyabb működése révén megy végbe.³ Magyarán: megtanulunk szót érteni egymással, és megtaláljuk a kölcsönös szót-értés, a kölcsönös nyitottság egyre

hatékonyabb módjait. Egyre kevésbé vagyunk idegenek egymás számára; egyre inkább felismerjük a bennünk rejlő egyetemes rokonságot.

A mondottak kapcsán felvetődik a kérdés: vajon nem kerül bizonyos módon ellentmondásba egymással Husserlnél megismerés és szabadság? A megismerés ugyanis Husserlnél végső soron apodiktikus kellene hogy legyen: ami egyfajta tévedhetetlenségre utal. Ahogy Husserl fogalmaz: az apodiktikus ismeret érvényessége „keresztülhúzhatatlan” („undurch-streichbar”, egyes angol szövegekben: „incorrigible”, „korrigálhatatlan”). Az apodiktikus ismeret viszont, elméleti síkon csakúgy, mint gyakorlati téren, „kényszeríti az akaratot”.⁴ Egy elháríthatatlan kellést, követelményt állít az akarat elé, mely elől az ember nem térhet ki. Engedelmeskednie kell neki, mégpedig egy bizonyosfajta szükségszerűséget követve, illetve megvalósítva. A problémára Schwendtner Tibor figyelmeztet bennünket, aki Husserl filozófiájában, a két ellentétes irányú törekvés által szükségszerűen előidézett töréspontot gyanít a vonatkozó megállapítások mögött.⁵ Husserlnél a szóban forgó megnyilatkozás a következőképpen hangzik: „Mindezt azonban azon filozófia kritikai mérlegelésével kell megtennünk, ami célkitűzéseiben és módszerében arról a végső és eredeti valóságáról tanúskodik, ami, ha egyszer szembeötlik, apodiktikusan kényszeríti az akaratot.”⁶ Úgy vélem, egyfelől jogos Schwendtnernek az a meglátása, hogy Husserl rendszeralkotó törekvései bizonyos helyeken töréspontokhoz vezetnek, mégpedig szükségszerűen. Másfelől viszont úgy vélem, hogy speciel megismerés és szabadság koncepciója harmonikus egységet alkot Husserlnél, és ebben az összefüggésben nem beszélhetünk töréspontokról.

Szoros összefüggésben azzal, hogy Husserlnél van elméleti és gyakorlati ész, az apodikticitásnak is van elméleti és gyakorlati, azaz a normatív, praktikus, axiológiai síkra vonatkozó típusa.⁷ Ami az elméleti apodikticitást illeti, itt magától értetődőnek kellene hogy számítson, hogy az ember az igaz belátás esetében nem rendelkezik mozgásterrel. Akkor beszélhetünk ugyanis egyáltalán megismerésről, ha a szubjektív (az ember megismerőtevékenysége) valami objektívvel (a megismert igazsággal vagy valósággal) találkozik. Ha az emberi szubjektivitás maga hozná létre megismerésének tárgyát, akkor nem megismerésről, hanem a tárgy teremtéséről vagy szubjektív-önkéntes kiötléséről kellene beszélnünk. A fentebbi, a *Válságból* származó idézet azonban nem az elméleti, hanem a gyakorlati-normatív apodikticitás területére vonatkozik. A normatív, praktikus apodikticitás, mely helyes, igaz, követendő értékekkel és eszmékkel szembesít, azonban Husserlnél szintén nem iktatja ki a szabadságot, hanem egy mozgásteret nyit meg. Egyfelől Husserl szerint több, egyaránt értékes és követendő hivatás létezik. Nem szükségszerű, hogy mindenki hivatásos filozófus legyen. Még ha találhatunk is ennek látszólag ellentmondó szöveghelyet, Husserl végső soron kimondottan az egyes hivatások közti munkamegosztásban és együttműködésben hisz. Másfelől pedig az apodiktikusan belátott normatív ideák és értékek nem egy szükségszerű cselekvéssort írnak elő. Nem egy részletes cselekvési tervet adnak a tevékeny szubjektum kezébe. Nem mondják meg ezek a belátások, hogy lépésről lépésre pontosan mit kellene csinálnia a cselekvőnek. Mint fentebb mondtuk: a normatív belátások mozgásteret nyitnak meg, mely az autentikus cselekvés terepének számít. Az autentikus, racionális életet azonban Husserlnél számtalan különböző módon megvalósíthatjuk.

Az etikai élet többnyire arra való felhívásokat fogalmaz meg velünk szemben, hogy a másik személyt tisztelnünk kell, hogy a másik integritását, autonómiáját tiszteletben kell tartanunk, és óvnunk kell; ugyanez a helyzet a mi csoportunkhoz képest idegen csoportokkal. A racionális, etikusnak mondható életet azonban a legkülönbözőbb módokon élhetjük le. Ha elméleti síkon igaz is, hogy „mereked sziklagerincen egyensúlyozunk; nyugalunk megőrzése, lépéseink biztonságá fi-

lozói életről vagy halálról döntenek”, mint Husserl a *Kartézianus elmékedések*ben fogalmaz,⁸ addig gyakorlati síkon széles tér nyílik az autentikus, felelős és racionális cselekvés számára. Nem szűk ösvény, hanem széles mező. A racionális, apodiktikusan bizonyos normákat követő önmegvalósítás horizontja meghatározatlanul nyitott.

A történelmi létezésben megvalósuló apodikticitás pedig Husserl szerint arra irányul, hogy az egész emberiség, a nemzeti, kulturális, etnikai partikuláris különbségeken túl, egyetlen nagy racionális közösséggé egyesüljön, amelyben a konfliktusokat, a nézetkülönbségeket a racionális vita és kompromisszum útján kezelik; és amelyben az irracionális gyűlölködés, a másik kárára történő érvényesülés (tehát a nulla összegű játszmákra való törekvés), a mindenáron való győzni akarás, a konfliktuskeresés mind egy irracionális múlt részeivé válnak. Ezt lehet utópikus álmódzásnak minősíteni, de – mint az alábbiakban ennek megmutatására kísérletet teszek – ezek a gondolatok szükségszerű következményei Husserl legkorábbi elképzeléseinek, a tudati élet intencionális és teleologikus karakteréről. Ha követjük azokat a gondolati lépéseket, amelyekre Husserl keresztülhaladt, és átlátjuk a köztük lévő logikai kapcsolatot, akkor szükségszerűen az univerzálisan egységesült racionális emberiség gondolatához kell hogy megérkezzünk.

A fentebb jelzett motívumoknál megfelelően az alábbi tanulmány három fő részből épül fel: I. Tudás és szabadság Husserl ismeretelméletében. Kritika, modalizáció és igazolt érvényesség. II. A racionális autonómia gondolata Husserlnél. Egyéni és közösségi tulajdonképpeniség. III. A történelmi világ teleológiája és a racionálisan egységesült emberiség eszméje.

Tudás és szabadság Husserl ismeretelméletében. Kritika, modalizáció és igazolt érvényesség

■ Husserl szerint a tapasztalat alapesete az észlelés. Az észlelés során mindenkor közvetlenül magánál a tárgynál tartózkodunk. Az észlelés, mint fogalmaz, „ősdoxa”.⁹ Az észlelés a világba, a tudattól függetlenül létező valóságba vetett hiten alapul, és folyamatosan ezt a hitet valósítja meg. Az észlelés minden ismeret és tudás alapja. Ami a mi szempontunkból jelenleg nagyon fontos: Husserl szerint az észlelés szintjén is állandóan modalizációk mennek végbe. A tudás, az evidencia szűkebb értelme Husserlnél: a szemlélet által betöltött intenció. A legmagasabb rendű, legelvontabb feltevések is csak a szemlélet által nyerhetnek igazolást szerinte. A modalizáció nála az, amikor egy bizonyosság státusza megrendül, egy addig bizonyosnak számító ismeret, vélekedés pusztán véltként jelenik meg, problematikusként, kérdésesként, valószínűként vagy valószínűtlenként. Az észlelés alapvetően a bizonyosság ősmódusában tartózkodik, ám előfordulhat, hogy a tapasztalatban egymásnak ellentmondó elemek bukkannak fel; a tapasztalatban törések, ellentmondások támadnak. Ekkor kerül sor Husserl szerint az eredeti bizonyosság modalizációjára. Modalizációra az aktív énszerű és észszerű tevékenységet megelőző, Husserl által prepredikatívnek nevezett tapasztalatban is állandóan sor kerül. A tapasztalat nála retenciók, protenciók és ősbnyomások alkotta szövődék. Ebből a szempontból a protenció az, ami itt kitüntetett, amit Husserl „passzív intencionalitásnak” is nevez.¹⁰ A protenciók, melyek még a passzív észlelés szintjéhez tartoznak, időről időre meghiúsulnak; az adott észlelt tárgyiságra vagy tényállásra vonatkozó hit időről időre megrendül. A magasabb rendű modalizációk ezekre az úgyszólván mikroszkopikus modalizációkra épülnek rá. Husserl szerint az észlelés szintjén még nincs szó a szó szigorú értelmében vett megismerésről; ez csak a predikatív tapasztalat és aktivitás szintjén jelenik meg, részben éppen az aktív modalizációk eredményeképpen.

Husserl szerint a valóságos ismeretnek aktív modalizáció kell, a passzívan birtokolt, a naív módon elfogadott és elsajátított aktív felülvizsgálata és kritikája. Husserlben van egy erősen szókratészi motívum: csak az számíthat valódi ismeretnek és tudásnak, ami kiállta a racionális kritika próbáját. A modalizációhoz, az aktív kritikai felülvizsgálathoz azonban szabadságra van szükség. El kell szakadnunk, el kell távolodnunk az előzetesen adottól. Meg kell vizsgálnunk, hogy az állítólag ismeretszerűen birtokolt valóban kellőképp megalapozott-e. A modalizációnak, a felülvizsgálatnak ezt a terét a szabadság révén alakítjuk ki.

Már a predikatív aktivitás, mely a valóságos ismeret alkotóelemeit nyújtja, bizonyos fokú szabadságot igényel. A predikatív aktivitás során a passzív és artikulálatlan észlelés elemeit elkülönítjük egymástól, és tisztázzuk a köztük lévő viszonyokat, tehát az elkülönített és világossá tett elemeket egymásra vonatkoztatjuk. Az elkülönítés, tisztázás és egymásra vonatkoztatás már a szabadság műve és tette. De ez csupán a szabadság, az aktivitás legalsóbb foka. Husserl szerint a predikatív módon megformált tapasztalat, illetve a kifejezett ítélet vagy predikatív aktus, noha a szabadság megnyilvánulása, maga még nem szigorú értelemben vett ismeret. A valóságos ismeret feltételezi a kritikai attitűd felvételét, az előzetesen adott, valamint az előzetesen adott még mindig naív explikációjának kritikáját. Csak a kritikai attitűdön keresztülhaladva juthatunk el Husserl szerint a tényleges igazsághoz.¹¹ Szükség van az előzetesen kialakított, a naív tapasztalatot tagoló és explikáló ítéletek modalizációjára, valamint a modalizált ítéletekkel kapcsolatos, egy magasabb szinten végrehajtott állásfoglalásra.¹² A megismerés mindenütt döntéseket, állásfoglalásokat követel meg, melyek az önálló ész teljesítményei, a szabadság aktusai.

A modalizáció egy sajátos típusa a *neutralizáció* vagy *semlegességi modifikáció*.¹³ A neutralizáció azt jelenti, hogy egy tapasztalattal vagy fenoménnel kapcsolatban „semlegesítjük” a hozzá kapcsolódó léttételezést. Zárójelbe tesszük a kérdést, hogy vajon az adott, a megjelenő dolog a tapasztaló szubjektumtól függetlenül is létezik, vagy csak az ő tudatában. A megjelenőt tisztán mint fenomént vesszük tekintetbe, és eszerint írjuk le annak lényegi sajátosságait. A semlegességi modifikáció egy reflexív beállítódás felvételét követeli meg, és a reflexió már a legalacsonyabb fokán is a szabadság megnyilvánulásának számít, nevezetesen mint az adattal való szakítás. Minden, az adattól való eltávolodás az én szabad működését teszi szükségessé. A fenomenológiai redukció, a világtézis, vagyis a természetes beállítódás generáltézisének felfüggesztése (azon tézis játékon kívül helyezése, mely szerint minden csalódástól, hallucinációtól, álomtól stb. függetlenül létezik tudattól független világ vagy valóság) a semlegességi modifikáció legmagasabb szintje és egyúttal az individuális szabadság legmagasabb fokú kifejeződése.

Husserl szerint a tudományos és filozófiai megismerés során lényegileg arról van szó, hogy a reflexiót minél magasabb szintre emeljük. A reflexió viszont a szabadság műve; a reflexió egyre magasabb fokokra való emelése során valójában a szabadság határait bővítjük ki, és magát a szabadságot emeljük egyre magasabb szintekre. Ha közelebbről megnézzük, akkor azt találjuk, hogy Husserlnél e tekintetben nagyon hasonló dologról van szó, mint Heideggernél, aki szerint „[e] tudomány színvonalát az határozza meg, hogy mennyire képes saját fogalmait valóságba hozni”.¹⁴ A naív, leülepedett, régóta magától értetődőnek számító ismeret újból és újból történi megbolgatásáról, felülvizsgálatáról van szó; ami azonban nem válhat öncélú rutinná, hanem a kutató tudósnak és egy magasabb szinten a tudós közösségnek újabb és újabb szempontokat kell találnia a kritikai felülvizsgálathoz és tekintetbevételhez. Nem azért, hogy öncélú szkepticizmussal lerontson minden tudást, hanem éppen ellenkezőleg: hogy a tudás megalapozását egyre radikálisabban végezhesse el.¹⁵ A kritikai felülvizsgálat célja nem az, hogy min-

denképpen kikezdje az éppen érvényesnek talált ismeretet, hanem, hogy szilárdabb, biztosabb alapra helyezze azt.

A reflexió, a kritika, az érvényesítés és újraérvényesítés, megalapozás és új alapokra helyezés aktusaiban Husserlnél szervesen összefonódik egymással szabadság és igazság. Az igazságot csak a szabadság aktusai tárhatják fel a filozófus számára. A végső ön- és világmegértésben az ember, Husserl szerint, „az apodikticitás életét” éli, mely azonban egyúttal egy „apodiktikusan szabad” élet.¹⁶ Szabadság nélkül soha nem érhetjük el az igazságot, a végső szabadság, a szabadság legmagasabb formája azonban csak a legmagasabb szintű ön- és világreflexióban bontakozik ki, a megismerés legmagasabb rendű formájában.

A racionális autonómia gondolata Husserlnél. Egyéni és közösségi tulajdonképpeniség

■ Szabadság és önállóság, szabadság és tulajdonképpeniség egymással szoros összefüggésben álló fogalmak Husserlnél. Az ész szabad tette és megnyilvánulása egy lényegileg szabad és önálló szubjektum működésére utal. Gyakorlati és elméleti szinten egyaránt az autonómia a racionalitás fogalmával fonódik össze nála. Az előbbi pontban láttuk, hogy az egyén szintjén, az elméleti ész kontextusában a szabadság és az önállóság a készen adotttól, a passzívan átvettől való elszakadás, a velük szembeni távolsághozteremtés képességében áll. A naiv érvényességek kritikai felülvizsgálatában, a naiv evidenciák megrendítésében és váltságba hozásában.¹⁷ Az *Eszmék* második kötetében ez úgy jelenik meg, hogy a gondolkodó, öneszmélő szubjektumnak úgyszólván ki kell metszenie magát a tradícióból, le kell válnia a „mindenki” („man”) számára megszokott érvényességekről és evidenciákról.¹⁸ Gyakorlati síkon világosan belátható erkölcsi értékekről van szó, egyfajta gyakorlati apodikticitásról. A személy tisztelete, a racionális önmegvalósításra való törekvés ilyen praktikus apodikticitásokat jelent Husserl számára. Gyakorlati téren akkor vagyunk önállóak, ha faktikus létezésünket ezeknek az evidensen belátható értékeknek a követésére és megvalósítására irányítjuk.

A tudományos kutatás horizontján mindig jelen vannak szükségszerű interszubjektív vonatkozások. A dolog, melyet vizsgálunk, lényege szerint „mindenki számára való dolog” kell hogy legyen. A belátások mindenki más által beláthatóak kell hogy legyenek, mindenki más számára közölhető igazságoknak és belátásoknak kell lenniük. Husserl szerint a lényegileg privát belátás, mely mások számára beláthatatlan és közölhetetlen, *contradictio in adjecto*, önellentmondás. Azok az eszmék, melyek életünket, valamint a tudományos kutatást irányítják, lényegüknél fogva mindenki számára való eszmék kell hogy legyenek. Olyan eszmék, melyekre minden eszes szubjektum mint azonosakra irányulhat, és amelyek azonosként szubjektumok tetszőleges számú közösségének a kollektív életét és tevékenységét irányíthatják.

A husserli fenomenológia egyik központi témája a tudatban megjelenő azonosságpólusok konstitúciójának mikéntje. Ilyen azonosságpólus az időben fennmaradó, önazonos fizikai tárgy; melynek azonosságához lényegi módon hozzájárul, hogy ez egy mindenki számára való tárgy, tehát egy interszubjektív entitás.¹⁹ Ilyen azonosságpólus azonban a nyelvi jelentés is, mely lényegi karakterét azáltal nyeri el, hogy interszubjektív, mindenki számára kommunikálható és elvileg megérthető jelentésként fogjuk fel. Ezekkel a jelentésekkel kommunikáljuk egymás számára a világban található tényeket és összefüggéseket, illetve a rájuk vonatkozó vélekedéseinket.²⁰ De ugyanígy azonosságpólusok az eszmék, melyek meghatározzák viselkedésünket, cselekedeteinket, kutatásaink irányát, kialakítják az előbbieket mozgásterét. Az eszmék kommunikálhatóak, elfogadhatjuk vagy elutasíthatjuk

őket; úgy irányulhatunk rájuk, mint egységekre a sokaságban. Végző soron ezek az eszmék határozzák meg a történelmi élet teleológiáját.

Husserl szerint autentikus közösségi létezésről akkor beszélhetünk, amikor szubjektumok valamilyen csoportja önkéntesen egyesül valamilyen racionális eszme jegyében. Az eszme racionalitása a csoport minden tagja számára belátható kell hogy legyen, és a csoportok létét a szabadság kell hogy meghatározza: az egyes tagokat teljesen az önkéntesség, az irányadó, csoportképző eszmének való önkéntes alárendelődés kell hogy összekapcsolja. A tagok bármikor kiléphetnek a csoportból; a szabadság és a racionális belátás tartja benn őket. A racionális, autonóm és autentikus közösség mindenkor a szabadságon alapul.²¹ Az önkéntesség azonban Husserlnél nem eredményezi azt, hogy ezek a közösségek instabilak volnának, nagyon gyakran bomlanának fel és képződnének újra, hogy tehát esetükben nagy volna a fluktuáció. Husserl szerint a racionális belátás, kommunikáció és közös elköteleződés meglehetősen nagy kohéziós erőt biztosít.

A közösségek történeti teleológiáját szerinte végző soron eszmék, illetve eszmék bizonyos komplexumai tartják mozgásban; az tehát, hogy a közösségek tagjai elfogadják bizonyos eszméket, és életük során megpróbálják azt realizálni, illetve átörökítik a következő nemzedékek tagjaira. Európa szellemi egységét Husserl meggyőződése szerint bizonyos racionális eszmék szolgáltatják, melyek már a görögök óta mozgásban tartják Európa szellemi történetét. A közösségek életében fellelhető eszmék egy részét nem pusztán racionális motívumok mentén alakították ki; eszméink egy jelentős része Husserl szerint a mitikus ősműltből származik, irracionális hitekből és indítékokból fakadnak. Amikor egy közösség tisztán racionális motívumok mentén formál meg bizonyos eszméket, és életét ezen eszméknek megfelelően rendezi be, ott Husserl szerint racionális, autonóm közösségről és racionális, autentikus történetiségről beszélhetünk.

A történelmi világ teleológiája és a racionálisan egységesült emberiség eszméje

■ Eszmék ősalapítása és kollektív követése fundálja Husserl szerint a közösségi élet teleológiáját, éppúgy, ahogy az individuális élet szintjén egy eszme következetes követése az egyéni élet teleológiájáért felelős. Husserlnél a történelmi világ teleológiáját az eszmék racionalizálódása, illetve az abszolút racionalitás eszméjének az érvényre jutása határozza meg. Az „abszolút racionalitás” azonban nála nem egy intakt, elvont, életidegen, túlvilági racionalitás. Nem az a racionalitás, amellyel szemben korának irracionalista lázadása szerinte végbement, amellyel szemben a kor élménykultúrájának irracionalista szimpátiáival fűtött fiataljai a következőt mondták: „Életünk nehézségei közepette – mondják – ennek a tudománynak nincs semmi mondanivalója a számunkra.”²² Husserl szerint itt a gyakorlati életbe beleágyazott, életközeli, normatív, emocionális elemekkel áthatott racionalitásról van szó. A végző racionalitásnak lényegi alkotóelemei szerinte az érzelmi, akaratú mozzanatok is. Ezeknek köszönhető az, hogy az emberiség történelme végző soron egy univerzális „szeretetközösségre” (Liebesgemeinschaft) irányul, melynek mindenki tagja, mindenki egyenrangú és egyenjogú tagja, és amely egy lényegileg racionális közösség.²³

Husserl szerint az emberiség a történetiség kezdetén, illetve máig tartó, bizonyos szempontból kezdetinek tekinthető fázisában sok különálló életvilágra különül el, az egyes közösségek honi világára (Heimwelt), melyet irracionális motívumok hatnak át. Mindegyik közösség a saját kulturális világát és világvilágát gondolja abszolútnak, és ahhoz képest határoz meg minden más kulturális közösséget mint idegen világot (Fremdwelt), többnyire a leértékelés módján, mint a sajátéhoz képest alacsonyabb rendűt. A történelemnek ezt a kezdeti szakaszát a népek egy-

más közti kölcsönös bizalmatlansága és ellenséges viszonya jellemzi; legalábbis a bizalmatlanság és ellenségesség a másik nép idegenségéhez kapcsolódó egyik meghatározó motívum. Husserl meggyőződése szerint az emberi történelem egyik döntő momentumja az univerzális racionalitás „felfedezése”, melynek alapján logikus következményként adódik, hogy minden emberben, minden eszes lényben ugyanaz a racionalitás munkál, vagyis minden emberi, eszes lényben van egy lényegi közös mozzanat. Az univerzális racionalitás eszméjének alapítását Husserl a görögökhöz köti.

Megint csak nem arról van szó azonban, hogy Husserl megpróbálná elmosni az egyes emberek és népek közti lényegi különbségeket, hogy azután naiv esszencialista módon minden egyes ember és nép közös lényegeként egy absztrakt, történelem- és kultúrafőlötti racionalitást mutasson fel. Husserl nem azt mondja, hogy a minden emberben benne rejlő ésszerűség független lenne tértől, időtől, társadalomtól és történelmi fejlődéstől. Számára nagyon is világos tény a racionalitás társadalmi, történelmi, kulturális, gyakorlati és testi beágyazottsága. Pusztán azt állítja, hogy *azok a dolgok, amelyek bennünket összekötnek emberként*, szülessünk bárhová ezen a világon és bármely társadalmi osztályba, mindig *fontosabbak, mint azok a nyelvi, kulturális, etnikai, társadalmi stb. különbségek, amelyek elválasztanak*. Az ész kommunikatív és interszubjektív módon jut érvényre és kifejezésre. A minden emberben benne rejlő közös nem más, mint az a képesség, hogy a dolgokra való evidens belátásokat bármely ember képes megszerezni és kommunikálni, valamint hogy az egymás közti konfliktusos helyzetekben mindig van rá lehetőségünk, hogy a nézeteltéréseket, a vitákat kompromisszumok útján, erőszak nélkül rendezzük. Az emberi történelem mint az általánosan racionális közösség megvalósítására irányuló teleológia pontosan azt jelenti, hogy minden emberben és minden közösségben ezt a képességet juttatjuk érvényre mint az individuális és a közösségi élet lényegileg racionális mozzanatát. Röviden: Husserl szerint az emberi történelem teleológiája arra irányul, hogy a különös helyi világok egyetlen nagy globális, planetáris, egy történelemileg kialakult racionalitás által meghatározott életvilággá egyesüljenek.²⁴

Husserl gondolatait lehet persze utópisztikusnak vagy túlzóan optimistának bélyegezni. Hangsúlyoznom kell azonban, hogy Husserlnél semmi másról nincs szó, mint az emberi kooperáció, az együttműködés minden akadályt legyőző erejébe vetett hitről. Irracionális volna, hogy mindig a különbségeket, a partikuláris érdekeket helyezzük előtérbe, amikor együtt minden téren sokkal többre mehetünk. Irracionális abban hinni, hogy az emberek, a népek egymás közti viszonyait szükségszerűen nulla összegű játszmák kell hogy meghatározzák, és hogy ezek a viszonyok nem alakíthatóak át lényegileg pozitív összegű játszmákká. Végül irracionális abban hinni, hogy az emberek egymás közti viszonyai, a történelem további menete, a társadalmi berendezkedés uralkodó motívuma nem lehet a racionalitás csak azért, mert eddig nem az volt. Husserlnél történelemfilozófiai tekintetben a racionalitás inkább egy *imperatívusz*, egy kellés, egy parancs, amelyet meg kell valósítanunk, amelyet érvényesítenünk kell. Mivel Husserl alapvetően hisz az emberi racionalitás erejében, hisz abban is, hogy ez a racionalitás előbb vagy utóbb uralomra jut a történelemben, s annak állandó és szilárd mozzanata lesz. Husserl történelmi távlatokban gondolkodik.

Az emberi történelem Husserl szerint annak előrehaladó története, ahogyan az ember megismeri önmagát és az őt körülvevő világot; és ismeretei alapján lassanként megtanulja egyre racionálisabb módon alakítani világbeli létét és társadalmi viszonyait. Ebben a történetben természetesen vannak válságok, vannak zsákutcák és visszaesések, de Husserl szilárdan hisz abban, hogy az ember képes arra, hogy túljusson ezeken a válságokon, kijusson a zsákutcákból, és az emberi

viszonyok terén csakúgy, mint a tudományos kérdések területén racionális válaszokat találjon. Az előrehaladó megismerés folyamata, minden „cikkakkal”, minden kitérővel, zsákutcával és krízissel is, de egyre inkább kitágítja az emberi autonómia, cselekvés és szabadság mozgásterét. Minél jobban ismerjük önmagunkat és a minket körülvevő világot, annál szabadabban tudunk mozogni benne, annál szabadabban – és racionálisabban – alakíthatjuk életünket, társadalmunkat és környezetünket.

Husserl szerint ezért elemi érdeke egy társadalomnak, hogy azt ne „az akarat imperialisztikus egysége” uralja és irányítsa,²⁵ hanem széles tér nyíljon a társadalmi és tudományos vitáknak. Csak a vita és a kritika szabadsága teszi lehetővé, hogy egy társadalom hosszú távon valóban fejlődő- és alkalmazkodóképes legyen. Az a társadalom, ahol a nyilvános vitára és kritikára nincs mód, bezárkózó lesz, megmerevedik, és elveszti a fejlődésre és az alkalmazkodásra való képességét. Szabadság, tudás és megismerés ily módon Husserl szerint egymást támogatják, erősítik és segítik az emberi történelem folyamán. A tudás, az ön- és világmegismeret előrehaladása az autonómia kitágulásával jár együtt, ha egy társadalom tagjai pedig – másfelől – szabadok, az jótékonyan hat a társadalmilag megőrzött és átörökített tudás fejlődésére és elmélyítésére is. Az a momentum, amely közvetít szabadság és tudás között, a racionalitás, melynek van egy – egymással megint csak szorosán összefüggő – elméleti és gyakorlati szintje, és amelyet Husserl történeti beágyazottságában és fejlődésében próbál megragadni.

Konklúzió

■ Husserl a felvilágosodás, tehát az ember alapvetően racionális voltába vetett hit egyik utolsó nagy letéteményese. Egyértelmű, határozott és kifejezett – művek sorában rögzített – meggyőződése, hogy az emberi történelemben kimutatható a tudás és a szabadság haladása. Nem vonja kétségbe a visszaeséseket, a válságokat, az emberi történelem megakadásait.²⁶ Ennek ellenére vagy ezzel együtt az a véleménye, hogy az emberi történelem az univerzális racionalitás jegyében való egyetemes emberi egységesség irányába tart. Ez a vélemény nála több akar lenni utópisztikus álmódoszásnál: transzcendentálfilozófiai vezérmotívumról van szó. Arról van szó, hogy ha az ember legalább életének bizonyos pillanataiban képes racionálisan viselkedni, akkor a racionális viselkedésnek ezt az időtartamát képes kiterjeszteni. Nincs szó arról, hogy az ember életének minden egyes pillanatában racionális kell hogy legyen – Husserl nem szembesíti az embert olyan abszurd igényekkel, hogy az életének minden pillanatában „az apodikticitás életét” kellene hogy élje. Nem, erről nincs szó. Arról van szó, hogy legalább a fontos döntéseknél és pillanatoknál az ember képes legyen racionálisan viselkedni, racionális döntéseket hozni. Jelen van továbbá az elvi imperatívusz, hogy az embernek minden fontos döntésnél tudnia kell racionálisan mérlegelnie, döntenie és állást foglalnia. Ha pedig minden felnőtt, érett emberi lény esetében ezt legalább elvi lehetőségként elfogadjuk, akkor kiterjeszthetjük ezt a gondolatot az egész emberi társadalomra.

Ez természetesen nem válik valósággá egyik pillanatról a másikra; még csak nem is egyik történelmi pillanatról a másikra. Husserl tisztában van vele, hogy egy nagyon hosszú folyamatról beszélünk; ő csupán annyit rögzít, hogy az emberi történelem folyamatai ebbe az irányba tartanak, és annyit tesz ehhez hozzá, hogy maga az a tény, hogy egy ilyen irányba tart a történelem, annak lehetőségére utal, hogy ez a végállapot, az univerzálisan racionális emberi társadalom valamikor majd megszületik, valamikor majd el kell hogy érkezzünk erre a szintre is. Husserl bízik abban, hogy az emberek, ha felismerik a kölcsönösen racionális viszonyulás nyújtotta előnyöket, akkor a jövőben egyre gyakrabban is fognak racionálisan vi-

selkedni egymás közti viszonyaikban és kapcsolataikban. Ez az „egyre gyakrabban” pedig egy olyan aktualizálendő, megvalósítandó lehetőségre utal, hogy a történelem egy bizonyos pontján az elméleti és gyakorlati racionalitás tényleg univerzálisan követendő normának fog számítani.

A racionalitás Husserl számára az emberi érettség állapotát jelenti, mind gyakorlati, mind elméleti szinten. Az univerzálisan racionális emberi társadalom gondolata nem többet és nem kevesebbet jelent számára, csupán annyit, hogy előbb-utóbb mindannyian meg kell hogy érkezzünk az érettség állapotába, előbb vagy utóbb fel kell nőnie az emberiségnek. Előbb-utóbb a globális és általános gyermekornak véget kell érnie, mondja Husserl; erre már csak az emberiség saját érdekében is szükség van.

■ JEGYZETEK

1. Edmund Husserl: *Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*. Hgst. Marly Biemel. Martinus Nijhoff, The Hague, Netherlands, 1952.
 2. Amennyiben a tudományos, naturalista beállítódást Husserlnél megelőzi és megalapozza a personalista, praktikus beállítódás.
 3. Szintén az *Eszmék* második kötetéből származó gondolat.
 4. Hua 6: 16, magyar/1: 35. sk. (Hua = Husserliana Edmund Husserl Gesammelte Werke. Husserl: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. Hgst. Walter Biemel. Martinus Nijhoff, The Hague, Netherlands, 1976. Magyarul: *Az európai tudományok válsága és a transzcendentális fenomenológia*. Atlantisz Kiadó, Bp., 1998. I–II.)
 5. Schwendtner Tibor: *Husserl és Heidegger. Egy filozófiai összecsapás analízise*. L'Harmattan Kiadó, Bp., 2008. 204.
 6. Hua 6: 16, magyar/1: 35. sk.
 7. Az utóbbi leginkább értékelméleti és etikai előadásában jelenik meg, ld. mindenekelőtt Hua 28, Hua 37.
 8. Hua 1: 63, magyarul [Husserl: *Kartézianus elmélkedések*. Atlantisz Kiadó, Bp., 2000]: 34.
 9. Husserl: *Erfahrung und Urteil* (a továbbiakban EU). Academia Verlagsbuchhandlung, Prag, 1939. 60.
 10. Hua 11: 52.
 11. EU: 342.
 12. Uo.
 13. Hua 3/1: §109.
 14. Martin Heidegger: *Lét és idő*. Osiris Kiadó, Bp., 2007. 25.
 15. Ezzel összefüggésben lehetne idézni Heidegger egy másik megnyilatkozását is: „Létjellege szerint a filozófiai kutatás olyan valami, amelyet a kor sohasem kölcsönözhet önmaga számára egy másiktól; a filozófiai kutatás ugyanakkor olyan valami is, ami sohasem akarhat azzal az igénnyel fellépni, hogy az elkövetkezendő korok válláról levegye a radikális kérdés terhét és gondját – e terhet nem szabad levennie, s nem is tudja levenni.” *Fenomenológiai Arisztotelész-interpretációk*. Existencia, Budapest-Szeged, 1996. 97. 7.
 16. Hua 6: 275, magyar/1: 330.
 17. Husserl ezen gondolatainak vonatkozásairól, a cogitóról mint a naiv érvényességek megrendítésének, válságba hozásának képességéről remek leírást ad Deczki Sarolta könyve. *Meredek sziklagerincen. Husserl és a válság problémája*. L'Harmattan Kiadó, Bp., 2014.
 18. Hua 4: 268. sk., vö. Hua 42: 340–343.
 19. Ld. ezzel kapcsolatban Dan Zahavi: *Husserl und die Transzendente Intersubjektivität. Eine Antwort auf die sprachpragmatische Kritik*. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1996. Különösen 41–52.
 20. Vö. Jean-Paul Sartre: *A lét és a semmi*. L'Harmattan Kiadó, Bp., 2006. 292. sk.
 21. Ld. ezzel kapcsolatban John Drummond: *“Political Community”*. In: Kevin Thompson –Letser Embree (eds.): *Phenomenology of the Political*. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 2000. 29–54.
 22. Hua 6: 4, magyar/1: 22.
 23. Hua 15: 512, Hua 29: 270.
 24. Ezzel kapcsolatban ld. pl. Schwendtner Tibor: *Husserl és Heidegger. Egy filozófiai összecsapás analízise*. L'Harmattan, Bp., 2008. 190–205; Uő. *Eljövendő múlt. Genealógia Nietzschénél, Husserlnél és Heideggernél*. L'Harmattan Kiadó, Bp., 2011. 47–72.
- A történetiségnek a kései Husserlnél három szintje van: 1. a tradíció, az egyes különös kultúrákra és népcsoportokra jellemző egyedi hagyományok története, 2. az európai emberiség történetisége és végül 3. a transzcendentális fenomenológia által elindított történetiség, melynek végül az egész emberiség intézményi és kulturális reformjához kellene vezetnie. Mindhárom szintnek megvan a maga rá jellemző teleologikus struktúrája. Husserlnél azonban fontos tudni, hogy a teleológia nem kényszerít, nem írja elő események egyértelműen megjósolható menetrendjét, hanem egy sajátos apriori struktúrával bíró mozgásteret nyit meg. De minden egyes szint teleológiája közelebb viszi az egész emberiségben (potenciálisan minden szubjektivitással rendelkező lényt az univerzum-

ban) a maradéktalan önmegismerés felé, amely viszont Husserl szerint a végtelenben elhelyezkedő eszme. Az önmegismerés tulajdonképpeni, valódi, egyre radikálisabb eredmények folyamatosan összefüggő sorát alkotó módszere a transzcendentális fenomenológia. Ez alapozza meg a legmagasabb rendű, „leghatékonyabb” teleologikus működést az emberiség, illetve általában a szubjektivitás történetében. Viszont Husserl hangsúlyozza azt is, hogy ez az önmegismerés végtelen folyamat – tehát lényegében feladja azt a kartézianus előfeltevést, mely szerint a szubjektivitás önmaga számára aktuálisan teljesen megismertté és transzparenssé válhat.

25. Hua 27: 53.

26. Sőt: a válságokat bizonyos módon a történetiség lényegi részének, paradox módon fogalmazva normális mozzanatának tartja. Erről Deczki Sarolta: *Meredek sziklagerincen – Husserl és a válság problémája*. L'Harmattan Kiadó, Bp., 2014.



SÁNTA MIRIÁM

ARANY-OLDALAK

■ A cím kajánul juttatja eszünkbe a cégösszesítéseket, elérhetőségeket, telefon-számokat tartalmazó, a mintegy ecói „listamámorral” összeállított információs könyvet. A szójáték nem kevésbé utal arra, hogy a 200 éve született Arany János irodalmi kultuszához kapcsolódó folyóiratblokkok is ezt sejtetik némiképp – a ke-rek évforduló okán szépirodalmi és tudományos írások sokasága lepte el a ma-gyar folyóiratpiacot, főként a költő születési hónapjában, márciusban. Az újraér-tékelő, összegző jellegű szövegek újabb Arany-oldalak egy életmű folytonos mun-kát igénylő, aprólékos feltárásához, de ugyanezt mondhatnánk el azokról a szép-irodalmi szövegekről is, amelyek az Arany-líra vagy epika, illetőleg a költő alak-ját idézik meg változatos formában. A debreceni *Alföld*, a kolozsvári *Helikon*, a marosvásárhelyi *Látó*, illetve a csíkszeredai *Székelyföld* folyóiratokban megje-lent írások áttekintésével remélhetőleg tisztább képet kapunk Arany Jánosról 2017-ben. A felsorolt folyóiratok nagyjából terjedelmük felében-háromnegye-dében foglalkoznak a költő emlékezetével, ebből a *Látó* emelkedik ki leginkább, ugyanis szinte teljes egészében a témához kapcsolódó írásokat közöl, túlnyomó-részt szépirodalmat.

Első körben szót kell ejteni az időben későbbi *Alföld*-lapszámról, amely júni-usban jelent meg, viszont Margócsy István *Arany János irodalmi képe* című prog-ramszerű esszéjét tartalmazva visszatekintőleg is rávilágít arra, hogy egyrészt a tem-atikus blokkban jelentkező, meghívásos Arany János-költőverseny pályamun-kái, másrészt általánosságban a kortárs költészet milyen formában reciklálja Arany beszédmódját, stílusát, vagy mennyiben szakad el attól. Margócsy arról be-szél, hogy részint a költők egymásnak-egymáshoz, elődeikről-elődeiknek írott szö-veghagyománya teszi lehetővé még most is az irodalmi kultuszjelenséget, illetve a kultikus beszéd szakralitásából táplálkozó, a költőt mint apafigurát, védangyalt, mestert, felsőbb instanciát ábrázoló berögződések. Ezért teszi hozzá, hogy „Újra kellene olvasni Aranyt! – nem az iskola szemével! – hányszor hangzott már fel a kegyes óhaj, s hányszor maradt meghallgatatlanul. Pedig, úgy vélem, nincs más megoldás: újra kell olvasnunk a magunk számára Aranyt, hogy fennkölt Atyából beszélgetőtársunkká, kortárs szerzővé váljék ismét.” (45.) Maga is némiképp sza-tirikus álpátosszal nyomatékosítja ezt a minduntalan fölbukkanó óhajt, mintha azt sugallná, hogy van ezekben a nagy évforduló megemlékezésekben valamiféle iskolai módon kötelező jelleg (itt nem az Arany-filológia kutatásaira gondolok, ha-nem arra, hogy az iskolai kötelezők sajnálatos módon nem a műélvezetre, hanem magára a kötelezésre fektetik leginkább a hangsúlyt), s ezt a jelleget csak úgy le-het kiküszöbölni, ha magunk is kötelező módon átértékelünk és újítunk, párbe-szédbe lépünk. Ezért folytatja a költőverseny második díjazottjának, Nádasy Ádámnak a versére utalva, hogy „beszélgetés közben tanuljunk, elismerő tisztelet-tel, de szelíd számonkéréssel és panasszal.” (uo.) Selyem Zsuzsa mondta egy be-szélgetés alkalmával, hogy Arany Jánosnak volt az első posztmodern verse („Mi vagyok én? Senki Pál, / Egy fájó gép, mely pipál”– 1882-ből), Margócsy ezt bátorí-tó szándékkal megerősíti, amikor egy erősen patriarkális hagyományba betagozó-dó atya-költő képét váltaná fel egy sokoldalú, kiválóan érzékeny, számunkra oly-kor rengeteget, máskor akár semmit sem mondó szerző arculatával. Érdemes egy

kitérőt tenni ide: Papp Attila Zsolt verse (*Arany János hangja a rádióban*) a *Székel- föld* jelenleg tárgyalt hasábjain például nyíltan kapcsolódik magához az Arany-recepció szövegeihez, Babits emlékezetes Arany-verséhez, illetve Dávidházi Péternek a címet Babbitstól kölcsönző *Hunyt mesterünk* című tanulmányához, mégpedig így: „Arany János hangja, éppen / az Epilogust mondja, egymás után / többször, mintha beakadt volna / a lemez a stúdióban, majd / ugyancsak ő, *unt mesterünk*, azon / a fáradt és bölcs hangján” (a szerző kiemelése).

Az *Alföld*-lapszámban helyet kapó díjazott és elismerésben részesült, a költőversenyre beérkezett pályamunkák közös eleme, hogy minden szövegnek tartalmaznia kellett Arany „Most... árva éneke, mi vagy te?” verssorát. Annak értelmében, hogy a kortárs költészet ilyen formájú „letesztelése” hogyan sikerült, a verssor milyenségére összpontosítanak: a három pont és a szóhasználat nem kimondottan a posztmodern-metamodern költői nyelvezet sajátja, így természetesen az is kihívásnak számít, hogy milyen regiszterrel, csavarral, elhelyezéssel használják fel a felkértek (akik, szereplésük sorrendje szerint: Buda Ferenc, Nádasy Ádám, Tóth Krisztina, Kerber Balázs, Lanczkor Gábor, Mezei Gábor, Balázs Imre József, Szlukovényi Katalin, Markó Béla, Kukorelly Endre, Csehy Zoltán, Németh Zoltán). Számomra két vers volt igazán kiemelkedő, elvetvén a publikációk pályamű mivoltát, ezek: gördülékenységét, pontosságát és műfaji tisztaságát tekintve Tóth Krisztina elégiája *Kikapcsolom a gépet* címmel, illetve virtuozitását, a verssor legjobb felhasználását és egy teljesen idegen, de kétségkívül innovatív szövegkörnyezetbe való elhelyezését olvasva Csehy Zoltán *Edzőtermi elégiája*.

Ugyanezen lapszám legizgalmasabb tanulmánya az azóta hirtelen elhunyt Tarjányi Eszteré, aki Arany nem létező szerelmi lírájáról, annak többször is megkísérelt rekonstrukciójáról, a szövegeket övező pletykákról ír összefoglalót. Tarjányi remekül mutat rá, hogy a kultikus szerzőknek rendszerint van szerelmi költészetük, ha pedig nincs... akkor is van, illetve kéne legyen. Legalábbis ez az elvárás, hiszen szinte hihetetlennek tűnik, hogy „ekkora költő” „ekkora életművel” egyetlen szerelmes verset sem tud felmutatni. A szerző szisztematikusan hiúsítja meg az Arany néhány szövegéről kialakult feltételezéseket az irodalmi (köz)gondolkodásban, létrehozva ezzel egyféle „negatív irodalomtörténetet”.

Az irodalomtörténetnél maradván a kéthetente megjelenő, jelen esetben március 10.-i *Helikon*-lapszámban Biró Annamária kérdezi interjúbán Hász-Fehér Katalint, a Szegedi Tudományegyetem docensét. Hász-Fehér kutatási területe a klasszikus magyar irodalom filológiai feltárása és gondozása, azonkívül a gróf Gyulay Lajos naplót kiadó kutatócsoport vezetője, illetve az Arany János műveinek kritikai kiadását gondozó csoport tagja – olvashatjuk a róla szóló ismertetőben a lapszám második oldalán. Az interjúbán fény derül arra, hogy hol tart Arany kritikai kiadása: az első kötet a kutató gondozásában jelent meg, az *Arany János munkái* című sorozatban, *Lapszéli jegyzetek* címmel, amely több mint ezer oldalt tesz ki. A további kötetek munkálatairól ezt mondja: „Mindez oda vezetett, hogy a teljes sorozatot újraterveztük, újraindítottuk. Ennek első köteteként jelent meg a Lapszéli jegyzetek első része, mely a Nagyszalontán megőrzött Arany-könyvtár bejegyzéseit tartalmazza. Még három ilyen kötet van készülőben. További munkatársaink: Szilágyi Márton, Tarjányi Eszter, S. Varga Pál (*Kisebb költemények*), Török Zsuzsa (*Kisebb elbeszélő költemények*), Gönczy Monika (*Az elveszett alkotmány*), Dezső Kinga (*Toldi, Toldi estéje*), Dávidházi Péter (*Hun trilógia*), Paraizs Júlia (*Shakespeare-fordítások*, 3 kötet), Bolonyai Gábor (*Arisztophanész-fordítások*, 3 kötet), Rudas Márta és Csörsz Rumen István (*Dalgyűjtemény*), és egy kötetben fog megjelenni a *Toldi szerelme*. Zajlanak a feltárások az akadémiai iratok terén is. A munkatársak névsorából látszik, hogy az új sorozat országos összefogással készül.”

A *Lapszéli jegyzetekről* Egyed Emese összefoglaló könyvismertetőjét is el lehet olvasni a *Helikon*-ban, amelyben szerzője különösen érdekes információt emel ki

a kötet szerkesztőjétől Arany jegyzetelési szokásaira vonatkozva. Hász-Fehér arra mutat rá, hogy Arany milyen módszerekkel dolgozott szerkesztői, illetve tudományos tevékenysége során: sokszor csak a szakszövegek bevezetőjét, összegzését olvasta el, az akkoriban felvágatlan folyóiratoldalak közül sokat nem bontott fel, cikkeket áttekintett, bele-beleolvasott szövegekbe akár úgy is, hogy csak a sarkukat emelte fel, és természetesen ezekhez is jegyzetelt. Attól izgalmas ez az információ, mert egyrészt kiegészíti a tizenkilencedik századi irodalmár szakma-professzionalizációs folyamatáról eddig összegyűjtött tudásunkat, másrészt megmutatja a „mindenkori bölcsészt” is (vagyis egynémelyikünk magára ismerhet), a maga póré írás- és olvasásszociológiai valóságában.

A *Helikon*ban erre az alkalomra született versek közül talán a Varga László Edgáré az, ami szembeötlő, egyszerű *Arany Jánoshoz* címmel, de annál inkább szentenciózus mondanivalóval, például: „s hogy elbukott '48? – hisz több is veszett... / inkább rebegj hálát jobboldon az úrnak / hisz mi azt is megtanultuk hogy a dolgok / győztes forradalmak után sem javulnak”. Verset közöl még Király László, Boda Edit, Varga Melinda, Dimény-Haszmann Árpád, Horváth Benji, Egyed Emese, Bogdán László, Fekete Vince, tanulmányt Fried István Aranynak Goethével, illetve Béranger-val való fordítói viszonyáról.

Az *AranyLátó 200*-lapszám szépirodalmi szövegei tekintetében messze túlszárnyalja mindhárom másik folyóiratot, itt válik érthetővé igazán az újragondolt játékosság, érzékeny párbeszéd. A „verses” Aranyt itt formálja prózai alakká a legélvezetesebben Láng Zsolt, aki a halála után feltámadó Aranyt teszi meg *Kölesér* című novellájának főszereplőjévé. Kezdve attól, hogy a szépen építkező, tudatosan a költő kisebb verseinek képi-logikai megformáltságát követi mindvégig szövegében (például *A lejtőn*), egészen addig, hogy a történelem során átforgalmódott nagyszalontai valóság összesűrítése jelenik meg szemünk és az oda látogató Arany szeme előtt. A novella térképzei mindvégig egy lefele tartó irányt mutatnak meg, elérve a városka teleszemetelt patakáig, amely mellett a porba négysoros író költő szövegét egy száguldó autó szele végül szétzilálja. Demény Péter lexikon-szócikk-esszéjében olyan címszavakat magyaráz Arany kapcsán, mint *Arisztophanész*, *Ballada*, *Barátság*, *Magyarság*, *Nép*, *Shakespeare*, *Szabadságharc*, *Szemérem*, *Tanulékonyság*, *Tehetség*, *Toldi* – ezekben talán az volt megakasztó számomra könnyed, élvezhető, pontos voltuk ellenére, hogy minduntalan Petőfihez viszonyítva ír a költőről (itt visszatérnék Balogh Gergő *Alföld*-beli tanulmányára, aki Aranynak a folyamatos Petőfihez való mérését szintén tárgyalja, főként huszadik századi kontextusban, néhány szó erejéig). A verses pertóárból azonban kétségtelenül Kovács András Ferenc kortárs irodalompolitikai és közművelődési reflexiókkal alaposan ellátott *A nyelvi bárdolatlanok* című szövegét ajánlanám, a fiatal írók közül a balladai homály érzékenységét továbbörökítő André Ferencet, satíra szempontjából pedig Vörös István *Csaba bácsiját*.

A *Székelyföld* márciusi számából már említettem Papp Attila Zsolt némiképp fantasy-jellegű szituációt megteremtő versét, erre válaszként szerepel mellette Lövetei László *Arany János, a fővámpírom* szövege. Kemény István 50+1 kisesszéjéből ebben a lapszámban négyet olvashatunk, mindenik tizenkilencedik századi szövegekről árul el valamit szerzője szemüvegén keresztül, számomra kétértelműen az esszé és a naplójegyzet műfaji határmezsgyéjén egyensúlyozva. A zene és irodalom viszonya iránt érdeklődők bizonyára szívesen olvassák Balázs Imre József *Arany János gitárja* című esszéjét, melyből Aranynak a zenéhez, versszövegek megzenésítéséhez fűződő kapcsolatáról tudhatunk meg többet, illetve az Arany-balladák megzenésítéséről is találunk benne érdekességeket. Arany zenei oldaláról remélhetőleg többet és átfogóbbat tudhatunk majd meg a kritikai kiadás egyik erre szánt kötetéből, ahogy azt a *Helikon* is említette.

Az erdélyi folyóiratok felé történő részrehajlás nem a véletlen műve. A *SZIF-Online* irodalmi portálon Zelei Dávid más folyóiratokról kiváló lapszemlét közölt (pl. a *Tiszatáj* vagy az *ÉS Feuilleton* szerepeltetésével) ez év május 3-án. Az ő szempontjait a magaméihoz illesztve azzal zárnék, hogy a tudományos kutatások friss eredményei mellett a kortárs lírában és prózában ugyanúgy érdemes figyelembe venni a szerzői habitust, alkatot, amikor Arany-reflexiók megalkotásáról van szó. Arany introvertált személyisége figyelmeztet erre. A nyelvét azonban nem lehet kikezdeni.

EMLÉKEK ÉS REFLEXIÓK EP „MESTERRŐL” (I.) Változatok az „aha-élményre” (Részletek)

„olyan sokat nincs mit megbeszélni, de emberek mellé kerülünk, akikkel éveket töltöttünk együtt futballpályán, és most egyszerre, így gondoljuk, megismerjük és ő is minket”.¹

■ Esterházy Péterrel „éveket töltöttünk együtt futballpályán”. Először 1976–1984 között (tizenegy hónapos megszakítással) a *GALAMBOM FC*, majd 1985–1986-ban az *Élet és Irodalom* kispályás csapatában; 1982 tavasza és 1989/90 között, ha rendszeresen nem is, de szintén gyakran futballoztunk együtt egy írókból, történészekből, irodalomtörténészekből, publicistákból, tévéesekből s képzőművészekből összeverődött „vegyes csapatban” is. Egyike vagyok tehát ama több száz kortárs(á)nak, akik elsősorban labdarúgóként, szó szerint „testközelből” kerültek vele közvetlen kapcsolatba. Utoljára 2016. június 9-én (csütörtökön) a Vörösmarty téren találkoztunk – pár perccel négy óra, azaz utolsó közszereplése előtt. (A napokban tudtam meg egy közeli barátjától, hogy előtte három napig kómában volt: „odatúlról” hozták vissza átmenetileg az orvosok.) Sajnos „olyan sokat nem volt mit megbeszélni”: 2015. októberi bejelentése óta én is tudtam, halálos beteg, csupán hónapjai vannak hátra. Ezért is halogattam a találkozót; nagyon nehéz ilyenkor bármit is mondani. Ám azon a csütörtöki napon én is végigálltam a hosszan kígyózó sort a Vörösmarty téren, hogy még egyszer odaléphessek hozzá.

„Jó napot kívánok!” – kezdte a Mester. Fáradt, elgyötört hangjából némi akasztófahumorral elegyes cinizmust véltem kihallani: „Miért csak *most* jössz? És miért jöttél *egyáltalán*?” Nem biztos, hogy valóban *így* volt, lehet, hogy csak a bennem örvénylő zavaros érzések (szánalom, szeretet, önsajnálát, lelkiismeret-furdalás, szomorúság) miatt gondoltam ezt. Egy olyan kortárs feszélyezettsége, megilletődöttsége munkált bennem, aki, vele ellentétben, kapott még némi haladékot (ha igaz) a Fennvalótól evilági dolgai (el)rendezésére. Pár pillanatig tartott az egész, kezelt ráztunk, s én eközben csupán annyit tudtam kinyögni, bár erre nem volt „felhatalmazásom”, hogy az egykori „játékosársak” nevében érkeztem. Azt nem mondtam, hogy „búcsúzni”, de mindketten tudtuk, legközelebb már csak egy „égi futballpályán” (ha létezik ilyen) üdvözölhetjük egymást.

Az alábbiakban közös „játékosmúltunk”² néhány epizódját szeretném feleleveníteni (és értelmezni) – több részletben.

A tanulmány második részét novemberi lapszámunkban közöljük.

■ Esterházy Pétert egy egyetemi bajnoki meccsen láttam először focizni, talán '70 tavaszán (meglehet, fél évvel korábban); azt hiszem, az Eötvös Collegium vörös saklajos futballpályáján, a Ménesi úton, esetleg az akkor még létező BEAC vagy a MAFC stadionban. Küzdelmes, hajtós mérkőzés volt, igazi presztízsmeccs, amelyent csak 20-22 éves, kamaszkorúktól búcsúzó leendő „értelmiségiek” képesek vívni egymással. A TTK csapatában feltűnt nekem egy nagy orrú, viszonylag hosszú hajú jókötésű srác, aki boszorkányos ügyességgel s elképesztően gyorsan (ez persze már legenda, harminc-harmincöt évvel később már ő maga sem hitte volna el, pedig *igaz* volt!) kergette a labdát, s közben be nem állt a szája: állandóan cikizte–frocilizta társait, ellenlábásait egyaránt, s némi csibészes vagánysággal sem ment a szomszédba. Átvillant agyamon: de jól játszik ez a „zsidó fiú”! Pár pillanattal (vagy perccel, egyre megy) később megütötte a fületem, hogy a mellettem álldogáló idősebb „bennfentes” szurkoló (akkoriban a fülem még az ún. „uli-buli” meccsre is rendszeresen jártak ráérő s a futballhoz nagyon értő magányos, ötvenen túli férfiak, főként persze nyugdíjasok!) odasúgja szomszédjának: „Az ott né, az egy gróf”! Megdöbbsentem, s rettenetesen elszégyelltem magam: ekkora barom volnék? Vagy valami másról volna szó?

Hogy némiképp érthetőbbé tegyem akkori elképedésemet, röviden vázolnom kell, hogy 1968–70 között a hajnalig tartó bel-budai házibulikon, melyeken első s másodéves nappali szakos egyetemistaként (s az FTC tartalékcsoportjának játékosaként) rendszerint Hont Ivánnal [1948–2014] (bölcsezkari csoporttársammal s egyik testi-lelki jó barátommal, Hont Ferenc hajdani neves Kossuth-díjas színházi rendező⁴ fiával) vettem részt, gyakran nekem szegezték a „klasszikus” kérdést: honnan jössz, „ki fia borja vagy”. A válasz többnyire szintén refrénszerűen hangzott: a színérváraljai zsidónegyedben nőttem föl. Ám azt rendszerint csak további puhatolózásra – „rákérdezésre” – tettem hozzá: reformátusként! Ez persze csúsztatás, s a dolog tabujellegén túl korabeli ösztönös beolvadási vágyam bizonyítéka. A valahova tartozás, vagyis a szilárd identitásmeghatározás nehézségeire világíthat rá az alábbi – az érem másik oldalaként értelmezhető – szintűgy csaknem egyidejű esetem: '68 őszén az Eötvös Collegiumban még csak hetente egyszer vagy kétszer – leginkább péntekenként – lehetett az alagsori fürdőt használni (s a kazán amúgy is sűrűn meghibásodott), így aki tisztálkodni akart, az a folyosói mosdók melegvízcsapjára és befőttes üvegeire fanyalodott. A művelethez persze meztelenre kellett vetkőzni. Megrökönyödve hallottam a hátam mögött (kedves, szekrény-méretű bumfordi Jánoshalma környéki „birodalmi német” származású fiú volt az illető, az E-Collegium kispályás csapatának egyik törzsszurkolója s amolyan „mindenes”): „Ki ez a zsidó gyerek?” ... Már mint én... Mentségére legyen mondva, akkoriban az én fejemben is igen nagy káosz uralkodott e témában, s hogy mennyire, azt épp az imént vázolt epizód bizonyítja, hiszen igaz, hogy csak magamban és röstellkedve, de lényegében „lezsídóztam” az egyik legpatinásabb magyar arisztokrata család szépreményű sarját, a későbbi Kossuth-díjas nagy magyar író...

Mint tudjuk, a jó Isten nem ver bottal, mert íme, kölcsönkenyer visszajár, pár hónappal korábban megkaptam én is a magamét: egyik természetesnek remélt közegeben, a legfranciásabb magyar elitképzőben, a két világháború közötti „népie(ese)k” egyik fellegvárában néztek engem is zsidónak.

Ezt a két közel azonos időben megtörtént jelenetet azért merevítém *most* ki, mert mindkettő, ahogy mondani szokás, beégett az emlékezetembe, s nemcsak Esterházy Péterhez, hanem az egész magyarországi (főként pest-budai) értelmiségi elithez való későbbi viszonyomat nagymértékben meghatározta. S nyilván énképem, önazonosságom alakulásának/formálódásának is egyik (sors)döntő mozzana-

ta volt/lett. Rövidre zárva a „Ki vagyok én?” és a „Mi keresnivalóm van itt?”-szerű alapkérdések talán legfontosabb elemévé vált, amelyekre mindannyian kétségbe esetten kutatjuk a választ életünk végezetéig. Legtöbbször hiába.

Azóta is gyakran kísért a gondolat, miért tévedhettem ekkorát, s bevallom, *akkor* eszembe se jutott azon morfondírozni, miért vélhette *ugyanazt* rólam hajdani kollégista társam. Annyira abszurdnak éreztem, hogy azonnal elvettem, ösztönösen „hárítottam”, lenyomtam mélytudatomba. S persze 20-22 évesen halvány lila gőzöm sem lehetett még arról, hogy a két előítéletes vélekedés *valójában* ugyanannak a „dolognak” a másik vetülete, mondhatni „Janus-arcú” problematika, amely minden magyarnak született ember számára megkerülhetetlen. Akár férfi, akár nő, akár akarja, akár nem. Túlságosan messzire vezetne, ha ebben az emlékezésben próbálnám meg emez számomra 1968 ősze óta szakadatlanul tartó kényszeres kutakodás valamennyi stációját s azok részleges eredményeit ismét összegezni. Ez képtelen vállalkozás, lehetetlen feladat volna. Azt viszont *azonnal* ösztönösen megéreztem, ha megfogalmazni nem tudtam is, hogy *lesz közöm* Esterházy Péterhez. Csak azt nem tudhattam, hogy *mi is lesz az*, miként alakul, s hogy rövid időre össze is fonódik (futballista) életünk.⁵

De E. Péterre visszatérve: napnál világosabbá vált, a főntebb vázolt jelenetig az égvilágon semmit sem értettem az egészből. Vajon elképzelhető-e – kezdtem az akkoriban a kezembe került 1948-as alapvető Bibó-tanulmányok nyomvonalán⁶ kiszáradva tépelődni –, hogy *nem* Esterházy Péter hasonlít valamiképp korombéli színváltójai zsidó magyar (magyar zsidó) játszótársaimhoz,⁷ hanem *fordítva*: a Duna–Tisza-közi és partiumi hazai zsidóságnak vannak-lehetnek a magyar arisztokráciából is „alászállott” vonásai, vagyis (mondanám *most* botcsinálta antropológusként vagy pályája utolsó szakaszába érkezett történészként – egyre megy): a magyar értelmiségi elit és valamennyi „feltörekvő” társadalmi réteg ösztönös *mintakövetéséről*, netán *az egész magyar társadalomfejlődés bizalmasan „kódolt” rejtett dimenzióiról lenne szó?!*

Teljesen megzavarodtam, a megrökönyödés élménye pedig örökre rögződött bennem: vagy kötözni való bolond vagyok, vagy itt valami titok lappang, s egyszer nem ártana a végére járni...⁸ Ugyancsak itt ildomos megemlítenem, hogy a *Harmonia Caelestis* francia változatának (Éditions Gallimard) 2001. decemberi párizsi bemutatójára (amelyen az ottani magyar követség ún. „beosztott diplomatájaként” vettem részt s utána a francia szervezőkkel együtt beültünk egy közeli kávéházba egy kicsit beszélgetni)⁹ úgy rémlett, hogy E. P.-t focistaként két-három évvel *korábban* szemrevételeztem. Emléktorlódásom fő oka nyilván újfent *típustani*: az Arany János 12 Évfolyamos Iskola „háromnegyedes” sashegyi salakpályáján egy edzőmeccsen (vagy valamilyen XII. kerületi középiskolai tornán) 1966 áprilisa táján is játszott az ellenfél teamjében egy észvesztően technikás, ráadásul szerfelett loboncos „tollú” srác, aki hamisítatlan kültelki stílusban rendületlenül osztogatta a „kötényeket” meg az „ernyőket” – s hozzá a „poénokat”: („Deszkázd be kishaver”; „Vigyázz, leviszi a séródat!”) és – ha kellett – a „tüskéket” is. Annak abszolút érvényű felderítése, miként keveredhetett össze eszmélkedő tudatomban a hajdani két alak, közelebről, hogy mi köze az egykori budai vagánynak a leendő Kossuth-díjas íróhoz, nyilván egy majdani alapos irodalomszociológiai szakmonográfia tárgya lehetne; célom jóval szerényebb: visszaemlékező esszém további részeiben megpróbálom összegereblyézni, és – ha nem is a „teljesség” egyébként soha el nem érhető igényével – itt-ott „értelmezni”, mi több, helyenként tovább is gondolni E. P.-vel kapcsolatos szerteágazó emlékeimet. Előjáróban annyi máris megkockáztható, hogy sem a Mester írásművészete, sem egészen sajátos kívül-(felül)állása, vagyis a (kis)magyar függés viszonylagos hiánya, illetve egyéniségének *mássága*ként is fölfogható humanizált és elegánsan ellenpontozott fölénye – ti. a magyar

értelmiségi elit zöméhez (derékhadához) képest – levezethetetlen s értelmezhetetlen lenne az arisztokrata származás (a mindnyájunkban rendületlenül tovább élő magyar régmúlt)¹⁰ és a proli-fociológia (a „szocialista társadalomátalakítási/gyorsítási kísérlet”) semmihez és senkihez nem hasonlítható s nem is mérhető harmonikus szociokulturális és individuális *elegye* – a *fent* és *alant* fura s persze hierarchikus dialektikája – híján; mármint azon a közhelyen kívül, hogy a labda mindenki számára egyformán gömbölyű. Halkan azért megjegyzem: E. P. labdatechnikája, kombinatív hajlama s ösztönös játékintelligenciája önmagában véve 19-20 évesen ígéretesebb volt a nálánál hat évvel fiatalabb, fizikailag viszont jóval strapabíróbb E. M. nevű, sokszoros magyar válogatott testvéröccsénél!¹¹ Olyannyira, hogy egy ízben, a későbbi menetrendszerű óbudai kispályás mérkőzések utáni elmaradhatatlan sörözések egyikén elmesélte, hogy az MTK egyik játékosszerzője, meglehet, hogy éppen a legendás „Blumi” – Bakos-Blumenthal Antal, az MTK berlini születésű „örökös intézője” (1915–1995) –, csillaghegyi spíler korában ki is szúrta magának, s talán, egy próbajáték erejéig, meg is környékeztek...

Épp *most* (2016 augusztusában), könyvei felületes átlapozása során és dedikációs újraolvasásakor bukkantam rá arra az önvallomással felérő betétre, miként látta Ő valós futballista esélyeit, és a maga diszkrét módján hogyan vélekedett ugyanarról – mármint hogy a technikája és játékintelligenciája mégiscsak meglett volna hozzá, amit pár sorral feljebb hajdani játékostársaként – ha úgy tetszik „szemtanúként” – magam is megpróbáltam összegezni:

„[...] fizikailag nem voltam elég jó, rossz se, de semmi segítséget nem kaptam a testemtől, semmi bónusz, ha gyorsaság kellett, ezernyi sprintgyakorlat kellett hozzá, ha állóképesség kellett, robotoltam a hosszú, sötét csillaghegyi utakon; hogy utáltam! *Nehezemre esett belátni, hogy a futballista tehetségéhez hozzátartozik a test tehetségessége is.* Nekem úgy kellett mindent kirimánkodni a testemből.” (*Harmónia caelestis*, 620. – az én kiemelésem – B-K. B.)

Az (ön)ironikusabb változat – ugyanerről – így fest:

„[...] *az író báty* – itt a csatár [E. P.] rendre elmondja azt, ami soha nem hogy igaz nem volt, de még csak nem is gondolta senki komolyan, azt, hogy ez a báty milyen kitűnő futballista volt vagy hát lehetett volna, minden esetre a mai napig ONTJA a gólokat a csillaghegyi BLASZ II.-es csapatban.” (E. P. 1988. 231. – kiemelés az eredetiben.)

1976–1982 (1983/1984)

■ 1976 tavaszán, vállamon az égőpiros műbőrből készült, egy felvidéki túrán ajándékba kapott sporttáskával a Március 15. téren bandukoltam a 2-es villamos megállójától akkori (és jelenlegi) munkahelyem, az ELTE Bölcsészettudományi Kara (akkor Pesti Barnabás utca 1.) irányába. Talán április elején járhattunk, amikor az egyetemi oktatás javában zajlott, s az akkoriban még számos „klasszikus” helyen (Nagyvárad tér, a zuglói Pillangó utca és a Postás-pálya, az angyalföldi Újpalotai úti Sporttelep stb.) rendezett pest-budai kispályás labdarúgó bajnokságok tavaszi fordulója is elkezdődött már. A Mátyás Pince felőli járdán ismerős „arc” közeledett; habozás nélkül hozzám lépett és azonnal a „tárgyra” tért: „Ráérsz-e ma kora este, mert bajnoki mérkőzést játszunk az Árpád-híd melletti óbudai bajnokságban és »nincs ki a csapat«.”

Michaletzky György volt, az FC GALAMBOM kapusa, csapatkapitánya és intézője egy személyben, nem mellesleg gróf galántai és frankói Esterházy Péter hajdani piarista gimnáziumbeli iskolatársa, majd „kollégája” a TTK matematika szakán. Mint az ma már szinte köztudott, E. P. is alkalmazott matematikusként kezdte szakmai pályáját, s csupán első két kötete – *Fancsikó és Pinta* (1976); *Pápai vízezen ne kalózkodj* (1977)! – visszhangos sikere után döntött végleg 1978-ban az

íróság mellett. M. GY. ellenben nem lett „pályaelhagyó”: akárcsak e sorok írója szorgalmasan végigjárta az egyetemi oktatói számléltárát a gyakornoktól a tan-székvezető kutatóprofesszorig, s csaknem egy évtizeden át a TTK dékáni tisztét is közmegelegedésre betöltötte. (Főként angol nyelvű magvas matematikai szakcik-keinek száma száz körül jár azóta.)¹²

De akkoriban még mindketten ifjú tanársegédek voltunk csupán, és mint az imént felidézett jelenet is bizonyítja, egy csütörtök délutáni kispályás focimeccs megszervezése s annak remélhető megnyerése legalább olyan *fontos* volt számunkra, mint egyetemi karrierünk esetleges kedvező alakulása, amelynek „íve” természetesen nem volt még akkor tudható.

Akárcsak E. P. életművének majdani dimenziói sem.

Szóval így kerültem én az FC GALAMBOM csapatába és – Tömpe János egykori hódmezővásárhelyi csatártársam, majd az NSZK-ba „disszidált” Poór Zsolt elárvult helyét megörökölve – E. P. és „Csucsú úr” (*alias* Légrádi Gábor szintúgy matematikus végzettségű leendő farmakológiai csúcsmenedzser) mögé a „közép-pályára”. Mert persze hogy, hogy nem, az enyhén berepedezett állagú csehszlovák gyártmányú sportszatyor mélyén nem csupán George Călinescu rövidített román irodalomtörténeti kézikönyve (*Compendiu*), saját kézirásos előadásvázlataim meg egy elolvasandó vaskos román regény lapult, hanem egy salakpályára is alkalmas gumistoplis focilabda, fekete klottgatya, melegítő alsó, zokni, továbbá egy agyonmosott törölköző is – minden eshetőségre...¹³

Már nem emlékszem, hogy mi lett az eredmény, de azt hiszem, győztünk, ami igen gyakran előfordult, mert a csapat kifejezetten jó képességű „spilerekből” állt: E. P.-én és Légrádi „Csucsun” kívül Szenteleki Károly amolyan „felfutó” jobbátvédként nemzedéke egyik legjobbja volt (kispályán), és a balbekk is – E. P. hajdani gimnáziumi osztálytársa, Michaleczky Gyuri Gábor nevű Kossuth-szakállas testvérbátyja¹⁴ – ha ’masnit’ nem kötött is a labdára, megbízhatóan tette a dolgát... Ami pedig a CSK-t (csapatkapitányt) M. GY.-t illeti, nálánál jobb „tigrisreflexű kapuvédő” (*Termelési regény* 199. és 145. – a továbbiakban: *TR*) nem sok védett a nagy-budapesti kispályákon...

Szó, mi szó, az egyszeri vendéggjátékból tartós szereplés lett: 1976 tavasza és 1982. október eleje között hat éven át – aztán, már ritkábban 1983/1984-ben – csütörtök esténként (olykor már villanyfénynél) együtt rúgtam a labdát a fent nevezett urakkal, következőképpen a mérkőzések után én is rendszeresen beülhettem velük a közeli tipikus óbudai „vendéglátóipari egységbe” (*TR*, 134.). Ezeknek a közös kocsmázásoknak is külön koreográfiájuk volt: a zömök testalkatú középkorú pincér pontosan ismerte a „játékosok” szokásait, szó nélkül hozta a korsó söröket a „zömnök” – köztük E. P.-nek. No meg azt is számon tartotta, hogy Michaleczky Gyurinak, akit barátja, E. P. Mester „Icsi Úr” gyanánt örökített meg a „hálás” utókor számára nemzedékünk emblematisztikus alkotásában az épp akkoriban „íródo” *Termelési regényben* – egy korsó szódavíz meg egy behűtött zacskós tej dukál: igazi különként csak így volt képes szomját oltani...

A „Mester” étkezési szokásairól alig őrzött meg valamit a memóriám, gyaníthatóan azért, mert amolyan „mindenevő” volt. Arra azért emlékszem, hogy pár évvel később egy másik kisvendéglőben engedélyt kért tőlem, hogy a vörösboros marhapörköltéből „tunkoljon” egy kicsit. (Ez a fajta ínyencség hamar meglátzott rajta: kifejezetten kövér ugyan sohasem lett, de végtagjai harmincéves korára egyenletesen megvastagodtak, vagyis, focista szlengben, „ráhízott”, s kedves arcán hamar megjelent a jellegzetesen „esterházys” toka...¹⁵ Vagyis az 1969/70-es szilfid alkat és mozgékonyág egyaránt hamar odalett... Mindez sajnos előrevetítette a későbbi testi bajokat; térde nemigen bírta a túlsúlyt, egy kicsit el is neheze-

dett, s 1980 után elég gyakran jelentett sérültet. Aztán, már negyven körül, csupán a vasárnap délelőtti passzolgatások maradtak a kertben a fiatalabb, „második generációs” gyerekekkel... később már az sem, úgy ötvenéves kora körül „jött” a csípőprotézis, s így minden mozgásnak egyszer és mindenkorra befellegzett... Gyanúm szerint a kényszerű mozgáshiányos életmód valamiképpen hozzájárulhatott ahhoz, hogy az alattomos kór idő előtt megtámadja szervezetét.)

Saját gourmandságáról¹⁶ különben így vall:

„Vacsora az jó. Én mindenképpen szeretem, mert sokat tudok megenni pacalból – bizonyíthatóan 3-4 tányérral –, és ez időlegesen visszaállítja az évad [értsd: futballesezon] közben tárgyyszerűen és szakmailag (általam) megtépázott becsületemet. »Mégiscsak rendes pali«, mondják a fiúk tisztelettel, mert még erős paprikát is eszem hozzá (a pacalhoz).” (A *kitömött hattýú* 237.)

Borsi-Kálmán Béla

■ **JEGYZETEK**

1. Esterházy Péter: *A kitömött hattýú – írások*. Magvető Kiadó, 1988. 236. (A továbbiakban: E. P. 1988.)

2. Erre többen is jóval több jogcímmel bírnak nálam, különösen a *Termelési regény (kissregény)* két állandó főszereplője „Csucus úr” (Légrédi Gábor) és „Icsi úr” (Michaletzky György), s egyszer nyilván majd sort is kerítenek rá. „Icsi úr” azonban mind ez ideig csupán „egyetlen rövid történetet” osztott meg a nagyérdeművel „közös futballmúltunkból”. Lásd Michaletzky György: „*A hiány felmérése*” (tétova emlékezés). In: *A hiány felmérése. Emlékezés az ELTE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet, az ELTE Művészettudományi és Médiautató Intézet és a Magvető Kiadó szervezésében, Budapest, 2016. július 29.* Magvető, Bp., 2016. (Esterházy-füzetek 1.), 48. (A továbbiakban Michaletzky.)

3. Gyerekkori emlékeimet rendezgetve hosszas töprengés után egyszer csak „beugrott”, hogy E. P. az egyik, különben igen ügyesen futballozó, velem körülbelül egyidős pajeszos zsidó fűtra, Neumann Jaszira emlékeztetett, akivel, akárcsak a többi nemzedékembeli holokauszt-túlélővel, 1954–1955 között együtt jártunk a román óvodába (az államnyelvet minél alaposabban elsajátítandó), majd 1956/57-től 1962-es áttelepülésünkig nyaranta hosszú órákon át kergettük a labdát az éppen a Neumann-porta tágas udvarán lévő voraljai „grundon”, román, magyar, magyar tudatú, németül már alig-alig tudó megmagyarosodott sváb és kivándorlásra készülődő, otthon változatlanul magyarul beszélő zsidó magyar (magyar zsidó) kiskamaszok, vegyesen... Lásd erről bővebben B-K. B. 2002. 26, 28, 249–252. (a 17. sz. jegyzetben).

4. Hont Ferenc (1907–1979) több értékes színház történeti munka, különösen *Az eltűnt magyar színház: hivatásos színjátszásunk a honfoglalástól a mohácsi vészig*. Officina, Bp., 1940. c. kismonográfia szerzője.

5. Ez, tudtommal, egyetlenegyszer írott formában, „irodalmi szinten” is megtörtént: együtt szerepelelünk a kolozsvári Korunk szerkesztősége „Sportnemzet, sportvallás” megjelölésű 2012. júniusi számában. Vö. B-KB: *Egy korszak végén? Futball és politika*. Korunk III. évf. 2012/6., 3–12., ill. Esterházy Péter: *A Kántor-mapló*. Uo. 28–31. Csak most (2017. ápr. 21-én este) olvastam el, hogy *mit* írt – csak sokkal tömörebben és lényegre törőbben nálam – a Barcelonáról, ami öt év késéssel épp mostanában látszik beteljesedni: „Mintha gyomron vágta volna, olyan, mintha még régen volna, mintha még valóságosan érdekelne a foci: kiesett a Barcelona, semminek sincs értelme, a nap holnap nem fog fölkelni [...] És az edzőjük, Guardiola is fölmondott. Korszakváltás. Eggyel kevesebb jó [szép] lesz a világban. Jók jönnek, mennek. Valami véget ért.” Uo. 31. (Kiemelés az eredetiben.)

6. A „tettes” Bakos István művelődéskutató, a bölcsészkar akkori, később kultuszminisztériumi és MVSZ-főtisztviselőként is nevet szerzett KISZ-titkára, aki 1970 márciusában az MTA Irodalomtudományi Intézete szakkönyvtárával azonos kollégiumi könyvtárban kezembe nyomta a *Válasz 1948-as évfolyamának ronggyá olvasott bekötött példányát*, benne a legfontosabb három Bibó-tanulmánnyal! Mit mondjak, a velem épp „egyidős” szövegek a legjobbkor „jöttek”: derengeni kezdett bennem, hogy magyar (társadalom)történet címén baromságokkal tömik a fejünket jobb sorsra érdemes tanáraink, másrészt pedig tömény hazugságtengerben lubickolunk mindahányan... Akkori dilemmáink alaposabb kifejtését ld. Borsi-Kálmán Béla: *A tagadás tagadása, avagy a „marginalitás” dicsérete (Feljegyzések az epigon-lét bugyraiból)*. In: *Az asztal a Vörös Postakocsiban 1971–1996*. (Szerk. Csomós Gyula – Guba Ferenc – Kun Ferenc.) Szerzői kiadás, Budapest, 1996, 20–22.: *Szabadon szolgál a szellem 1895–1995. Tanulmányok és a dokumentumok a száz esztendeje alapított Eötvös József Collegium történetéből*. Szerkesztette és a dokumentumokat válogatta Kósa László. A válogatásban közreműködött Reis László. Kiadta az Eötvös Collegium megbízásából a GIFT Kft. Bp., 1995.

7. 2016. augusztus 25-én került a kezembe egy újabb nekrológ, amelynek szerzője illusztrációként betette a 1964-ben labdarúgó bajnokságot nyert serdülőcsapata tablóképét, rajta az akkor 14 éves E. P. korabeli fotójával. Szó mi szó, egy kicsit tényleg hasonlít a 12-13 éves N. Jaszira (vagy fordítva)... Lásd [Gazdag József]: *Gólszerző: Esterházy! Egy író, akinek a szellemi horizontja Beckhamtól Balzacig terjedt*. FourFourTwo 2016. szeptember 5. 32.

8. Lásd Borsi-Kálmán Béla: *Polgárosodott nemes avagy (meg)nemesedett polgár. Írások a „nemesi polgárisodás” témaköréből*. Jelenkor Kiadó, Pécs. 2002. (A továbbiakban B-K. B. 2002.); továbbá Uő:

Öt nemzedék, és ami előtte következnek... A temesvári Levente-pőr... 1919–1920. Noran Kiadó, Bp., 2006. 540; Uő: *Kérdések és álkérdések. Gondolatok a csoportérdek-érvényesítés, a nemzeti önkép és a globális stratégiák összefüggéseiről.* Akadémiai Kiadó, Bp., 2004. 297; Uő: *Zsidók Temesvárott... és széles e világban. Esszék a magyar–zsidó (zsidó–magyar) szimbiózis történetéből.* Lucidus Kiadó (Kisebbségkutatás Könyvek), Bp., 2014. 304. (A továbbiakban: B-K. B. 2014.)

9. Ennek pontos dátumát – egyfajta síron túli ajándékként (amelyet 2017. február 25-én délben találtam meg) – a *Harmonia Caelestis* eredeti magyar kiadásának ajánlása őrzi: „Kálmán Bélusnak barátsággal: péter [sic!]; Párizs, 2001 Mikulás”.

10. „Minden kultúrfejlődésnek [...] olyan az osztálytársadalma, amilyen volt a rendisége. Az üzem nagy átalakulással bír, de folytatódik. Az ember feltétlen szabadnak érzi szellemét és elhatározásait, s mégis a történelmi múlt dolgozik benne.” Idézi Hajnal István: *Az osztálytársadalom.* In: *Magyar Művelődéstörténet.* V. kötet. Az új Magyarország. Bp., 1942. 165–200.) c. tanulmányából Tóth Zoltán: *A rendi norma és a „keresztényen polgárisodás” Társadalomtörténeti esszé c. fontos elemzésének motívójában.* In: *Polgárosodás Magyarországon.* Századvég 1991/2–3. 75. (A továbbiakban: Tóth Zoltán.)

11. Erről a legilletékesebb, az öcs, a nála csaknem napra pontosan hat esztendővel ifjabb Esterházy Márton, aki huszonkilenc mérkőzőesen 11 gólt szerzett a magyar labdarúgó-válogatottban, újságírói kérdésre válaszolva (mármint hogy milyen adottságú futballista volt E. P.) így vall: „Szenzációs. Tényleg. Az az igazi penge: technikás, fineszes. *Csak nem volt jól terhelhető, ez volt a hátránya.* De nem feltétlenül a legtechnikásabb játékosból lesz a jó focista. Voltak csapattársaim, akik az edzéseken olyan mutatványokat csináltak a labdával, hogy az edző hátradőlt, rágyújtott egy szivarra és azt mondta: uraim, csak így tovább, nekem itt semmi dolgom. Aztán ugyanakkor a játékosnak a meccsen már momentuma sem volt, mert »összecsínálta magát«. Péterhez visszatérve: az a szezon, amikor mi voltunk a Csillaghegy két csatára, felejthetetlen volt. Ismertük a másik gondolatát is. Ha engem bántottak, akkor ő azonnal intézkedett, hátraszólt a védőknek, hogy gyerekek, figyeljetek már, nehogy itt agyonrúgják az öcsit. És akkor a védőink is bekeményítettek.” (www.focitipp.hu/cikk/2634; az én kiemelésem – B-K. B.)

12. Lásd Michaletzky György közleményei:

https://vm.mtmt.hu/search/slist.php?nwi=1&init=1&ty_on=1&url_on=1&cite_type=2&orderby=3D1a&location=mtmt&stn=1&AuthorID=10007663&Scientific=1.

13. Szerző itt tartozik rögzíteni, hogy akkortájt az ELTE BTK Román Filológiai Tanszéke tanársegéde és Moldova György SZOCREÁL–Sajtó SK néven elhíresült nagypályás egyesületének igazolt labdarúgója, továbbá az Európa Könyvkiadó lektorként rendszeresen foglalkoztatott szerződéses „külsős” munkatársa volt.

14. „Péter a bátyám osztálytársa volt a Piarista Gimnáziumban.” Michaletzky 47.

15. Vö. Bazsányi Sándor: *Esterházyt szeretni – és olvasni.* Élet és Irodalom 1016. augusztus 26. 13.

16. Erről egy barátja így emlékezik meg: „Beszélgettünk arról is, hogy egy bizonyos kor után az enyhén domborodó pocak hozzátartozik a férfiemberhez. Vacsora végeztével reszelt máj, elfelejtett ifjúságunk étele és édesség volt. Péter ezt nagyon kedvelte. Búcsúzás közben még itt tartottam őt – persze nem volt ebben semmi különös. Ő leült, én pedig egy még meleg, párját ritkító oldalast tálaltam neki, melyben a csont, a hús és a szalonna úgy kínálta magát, hogy az őt is izgalomba hozta. Matematika iránti vonzalmát felelevenítve próbálta kiszámítani, hogy hány ezer kalóriát fogyasztottunk el.” Makk Károly: *Elmaradt vacsora.* In: *A megrendülés segédigéi EP 1950–2016.* Összeállította és szerkesztette Körössi P. József. Noran Libro, Bp., 2016, 106–107. (A továbbiakban: Makk, illetve Körössi P. József 2016).



FENYŐ ERVIN

AMIT A GRÓF MESÉL A BAROKK KERETBŐL (II.)

Kossuth

■ 1832 májusában Széchenyi levelet (58. levél) ír Udvardy Cherna Jánosnak. Ezt olvashatjuk: „S köszönöm, ha tiszta óhajtású vágyaimat engedékeny rokonérzéssel bírálja. De csak Istenért ne emeljen superlativus gradusra [a legmagasabb fokra], mert ott valóban fenntartani magamat nem vagyok képes. Szándékom becsületes, tehetségem tűrhető, hazafiúi kötelességérzésem ébredt; ím, ez rajzom. – Se több, se kevesebb. Annyit teszek, mennyit tehetek; s Udvardy is annyit teszen, mennyit ő bír – úgy, hogy az érdemben egy lépcsőn állunk, s még koránt sincs eldöntve: kettőnk közt ki hajt több, ki kevésb hasznot, mert Önnek (én mindig ezen szóval élek a német Sie helyett) némi írásai már felette sok jó magot hintének el, midőn az enyimek eddig szinte csak boszontottak.”

E különlegesen szép levélben megfogalmazott kérés azért érdemel megkülönböztetett figyelmet, mert nyolc és fél évvel később, 1840. november 19-én, amikor Pest vármegye közgyűlésén Kossuth Lajos „a legnagyobb magyarnak” nevezi, Széchenyi csaknem szó szerint megismétli naplójában e levél egy mondatát: „Kossuth megragad egy alkalmat, hogy a legnagyobb magyarnak nevezzen. Dübörgő, hosszú tetszés. Én nem indulok meg.²⁴ Később: Kossuthnak, »miért emel oly magasra, hol nem tarthatom fel magamat.«²⁵

Régi félelme ez a grófnak, már a *Hitel*-ben (1830) is szóvá teszi: „...nem szolgálhatni valakit gonoszabbul, mint ha dicséretink által igen magasra emeljük...”²⁶ Kossuth nem először nyilatkozott így Széchenyiről. 1840. június 9-én, tehát valamivel több mint öt hónappal korábban már tartott egy beszédet a pesti közgyűlésen, melyben a grófot hasonló értelemben említette. November 19-én csak erre a júniusi beszédre tett egy futó utalást. A novemberi beszéd szövegét nem ismerjük, de egy róla szóló beszámolót igen. Ennek alapján így foglalta össze a Széchenyire vonatkozókat *Kossuth Lajos munkái* VII. kötetének 660. oldalán a sajtó alá rendező Pajkossy Gábor (Kossuth a postai visszaélésekről beszél): „...a posta, amelynek valójában az emberek közötti érintkezést kellene elősegítenie, annak akadályává vált, egy barlanggá, ahol a magánélet titkait rabolják meg; így az ötvenkét vármegye – mint a *legnagyobb magyar*²⁷ írta – ötvenkét külön állammá válik.”

Kossuth júniusi beszéde viszont két változatban is fennmaradt. Érdeemes lenne az egészét idézni, de ezzel nem terhelem az olvasót. Kossuth önmagát „homályos polgár”-ként említi, aki „közel nyolc éve” indult el „a töretlen pályán egy nagy cél felé”. Széchenyiről ez mondja:

„...és így lőn, hogy amiből gyöngé fuvallatom pislogó mécscecskét alig volt képes élesztetni, azt honunk sok jelesbeinek gyámolítása egy kis szövétnekké növelte, mely legalább annyi világot adott, hogy éreznők mellett, mi borzalmasan nem jó e térszakon is a sötétség; valamint egy nagy, fontos téren e sötétséget már utálni megtanultuk volt fény->világ<-ánál ama férfiúnak, kinél századokra ható eredményekben teremtőbbet, a nemzeti újonszületésen sikeresben munkást, szóval ki-

nél nagyobb magyart nemzetem évkönyveiben nem ösmerek, s kinek nevét, a Széchenyi István nevet, csak buzgó hálával, csak hő lelkesedéssel emlegetendi minden magyar, amíg lesz magyar.”²⁸

Nem egyértelmű e szöveg megítélése. A grófnak sem volt az. A beszéd nem Széchenyiről, Kossuthról szól, aki 1840 tavaszán szabadult a börtönből, és energikus elszántsággal emelt lépcsőt magának a nemes gróf piedesztára állításával. Lehet felháborodni, hátsó gondolatot sejteni, de lehetne részvétellel is látni a „homályos polgár” igyekezetét. Vagy éppen jóindulattal. Maradjunk ennél. Hihetjük: Kossuth *valóban* eszményt lát a grófban. Egy mondat önmagában nincs, csak azzal együtt, aki értelmezi. Nem lett volna kötelező túlzott jelentőséget tulajdonítani Kossuth kijelentésének, Széchenyi mosolyoghatott is volna rajta. Vagy szánhatta volna igyekezetéért. Vagy örömmel tölthette volna el, hogy ilyen lelkes, mindenre elszánt támogatója akadt. Kossuth Lajos 38 éves. Börtöncellája magányában bizonyára nem egyszer képzelte el, miképpen lép majd újból a politikai küzdőtérré. Nem kétséges, hogy jólesett kimondania: „a legnagyobb magyar!” Júniusi beszédének elragadtatottsága legalábbis ezt jelzi. De miért szeretné Széchenyi „feltartani” magát, ha egyébként – láttuk az 58. levél érveit – nincs „fenn”, és nem is akar „fenn lenni”? Vagy ez még sincs így? Önértéke mégis attól függ, mit gondolnak róla?! Hisz lehetetlen uralkodnunk bárki rólunk alkotott véleményén! Ha képesek lennénk befolyásolni, értelme, jelentősége sem volna. Akkor hát?...

Valamivel több, mint egy hónappal a második beszéd elhangzása után, 1840. december 28-án Kossuth lakásán kereste fel a gróft. Újabb ostrom? Vagy rossz a lelkiismerete? Netán szövetséget ajánl politikai eszményképének? Egy iparegylet alapítására ajánl fel pénzt. Neki gyűjtötték, míg börtönben volt. Kéri Széchenyit, fogadjon el az egylet elnöki tisztét. „Kitértem előle” – írja ezen a napon naplójába. Nem szimpatizált ezzel a tüzes fickóval. Gondolhatta, hogy szövetsége a börtönviselt Kossuthtal veszélyeztetné reformjai keresztülvitelét a Monarchia vezető körében, akikkel vállalkozásai érdekében egyébként is keserves harcot vívott. Nem kockáztatott. Nagy valószínűséggel eszébe se jutott, hogy komolyan megfontolja látogatója ajánlatát. Politikai pályája zenitjén állt.

Ilyen előzmények után értesül Széchenyi István, hogy 1841. január 3-án indul a Kossuth szerkesztette *Pesti Hírlap*. „Átvillan rajtam az eszme, hogy szegüljek szembe Kossuthtal” – jegyzi fel naplójába 1841. január 29-én. „Kezdek komolyan írni Kossuth ellen” – írja ugyancsak a naplóba 8 nappal később, február 6-án. Deák 1841. március 20-án levélben inti: tekintse szövetségesének Kossuthot. Először hallgat Deákra. 14 napra felfüggeszti az írást – aztán sietve határoz (a sietség torlódó indulatait jelzi): befejezi a megkezdett munkát, és – miként a kötet 148. levélből kitetszik – 1841. június 29-én, valamivel több, mint három hónappal Deák intelme után – a kész könyvet elküldi a későbbi igazságügyminiszternek. *A Kelet népe* – mert erről van szó – nem hozza meg Széchenyi számára a sikert.

A nála 11 évvel fiatalabb zempléni ügyvéd Kossuth Lajost 1836. május 29-én ismerte meg közelebbről. Wesselényi révén, akiről ekkor már nem volt jó véleménye. Ez nem kis mértékben befolyásolhatta. De Kossuth jelentőségét – kivételes tehetségét, becsúgyát – rögtön felismerte. Napló, 1836. május 28.: „Wessel[ényi] behozta Kossuthot a Kaszinóba stb. Szétrombolta ezzel a társaságot, – a munkámat – mily nehéz munka volt!”²⁹

Az 1836-os év egyébként is nagy fordulatot hozott a gróf életében: megházasodott. Feleségül vette az 1834. december 15-én elhunyt Zichy Károly gróf özvegyét, Seilern Crescence grófnőt, akihez akkor már 12 évnyi platói rajongás fűzte. Az esküvőt Budán, a krisztinavárosi templomban tartották 1836. február 4-én. A műszámból, aki számára a gróf országot álmodott és teremtett, hús-vér valóság, társ lett a mindennapokban. Hét gyerekkel a Zichy Károllyal kötött előző házasságából, és Károly gróf korábbi párkapcsolataiból született további gyerekekkel. Emeletnyi

lakrészt béreltek az épp elkészült pesti Ulmann-házban. Néhány hónappal a Kossuthra vonatkozó 1836. májusi naplóbejegyzés után újabb jelzi, hogy Széchenyit nyugtalanítja a zempléni ügyvéd felbukkanása.

Napló, 1836. augusztus 18.: A Főherceg Kossuth miatt „az asztalra csapott”. Kossuth rendkívüli befolyásra fog szert tenni. Nemsokára krízisre kerül sor. W[esselényi] megsemmisítette volna a Kaszinót K[ossuth]tal.³⁰

A gyűjtemény legszívemarkolóbb egysége a Kossuth Lajoshoz írott három levél. Mindhárom 1844. novemberi. Az elsőben (174.) Széchenyi felelősségre vonja Kossuthot: miért mondta róla Pest megye közgyűlésén, hogy ugyan a fiu-me-i vasút hívének hirdeti magát, az ügy az országgyűlésen miatta bukott el. Széchenyi a beszéd elhangzásakor nem volt jelen. Levele indulatos, idegei feszültek. „...mily joggal becstelenít Ön engem le? Engem, kinek nincs szokásomban még kényszerítve is hazugságot mondani, és annál kevesebbé ilyessel minden ok nélkül állni elé? Méltóztassék ezt felvilágosítani” – írja. Kossuth még aznap válaszol. Nem vonja vissza a vádat, sőt még élesebben megismétli. „Méltóságod okozá, hogy a felírás elkésett; hogy a kormánynak ürügye támadt nem nyilatkozni. És ez a bukásnak története. [...] Nem titkolhatom el egyébiránt csodákozásomat, hogy Méltóságod azt, miszerint én Méltóságodat ezen ügy megbuktatójának hiszem és vallom, a »becstelenítési«, a »hazugságról vádolási« mezőre viszi. S ezt Méltóságod teszi, ki a gyanúsítás rendszerét ellenem tanúul állította fel; s engem a háziadó megbuktatójának (!), nemzetgyilkosnak, Robespierre-nek stb. kiáltott ki. – Én ezt nem viszonozom, viszonozni soha nem fogom, de sokkal inkább érzem alkotmányos polgári jogomat, hogysem nemzetem bármely törvényhozójának az ország színe előtt mondott szavait és nyilvános tetteit, szabad véleményi bírálatom alá tartozónak ne hinném. Mely jogomat nem titkon, nem szögletek homályában, hanem nyilvános válaszra tárt nyilvános helyen gyakorolni is fogom minduntalan.”

A „polgári” kifejezést Kossuth következetesen használja. Ezzel jelzi: szembenállásuk egy polgár és egy arisztokrata szembenállása. Egy demokratáé, akinek nehéz egy arisztokratának ellentmondani, és egy arisztokratáé, akinek nehéz lemondania a társadalomban addig betöltött kiemelt, és kiemeltségére elméletileg nem, de gyakorlatilag mégis igényt tartó szerepéről. A társadalmi átalakulás szükségességét Széchenyi felismeri, racionálisan, különösen ami a gazdaság fejlődését illeti, belátja, minden fórumon képviseli is. De arisztokrataként ő akarja meghatározni, milyen ütemben mondjon le előjogairól. Kossuth azonban nem kér engedélyt a társadalmi változások hogyanjáról szabadon és radikálisan gondolkodni, nincs számára tabu. Széchenyit ez sérti, mert addigi nemesi védettséjét ignorálja.

Kossuth fent idézett levelét Széchenyi nem hagyja válasz nélkül.

175. levél: „...az, aki Fiumét illetőleg nyilakozatimban és tetteimben ügyetlenséget – vagy fel nem foghatót – lát, ám tessék, de kaján szándékot, mellékes célt, vagy szó nem tartást hírdet, nem egyéb, mint alacsony rágalalmazó, és becsületemben gázoló hazug! Mondtam igen, s pedig gr. Zichy Ödön ellenében, hogy néha legjobb tactika: időbül kifogvasztani az ellenfélt, miképp ügye megbukjék. Ámde ha valaki őszinte bajnokságát ígéri valaminek elősegítésére, és ily tactikát használ, az nyomorult gyáva. S ki ilyest tesz felőlem fel, annak fejére visszalököm e gyűlöletes imputatiót [gyanúsítást] százsorta.” Levele befejező része sokat elárul vívódásairól. „Mindenesetre különös, hogy éppen akkor, mikor én csak kevéssel ezelőtt nyilvánítám az itteni megyei gyűlésen Ön iránti teljes bizodalमत, s Önnek több ízben már kezemet nyújtám,³¹ hogy Ön éppen akkor gondolja maga helyén, személyem hitelét a hazában, azok előtt a mostaninál még lejjebb szállítani, kik vak hevükben, vagy felületességükben sem a dolgok bonyodalmiba látni, sem azt elgondolni: hogy valljon mi fekszik a hegynek más oldalán, nem képesek!”

E levél hatására – miképpen erről oldalalji jegyzet tájékoztatja az olvasót, Kossuth – legalábbis részben – visszavonja a vádat. Érdemes pontosan idézni.

„...én szándokai tisztaságát kétségbe vonni távol voltam, vagyok, s leszek örökké. Én azt hiszem, hogy gróf Széchenyi Istvánnak minden magyartól, még attól is, kit mint engem éveken át szenvedelmesen üldözött, ennyit megkívánni erős joga van; oly joga, melyet semmi tévedések – miknek mindnyájan alávetve vagyunk – nem fognak soha megrendíteni. Engedje Méltóságod megjegyezmem, mikint leveléből azt látom, hogy kedélye nagyon ingerült. Az országyűlés végfázisainak szerencsétlen kimenetele minden hazafinak keserves okot ad, hogy kedélye ingerült legyen, ez tagadhatatlan.³² [...] Nekem fáj, igen érzékenyen fáj, hogy Méltóságod mindkét leveléből gyanítanom kell, hogy mikint valami kellemetlen történhetett, mert Méltóságod »személye hitelének a mostaninál még lejjebb szállítását« veti szememre. Ha hibázom, – vegye Méltóságod azon tiszta érzetet, mely tollamat vezetí, – s engedje véleményemet kijelentennem; ha Méltóságod azt hiszi, mikint hitele némelyek előtt csökkent e honban, s ha gondolja, hogy e hitre némi ok s alkalom van: ez egyenesen abból a szerencsétlenségből ered, [...] hogy Méltóságod a homlokegyenest ellenkező pártok menagierozásának [kijelentésének] bizonyosan legjobb célzatú, de kivihetlen sziszifuszi munkájában fáradozván, elleneinek bizodalmt, múltjának s múltja által örökre garantírozott jellemnél fogva teljes mértékben meg nem nyerheté; politikai barátai bizodalmt pedig néha-néha megütközövé, nem mondom ingadozóvá tette; mert voltak lépések, melyeket annak, ki csak nyilvános dolgokról ítélhet (pedig ilyen az egész nemzet), érteni nem lehetett, érteni annál kevésbé lehetett, miután Méltóságod maga nyilvános helyen tón oly vallomást, hogy a közelmúlt évek történetében sok, mit az egész nemzet mindennek hitt, csak taktikának nem, semmi sem volt más, mint taktika. És e nemzetben, mely oly örömet tekint fel gróf Széchenyihez, sokan valánk – engedje megmondanom, sokan vagyunk (én is ilyen vagyok, ha vétek, ím vétkem vallomását hozom vezeklésül), sokan vagyunk, kik megdöbbenve kérdezzük önmagunkat: boldog Isten, ki adja kezeinkbe Ariadne fonalát? Ki mondja meg, mely mértékhez szabjuk ítéletünket? [...] Aki téved, az csak gyarlóságot követ el; de aki tévedését makacsul vonakszik bevallani, az már vétkezik. Én megvallom, okosabban teszem vala, ha a fiúmei ügy bukása feletti fájdalommat kijelentem anélkül, hogy Nagyságodat említeném. – De hogy mi vitt az említésre? annak kulcsát a fentebbiekben kezébe nyújtám Nagyságodnak. – És miért teszem e vallomást? teszem azért, mivel Nagyságod arra emlékeztet, mikint nemrég irántami teljes bizodalmt fejezé ki, s nekem több ízben kezét nyújtá.³³ – Ez az emlékeztetés eléggé gyöngédeden történt, de engem mégis önmagam előtt megpirított – valóban mondom, gyöngédeden valék, hogy személyt tekinteni soha nem szokott elvszigorúságonnak oly kifejezést engedék, mely Nagyságodnak ily emlékezésre jogot adott. Nekem nehéz hibám, hogy igen nehezen tudok felejteni. Méltóságod irányában igen sok van, mit ez árva hon javáért felejtenem kötelesség. Igyekezni fogom szem előtt tartani, hogy kötelesség. [...] Én hízelegni nem tudok, gróf úr – lelkemre mondom, ezt csak e hon javáért említem: azon hon javáért, melyet Méltóságod oly hön szeret, de hönben nem szeretheti, mint én.³⁴ Szerencsétlennnek érezném magamat, ha Méltóságod e soraimat félreértené. – A múltakat tudni fogom felejteni; ezt tán nem tudnám. Fogadja polgártársi érzellemmel igaz tisztelem őszinte kijelentését, mellyel – legyen bár személyes ellenségem – Nagyságod iránt mindig viseltetni fogok. Méltóságodnak alázatos szolgája, Kossuth Lajos”

A gróf válaszában (176. levél) köszönetet mond. Bevallja: valóban ingerült. E váratlan, tőle szokatlan, személyes vallomás kiszolgáltatta ismét. Sorait így zárja:

„Mi politikai eljárásomat illeti, Ön azt hiszi: 'nem gazdálkodom honunkat tekintve tehetséggel s erőmmel lehető legmagasb kamatra'. És ez meglehet. Ámde, ha Ön úgy látná politikai bonyodalmaink és külviszonyaink kártyáit, mint én

látom: akkor tán, sőt alkalmasint azt fogná mondani, hogy én, mindent mindenben véve, és ha saját személyem nem a fő cél, csak azon úton járulhatok egy végképpi diadalhoz, vagy tán jobban mondva: egy végképpi diadal lehetőségének elkészítéséhez, amely úton járok. Adja ránk áldását a Mindenható! Széchenyi István” – Megrendítő.

Nem szeretnék a Kossuth-Széchenyi ellentétet foglalkozni, csak amennyire feltétlenül szükséges. Konfliktusuknak óriási irodalma van, és nem tisztem ebben állást foglalni. De igazolják-e Széchenyi levelei Kossuth állítását, miszerint a gróf őt „szenvedelmesen” üldözte? Ha időben e konfliktus elé vagy utána tekintünk, számos, e gyűjteményben közölt levél foglalkozik Kossuth személyével. Az időpont, amikor Kossuth a vádat megfogalmazza, nyolcéves politikai szembenállásuk felideje, már története van. A 161., 162. levél Tasner Antalhoz 1843. december 19-én és 20-án elmégesedett viszonyt jelez. A gróf e két levélben Kossuth *Kiábrándulás*, majd *Őszinte nyilatkozat* című cikkeire reagál. A két cikk tíz nap eltéréssel jelenik meg a *Pesti Hírlapban*: 1843. december 7-én és 17-én. Háttérben Széchenyi „kétgarasos terve” áll, melyet – félretéve súlyos konfliktusaikat – a haza érdekében Kossuth maga is támogat. Ez az időszak kettejük közeledésének, csaknem megbékélésének időszaka. 1844. január 21-én Széchenyi *Kibékülés* címmel publikál vezércikket a *Jelenkorban*, így üzen Kossuthnak. Ne higgyük persze, hogy a helyzet idilli, de nem olyan riasztó, mint ahogy az imént említett, Tasnerhez írott két levél alapján hihetnők. Persze szemlélet dolga ez is. Hisz e levelek Széchenyi hátszágát mutatják, ahol legkevésbé sincsenek megbékélésre utaló jelek. Sőt. Ilyen Kossuthra vonatkozó megjegyzéseket olvashatunk: „Dies ist eine infame Lüge, schändlich etc. [Ez alávaló hazugság, szégyenletes stb.]” Vagy kicsivel később: „Das ist eine zweite Infamie. [Ez egy másik aljasság.]” A második levélben: „ez a legkajánabb hazugság”; vagy: „Scheissen Sie, Sie grober Scheisskerl auf meine Zwei Groschen nicht. [Maga faragatlan szarházi, ne csináljon az én Két garasomra.]”³⁵ Ezek a kifakadások egyedülállóak e gyűjteményben. Érdemes lett volna a jegyzetírónak jobban kibontani, értelmezni, több magyarázatot fűzni a szöveghez, e kivételes esetben idézni is Kossuth cikkeiből. Nem rokonszenves ötlet a gróf részéről Mráz (1848-tól Déry) Mihály felkérése Kossuth-ellenes cikkek írására. Ha Kossuth ennyire irritálja, miért nem maga ír? Nem akarja megzavarni a pillanatnyi szélcsendet? De szélcsend-e ez? Nincs igaza Kossuthnak, amikor taktikát emleget? Vagy ez kölcsönösen így volt? A haza üdvéért? Kérdések.

Ismeretes: a gróf könyveket írt Kossuth ellen. 1847-ig *A Kelet népét*, a végül is életében kiadatlanul maradt *Garatot*, a vitriolos *Politikai programtörödéket*. Cikksorozatot³⁶ és cikkeket publikál ellene a *Jelenkorban*.³⁷ Maga is újságírásba kezd, holott Kossuth jóval hajlékonyabban bánik a szóval, közvetlenebb és egyszerűbb, lelkesítőbb is. Széchenyi nehézkesen és bonyolultan fejezi ki magát. Küldetést érez – leleplezni, szembemenni Kossuthal, akit engesztelhetetlen, ugyancsak küldetéses embernek lát. Tart tőle. Tüzes nacionalizmusát, növekvő népszerűségét veszedelmesnek tartja, anarchiától, forradalomtól tart. Vagy féltékeny rá? Közben egyre erőteljesebben támadja, fokozza jelentőségét, magához, sőt – mivel függ tőle! – tudva, nem tudva maga fölé emeli. Egyre sötétebb képet fest róla. Kossuth népszerűsége növekszik. Idővel nem csupán az ellenzék meghatározó személyiségei – Wesselényi, Batthyány, Eötvös József báró (*A Kelet népe és Pesti Hírlap* című röpiratában áll Kossuth mellé), a *Védegylet* idején Teleki László –, tömegek állnak mögötte. A *Pesti Hírlap* népszerű, a korabeli viszonyokhoz képest kivételesen sok előfizetője és óriási hatása van. Széchenyi elfogadottsága csökken. Elszigeteltsége fokozódik. Minél elszántabban küzd Kossuth ellen, annál inkább. A fontolva haladás, a sokszor hangoztatott összbiriodalmi érdek, a gazdasági racionalitáson alapuló országos tervek fegyvelmezett, körültekintő végiggondolása, melyek egyedüli letéteményesének szinte kizárólag magát tekinti, a „hinni és hitetni”-elve – ez

mind a kossuthi eszmék gyűjtő népszerűségével, tömegekre támaszkodó izzó nacionalizmusával szemben nem működik. Széchenyi meg nem szűnően, újra meg újra érveket gyűjt Kossuth ellen, maga előtt is mentve politikai ellenfele iránti bizalmatlanságát. Ebben a kivételes esetben hiába hirdeti az önismeret fontosságát. Szembemegy vele. Kossuthot – egész személyiségét – nem tudja elfogadni. Igaz, céljaiban nem, csak a „modorra” hivatkozva utasítja el.

Ellenzékiekkel tart ugyan kapcsolatot, de ez sem tud független lenni Kossuth-tól. Batthyány Lajossal például. Noha kapcsolatuk közel sem felhőtlen, Széchenyi többször is békejobbot tud nyújtani neki. Neki igen. Ezt igazolja a kötet 154. levele. Előzménye az 1842. december 5-én Gervay Sebestyénhez írott levél (153.), melyben Széchenyi felajánlja együttműködését a kormánynak. Bizonytalanságát, magányát, önmagával vívott küzdelmeit jelzi, hogy annál a Batthyány Lajosnál keres támaszt, akivel az 1842. november 27-én elmondott, nagy vihart kiváltó akadémiai beszéde óta szót sem váltanak. „Úgy találok, hogy politikai tekintetben újból könnyörtelenül irritáló körülmények közt vagyok. Egy barát, aki kész lett volna az én helyzetembe képzelni magát, különösen jót tett volna nekem.” Majd ezt írja: „...talán Te is valamelyest sajnálnád, ha mi ketten halálunk előtt teljesen meghasonlanánk.³⁸ Ezért aztán többször már eltökéltem azon a ponton voltam, hogy mindig is hűséges kezemet nyújtsam Neked. Ám egy döntés miatt, amit politikai pályám ügyében végül meghoztam, még most is oly izgalmat érzek, ahogy attól tartottam, feltűnést keltenék. Ma egész nap oly szokatlanul elfoglalt vagyok, ezen ülés után Óbuda és délután hosszú akadémiai ülés, hogy ma már nem láthatlak. Ám szolgáljanak Neked e sorok egyelőre bizonyítékként, hogy mily nagyra értékelem barátságodat és jóakarodat. God bless you dear Sir.”

Még nehezebb helyzetből próbál kivergődni 1847. december 25-én. Karácsony első napja van. És mégis, vagy tán épp azért!... Levelet (207.) ír Batthyánynak. Az előzmény drámái: abban az évben, november 23-án, este, magántársaságban úgy összeszólalkoznak, hogy erővel kell őket szétválasztani. Az esetet naplójában is megörökíti.³⁹ Ám egy hónappal később ezt írja Batthyányi Lajosnak: „Neked és nekem nem kellene haragot tartanunk. A beszéd hevében, a vita izgalmában valamennyiünk száján, a Tieden éppúgy, mint az enyémen, gyakran kicsúszhat egy szó, gyakran egy állítás, amit az ember hidegvérrel nem tudna, és nem is akarna kimondani. Borítsunk fátylat a történetekre. Én – azt hiszem – sajnos úgy húsz évvel idősebb vagyok Nálad, s különben a nevet, miszerint a kibékülés embere vagyok, amellyel engem jóságosan felruháznak, nem akarom bitorolva viselni. Megteszem tehát az első lépést, és ezennel baráti kezemet nyújtom Neked! [...] Szíves választodat bizalommal várva, maradok őszinte nagyrabecsüléssel a legkészebb barátod és szolgáló.”

Milyen törekeny önbizalmú ember Széchenyi István, milyen sokarcú! Egy alkalommal Deák közvetít közte és Batthyány között, mit a későbbi igazságügy-miniszterhez írott 167. levél tanúsít 1844. április 8–9-én. Hármasan találkoznak Batthyány ikervári kastélyában. Deák kiegyensúlyozó szerepet játszik Széchenyi életében. Ha bizonytalan: segítséget, támaszt remél tőle. Félretéve mindazt, mi elválaszthat, Wesselényivel is képes megbékélni. 1844. június 21-én írott levelében (168.) az akkor már vak bárót Pestre hívja, „mert Magyarország határai közt bizony Pest az, hol legtöbb szellemi szikra fejledezik...” Szeptember 1-jén (169. levél) még elérzékenyültebben szól hozzá: „Igen szomjazok utánad. Te megroncsolt testeddel, és én nem kevésbé lesújtott kedélyemmel és elkopott erőmmel, mi ketten már csak két felet képezünk. Egyesülve aequale [egyenlően] 'egy' volnánk. – Nyomd el ennél fogva fájdalmidat, rendezd dolgaidd – és siess közibénk.”

1847. november 11-én Eötvös Józsefnek ír igen barátián (205. levél) Pozsonyból. E napon kezdi meg munkáját az országgyűlés. „A legokosabb ember, ha valóban okos, sokszor nem adhat magának tanácsot; mert *helyzetében* nem láthat elég-

g  világosan, mi történik körülte. Ily esetben vagyok most  n, és h ladattal veszem minden  szrev teleidet. Célom ernyedetlenül egy! Honunk vagy inkább, nemzetünk alkotmányos felvirágzása. [...] Alkalmazása ennek most  me ebből áll, mint gondolom: Várni, sokat hallgatni, minden párt jobbj ival engesztel dni [...] szabad t rt engedni minden kis szerepelni akaró hiúságnak stb. stb. De emellett torokon is ragadni kíméletlenül az indiscret gyan s tgat kat!  n *csaknem* [...] minden követet személyesen felkerestem. »Magyarok vagyunk, ne cs pelj k egymást stb.!«

 m december 3- n már  gy  r Tasnernek (206. levél) ugyancsak Pozsonyból: „Kossuth nagyon fénylik. Elragadja az embereket – vagy inkább a hallgatóságot, szinte senki nem beszél, csak  . Az adó dolgát – ha  n nem tartom fel egy kissé – k t óra alatt keresztülviszi. Most legalább két napig tartott. Ma az örökváltság dolgát akarta keresztül hajtani –  s holnap az aviticit s [ sis g] eltörlését! – E két *kis* t rgyacsk  jövő hétre marad. – Die Leute sind schon ganz schwindlich etc. etc. [Az emberek már mind sz d ltek stb. stb.]”

Kossuthot sem Deáknak, sem m snek nem sikerül vele elfogadtatnia. K nyszeresen támadja, meg nem sz n en, újra meg újra. Győzni akar. Ha nem akarna győzni – az lenne igazi győzelem. Mindez előrevetíti 1848 drámáját.

Felmerül a kérdés: adhatott volna-e más választ a Kossuth-jelenségre? Vagyis: lett volna-e más megoldás? Naiv, történelmietlen kérdés. Tökéletesen abszurd. De játsszunk el vele! Ha nem ragaszkodik kiérlelt politikai koncepc j hoz, ha rendelkezik kellő hajlékonysággal mások érveiben a jó szándékot felismerni – a különböző álláspontokat integr lhatta volna. Ha nem lett volna arisztokrata, akiben félelem  l „le rkezni” a közemberek közé – talán minden más  rnyba megy. Ami Kossuthot illeti, nyilván mélységes gyökerei voltak ennek a szembenállásnak. Előzmények, és újabb előzmények.   maga volt ezekhez a legközelebb.  s ő is csak bizonyos mértékig. Valami megvéd minket attól, hogy magunkról, másokról mindent tudjunk. Ezekben a rejtélyes ügyekben nehéz lenne elviselni a tisztánlátást. Széchenyi életének nagy fordulata szolgál erre bizonyítékul. M t tudott biztosan?  vtizedekig formálta terveit, küzdött megval s t suk rt; „Scylla  s Charybdis között”, szerzetesi fegyvelemmel szenvedve el temérdek megaláztatást. Ha elért eredményeit nem érezte volna veszélyben, ha megszenvedett politikai hitvallásához nem ragaszkodott volna a végsőkig, ha mintegy * res, önzetlen jóindulattal, pozitív reménységgel*, elvárások nélkül tudta volna érzékelni a környezetben l v k igazságát, akkor el tudta volna fogadni Kossuth Lajost is. Igaz, akkor nem lett volna az, aki volt: Széchenyi István.

1848. Az  sszeoml s

■ Széchenyi 1848. március 17- n ezt írja Pozsonyból titkárának, Tasner Antalnak (211. levél):

„Bar tomb, csudákat  lt nk! Nemzeti voltunk hajszálon függött. Az első felvonás gy ny r en sikerült!  n teli vagyok a legszebb reményekkel. Valóban egész mértékben élvezem mindazt, mi Bécsben tegnap és ma történt. Nékem  gy látszik, mintha ránk, magyarokra elvégre felny lt volna az  g!  n nem tudok kételkedni nemzetünk legszebb kifejl d s n; s miután Batthyány  s Kossuthnak hallatlan, nagy szerepén csak  r lni tudok és Isten látja lelkemet, legkisebb irigység nem rejlik keblemben, azon édes meggyőződésben ringatom magam, hogy politik mnak nincs egyéb mozd t  ereje, mint »ügyszeretet«!

Fogok-e és minő részt venni az új kormányban, m g nem tudom. Eg zs s gem miserabilis [siralmas], alig tudok lábaimon állni!

B csr l most nem írhatok; hanem, hogy egy kis része a sikereknek engemet is illet, arra esk dhetem.

Bárminőnek fog mutatkozni a második és harmadik etc. felvonás, azt be kell várunk. Mi engem illet, én Batthyányit és Kossuthot legőszintébben fogom szolgálni! [...]

Az én politikám biztos volt... de lassú. Kossuth egy kártyára tett mindent és legalább idáig annyit nyert a hazának, mint amennyit az én politikám tán 20 év alatt nem bírhatott volna előállítani!... Ha reakció nem történik és több lesz bennünk a hazafiság, mint az irigység, s több a polgári erény, mint a dicsvágy [...] én biz azt hiszem: lesz még a magyarbul valami, s pedig sok!”

A levél szinte mindent elárul, ami Széchenyi összeomlásával később valósággá válik.

Európa forrong. 1848. január 12-én forradalom Palermóban, február 22-én Párizsban, majd München, Berlin, Milánó, Poznan, Prága, Bécs – és Pest-Buda következik. Az uralkodók meghátrálnak. 1848. március idusán Széchenyi számára úgy tűnik: szembeállását Kossuthtal az európai forradalmak hulláma megoldotta... S ha eddig azt mondta: a cél nem, csak a modor zavarja Kossuth politikájában, akkor most minden a legszebben alakult. A cél karnyújtásnyira, a modor pedig nem játszik érdemi szerepet, Kossuthot, Batthyányt Bécsben fogadják, tömeg ünnepli őket. Sőt úgy tűnik, hogy a felkorbácsolt kedélyeket leginkább az ellenzék tudja megcsendesíteni. Batthyány alakíthat kormányt. Magyarország sorsa a legpozitívabb irányba halad: a felelős magyar kormány végrehajtja az elodázhatatlan társadalomszerkezeti és gazdasági reformokat, amelyekért Széchenyi maga is küzdött. Elszigeteltsége is oldódni látszik: a március 15-én Pozsonyból Bécsbe tartó országgyűlési küldöttség tagjaként a Ferenc Károly gőzhajón siet biztosítani önzetlen jószándékáról általa addig támadott politikai ellenfeleit: „Legyen István nádor a király alteregója!” Minden békésen zajlik, vérontásnak – amitől leginkább tartott – nincs jele. Mostantól Kossuthot és Batthyányt fogja támogatni. Micsoda megkönnyebbülés!

Széchenyi 1848-as összeomlását a gyűjteményben 18 levél dokumentálja.

A válogatás nem törekszik az összeomlási folyamat teljes bemutatására. Ez valamennyi, nemegyszer egymásnak ellentmondó dokumentum – levelek, naplófeljegyzések – bemutatása nélkül nem is lehetséges. Csak egy szeletét látjuk átélt szenvedéseinek, talán nem is a legismertebb szeletét. A 18 levél közül 10 a kevésbé ismert Lunkányi-hagyatékból való, ezek adják a válogatás gerincét. Két-két levél címzettje Tasner Antal és Széchenyi Pál, egy-egy szól Kovács Lajosnak, Széchenyi Lajosnak, Batthyány Lajosnak és Pázmándy Dénesnek. A Lunkányi-hagyaték levelei alapján úgy tűnik: Széchenyi nagy gondot fordított valamiféle háttország biztosítására, ahová szándékában állt visszavonulni. „Félreálltam!” – írja Tasnernek már március 21-én (213. levél). 22-én (214. levél; Lunkányi Jánosnak) mintha abban reménykedne: kimarad a kormányból, de ő maga nem dönt, vár... *Másra várítja a döntést.* Íme, a rés, mely személyiségét szétfeszíti. Március 23-án elfogadja a felajánlott közlekedésügyi tárcát. „Most aláírtam a halálos ítéletet! Bizonyos, hogy kés alá kerülök!”⁴⁰ – írja ezen a napon naplójába. Mit jelent ez? Azt, hogy tudja: nem lett volna szabad elfogadnia a miniszteri tárcát... Négy nappal később, március 27-én (215. levél) reménykedve, diadallal tudósítja Lunkányit: „...nem éltem legkisebb furfanggal, szeplőtlen, hű hazafiságom okozta.” Menti magát, bizakodik, hátha mégsem veszett el minden... Hangulatingadozásai ezekben a napokban különösen jellemzőek rá. 27-i levélében szót ejt Kossuthról, Batthyányról is: „Batthyány Lajos és Kossuth legiszonyatosb kockajátékot játszanak, de eddigelé jól dülnek kockáik! Kossuth magyar finans-miniszternek van proponálva! Gondolja most Ön magát a bécsi atmoszférába, valljon hihető-e, hogy őt ott – bár most is – be lehessen az illetőkkel kapatni?? És pedig tegnapi hírek után – bekapatják!! Enfin: Gott ist gross! [Végül is: Isten hatalmas!]” A döntést magasabb sorserők kezében látja. Kossuth miniszteri kinevezése után tudomásul kell vennie: egy kabinetben van több mint nyolc éven át legélesebben támadott

politikai ellenfelével. Ez – bárhoggy igyekszik bizonyítani az ellenkezőjét – *megoldhatatlan helyzet elé állítja*.

A gyűjtemény által közzétett levelek alapján két irányban aktív. Önfeláldozó és önmegtagadó a haza ügyéért (216., 217. levél), valóban feladva-elfojtva minden Kossuthtal szembeni averzióját – ez az egyik irány. A Lajos bátyjához írott 218. levél meglepetés. Unokaöccse, Dénes önkéntes belépését szorgalmazza a honvédseregbe. Csak három év!... A másik irány: tapogatózás esetleges hátország után.

A Lunkányinak írt 220. levélben – 1848. július 22-én – beszámol a Lánchíd szerelési munkálatai során bekövetkezett balesetről, mely négy nappal korábban, július 18-án őt és Béla fiát a Dunába sodorja. Ingadozó lelkiállapotára jellemző, hogy ellentétben korábbi naplóbejegyzéseivel, viszonylag higgadtan tudósít erről, melyből 18-án még a magyarországi fejlődést akadályozó sorseroők működését olvasta ki. Amikor aktívabb – jobban van. Ezt igazolják Batthyány Lajoshoz július 24-én írott (221. levél) sorai. Levele politikai éleslátását és kivételesen érzékeny helyzetfelismerését igazolja. Felhívja Batthyány figyelmét a veszedelmeket rejtő horvát–magyar viszonyra. Kéri, kössön fegyverszünetet és békét Jelačić-csal... A nehéz gazdasági és egyre feszültebbé váló politikai helyzetben miniszteri aktivitására – mely lekötné figyelmét, s hasznossá tehetné – nincs lehetősége. Bujkáló és fokozódó önvád gyötri: ő indította el az egész reformfolyamatot. Augusztus 27-én családját Cenkre menekíti. Hiába áltatja magát, megkönnyebbül. Ezen a napon ír bátyjának, Pálnak (225. levél). Mintha azt remélné: kidobják a minisztériumból... Visszavonulna, együtt lakna Pállal. Talán Sopronban. Augusztus 30-án olvassa a császár 27-i emlékiratát, mely lényegében törvénytelenek mondja a márciusi engedményeket, és sürgeti azok visszavonását. 31-én leirat tudatja a magyar kormánnyal: a birodalom két része közötti ellentéteket az osztrák kormány augusztus 27-i memoranduma alapján kell megoldani. Ezen a napon Jelačić horvát bán seregei megszállják Fiumét. Széchenyi tudja: küszöbön a horvát–magyar háború. Tudja milyen arctalan pusztulással jár egy háború, fiatal emberként maga is átélte... Szeptember 1-jén búcsúzik Lunkányitól, Páltól. Ezt írja bátyjának (227. levél):

„Azt csak a mindenható istenek tudják, hogy velünk és családjainkkal mi fog történni! Roppant könnyű lenne segíteni, ám a fogalmak teljesen összezavarodtak, a sajtó és a fáradhatatlan agitátorok ostorozó hajszája *miatt* a közállapotok inkább az örület felé fejlődnek.

Tulajdon helyzetem irtózatoss! Beléptem a kormányba – és mily önmegtagadás kellett ehhez – azért, hogy ha lehetséges, békítsek, [ügyeke]t a császár elé vigyek. Nem voltam erre képes. [...]

Keresztény megadás az egyetlen taktika, ami számunkra ésszerű!”

Csak mentegeti magát. Mintha a büntudat, ugyanaz, amit egykor Caroline sógornője haláláért érzett, sodorná Pál bátyja közelébe... Szeptember elején (228. levél) Pázmándy Démesnek ír: felmentését kéri miniszteri tevékenységéből. Szeptember 4-én Almási Balogh Pál jelenti: „Széchenyi megőrült!” A döblingi elmeegógyítészetre szállítja. Az úton a gróf háromszor kísérel meg öngyilkosságot. A felcsapó önvád őszinte. Igaz, nem 1848-ban kezdődött. Oriási gyökerei vannak. Mintha addigi politikai tevékenysége mélyén mindig is ott lett volna. Most ledönti őt.

Megfutamodott-e? A kérdés már a kortársakat is megosztotta. Vádolták. Wesselényi újságcikkben védte meg: „Szegény oroszán, mire jutottál!” – írta. Ne higgyük, hogy a kérdést Széchenyi önmagának nem tette fel. Bizonyára feltette, s nem is egyszer. Amihez időt kért, minden emberi lény joga: egyfajta öntisztázás. Ez várt rá, ez a szörnyű, démonokkal viaskodó számvetés – Döblingben. Nem a tények miatt omlott össze, azok csak ürügyül szolgáltak szabadulásához egy korábban elfogadott csapdahelyzetből, melynek nem mert ellene mondani. Nem Kos-

suth, nem is a Kossuthról profétált szörnyűséges jövődő elől menekült. Önvád és vád itt azonos gyökerű. Valamit nem fogadott el. Mindenekelőtt önmagát. Ezért aztán Kossuthot sem. Ezt kellett megszelídítenie döblingi éveiben.

Döbling

■ A döblingi időszak levelei két részre oszthatók. A szélsőséges önvád – és az új-rakezdés megnyilvánulásaira.

8 levél (a 229.-től a 236.-ig) dokumentálja ez első fázist 1850-ből. Öt levél címzettje felesége, egyé mostohafiaiának egyike, Zichy Imre, egyé Lunkányi János, egyé Tasner Antal.

Az első években Széchenyi a legféktelenebb gonoszszággal vádolja magát. Előre nem, csak visszatekint. Bünteti magát. Megszabadulva feladataitól, ambícióitól, küldetésétől, melyek korábban évtizedekig fegyelmezték. Törekvései most elengedik őt. Magyarország elpusztítójaként tekint önmagára. Senkit nem enged magához, senki nem látogathatja. Két egymás követő napon, 1850. április 19-én és 20-án hagyja el a tébolydát, hogy találkozzék Bécsben tartózkodó családjával. Elhanyagoltsága megrendíti családtagjait. Észreveszi. A tébolydába visszatérve zokogva borul ágyára. Megfogadja: nem hagyja el többé az intézetet.

Itt közzétett leveleinek eredeti nyelve német. Magyarul olvasni őket nagy nyereség. A 233. levél kivételesen szép lábjegyzet-megfejtésére Oplatka András hívta fel figyelmemet, kiegészítve azzal, hogy ez mindenekelőtt a kötet lektorának, Fónagy Zoltánnak érdeme. Széchenyi ezt írja feleségének 1850. augusztus 25-én: „...Engem semmi sem menthet meg. Én egy nemzetet fosztottam meg becsületétől, boldogságától és üdvösségétől, én vagyok a Segestus, amelyet a Szentírás a bűn és a vétek legnagyobb szörnyeként ábrázol.” A Segestus névről, melynek jelentését mindeddig homály fedte – kivételesen szép megfejtést olvashatunk. Ovidius *Átváltozásokból* származik, nem a *Bibliából*, Széchenyit itt megcsalja az emlékezete. A vetés (seges) szóból képzett Segestus névben Széchenyi övädja tér vissza, miszerint ő maga és reformjai sárkányfogból nőttek ki, és vezettek a testvérháborúhoz. A meghasonlottak testvérgyűlöletét Vörösmarty ugyanezzel a mítosszal társítja megkeseredett sorokban *Az emberek* című versében: „Az emberfaj sárkányfog-vetemény: Nincsen remény! Nincsen remény!” Igen fontos a két héttel később, 1850. szeptember 8-án Tasner Antalnak írott (236.) hosszú levél is, melynek elejét Széchenyi magyarul, nagyobbik részét németül írta. A fordító kitűnő munkát végzett, a szöveg világos, áttekinthető. E levélben a gróf említést tesz az áldozatokról is, bár felsorolásuk esetleges, s közel sem teljes. Ír Kossuthról, Batthyányról is. „Egy dolog biztos, hogy a legyilkolt magyarokat többé semmi se kelti fel, függetlenül attól, hogy én vagyok-e a gyilkos, vagy valaki más. Ó, mily egyszerűen és emberségesen élt Kossuth! Mindig velem, sőt vezetésem alatt akart dolgozni, és én ellöktem magamtól! És ha meggondoljuk, hogy Batthyány, Jeszenák és sokan mások mily könnyelműen, mintegy tréfából léptek a politikai pályára, s mint nyomták őket nolens volens [akarva, nem akarva] egyre mélyebbre a vesztőhelyig, akkor tagadhatatlan, hogy az ördög közvetlenül részt vett az egész játékban.”

Pokoljárása új kezdethez vezet, ami kivételessé teszi Szécheyi István életét. A határpont 1854 januárja, amikor Lonovics József érsek, Széchenyi bizalmasa meglátogatta őt a tébolydában.⁴¹ Ostorozta magát, vég nélkül sorolta bűneit. „...ennyi bűnt Isten nem bocsáthat meg.” Lonovics válasza kijózanító volt. „Ez a kevélység szava – viszonzá Lonovics komolyan –, kevélység volna egy halandónak azt hinni, hogy ő egymaga tetszése szerint s a gondviselés akarata ellen irányíthatná milliók sorsát; kevélység volna azt hinni, hogy az ő bűnei nagyobbak, mint az egész viláéi, melyeket az Üdvözítő magára vett s vérével megváltott.”⁴² Ez Széche-

nyi életének nagy pillanata. Megérti és elfogadja az érsek érvelését. A lelkében tomboló vihar lecsendesül.

Hiszen aki múltjára lát – nem azonos azzal, akivel ez vagy az megtörtént. Ez a lény – ha figyelmét nem múltjára, mindenkori jelenére fordítja – szabad. És egyedül tőle függ, mit kezd ezzel a szabadsággal.

■ JEGYZETEK

24. Oplátka András korrekciója: Györffy Miklós fordítása itt hibás. A második német mondat így hangzik: „Ich rühre mich nicht.” Ha Széchenyi azt akarná kifejezni, hogy nem hatódik meg, akkor azt írná: „Ich bin nicht gerührt.” Ezzel szemben: „Ich rühre mich nicht” annyit jelent, mint „Meg sem mozdulok”.
25. Az idézett utolsó mondat magyarul a német nyelvű naplószóvegben, melyet Széchenyi István *Naplója* (1927.) alapján, Györffy Miklós fordításában, a magyarul írott mondatot pedig a mai helyesírásnak megfelelően közlöm.
26. Széchenyi István: *Hitel*. 242.
27. Kiemelés tőlem. F. E.
28. *Kossuth Lajos iratai 1837. május – 1840. december*. In: *Kossuth Lajos összes munkái*. VII. Sajtó alá rendezte Pajkossy Gábor. Akadémiai Kiadó, Bp., 1989. 629–630. A beszéd előre megírt két fennmaradt leirata közül az A változat alapján idézem.
29. Széchenyi István: *Napló*. 820. Györffy Miklós fordítása
30. Széchenyi István: *Napló*. 823. Györffy Miklós fordítása.
31. Széchenyi a kapcsolatukban beállt enyhülésre utal, hiszen a gróf „kétgarasos” telekadó-eszméjét Kossuth is támogatta, ő pedig *Kibékülés* címmel közölt cikket erről a *Jelenkorban*. A továbbiakban lásd még a 161., 162. levélről írottakat.
32. November 10-én az országgyűlésen elbukott Széchenyi „kétgarasos” telekadó javaslata.
33. Széchenyi *Kibékülés* című cikkében (*Jelenkor* 6. szám, 1844. január 21.) így ír Kossuthról: „Utololsó nyilatkozatiban azonban, miután egy kissé részletesebben fejthetém ki eszmémet, vajmi szép és követésre méltó példáját adá, hogy minden antipátiájának, sőt gyűlöletének dacára, mellyel – mert ő is csak gyarló ember – irántam viseltetnie okvetlen kell, mégis kész nézetemet pártolni, csak hogy ’nyomorult hazánk’ – valljuk meg – így vagy amúgy, de valamiképp elvégre kivergődjék valóban busító létébül.”
34. Ez a vágyjellegű, lángoló ambíció az, amely egymás ellen fordította Széchenyit és Kossuthot. Egy-másban meglátták – magukban nem.
35. *Adó és két garas* – cikksorozat, ami 1844 tavaszán könyvként is megjelent. A gróf azt javasolta, hogy a földbirtokosok holdanként évente két garast fizessenek.
36. *Wesselényi és Kossuth* – 10 cikk 1843. január 22. és február 19. között
37. Döntését a Jósika Samuhoz írott 155. levélben így indokolja 1843. január 2-án: „...kár lenne, ha a 17 év alatt így kialakult pozíciómat nem igyekeznék bombabiztosan megtartani. Lehet, hogy nem jó, je ne le dispute pas, car je suis facile a vivre [nem vitatom, mert könnyű velem egyezkedni], hogy e pozíciót magamnak lassanként felépítettem. Mivel azonban most már benne vagyok, *legalábbis nekem* úgy tűnik, kár lenne hagyni, hogy akár távolról is gyanú [az eredetiben fuvallat] érjen. E tekintetben Te, aki az itteni terepet oly jól ismered, úgy hiszem nekem és – az ügynek általában – a legjobb szolgálatot teheted: ha cikkeimet a *Jelenkorban* elolvasod, és kissé megindokolod, hogy miért így s nem másképpen lépek fel.” (A Jósika Samuhoz írott levél eredetije a bécsi Levéltárban található. Nyereség, hogy magyar fordításban itt hozzáférhetővé vált. Ugyanez vonatkozik a Jósikához írott másik levélre, de azt csak Viszota Gyula közléséből (*Széchenyi vitája*, I. 725–726.) ismerhetjük, mert az eredeti kézirat eltűnt egykori helyéről.
38. Ugyanazt a kifejezést használja, mint 1831-ben, amikor Wesselényivel megszakad a szoros szövetség.
39. Széchenyi István: *Napló*. 1179. Györffy Miklós fordítása.
40. Széchenyi István: *Napló*. 1214. Györffy Miklós fordítása.
41. Lonovics látogatásának időpontját Östör József *A döblingi Széchenyi 1848–1860* című könyve (Bp., 1944) alapján vettem át. Magam is valószínűnek tartom, hogy a látogatásra 1854 januárjában került sor. Az itt következő jelenetet ő is Falk Miksa könyvéből idézi. Lásd a következő lábjegyzetet.
42. A jelenetet Falk Miksa örökíti meg *Gróf Széchenyi István utolsó évei és halála; Emlékezések* című könyvében (Európa Könyvkiadó, Mérleg sorozat. Bp., 1984. 32–33. Áldor Imre és Vértési Arnold fordítása.

FÖLDES LÁSZLÓ EMLÉKEZETE A SZÉP SZORÍTÁSÁBAN

■ 95 éves lenne. 52 évet élt, és mindvégig megőrizte a makacs kölyök *troztdem*, csak azért is gyermekkori státusát, ami írói kamaszkorában a vitatkozás *-ért és ellen* ars poétikájává dacosodott. Államvizsga-dolgozatát 1946-ban írta az akkori Bolyai Tudományegyetem Lélektan – Bölcsélet – Társadalomtudomány karának végzőseként *A gondolkodási funkció fejlődése a mágiától a dialektikáig*¹ címmel. Kedvelt teoretikusa, Haecckel biogenetikai törvényét parafrázálva – az egyed fejlődése megismétli a törzs fejlődését – Földes László életműve a tézisében kijelölt utat kelti életre, mágiától a dialektikáig. Ám végig mágusként élte meg kora szocialista értelmiségének ágas-bogas alakulását. Sziporkázó varázslatos egyéniség volt. Két évvel halála előtt, 50. születésnapján, Bretter György *Köszöntőjében* írja: „Földes László végig járta azt az utat, amelyről utóbb kiderült, hogy a szocialista értelmiséget jellemző út: illegális ifjú kommunista, a Bolyai Tudományegyetem kommunista sejtjének tagja, kritikus, szerkesztő, esztéta, az oldódás kétértelműségének áldozata, tanár, a hatvanas években önmagára találó, kínlódó-tépelődő ember, aki ismét szerkeszt, bírál, és még mindig tanár. Talán mindenekelőtt és mindenben tanár. Van benne valami állandó lobogás, amely állásfoglalásra és közlésre készíti: órái és kritikái ezért közvetlenül sugallják az eszményt.”²

A kínlódó-tépelődő önmagára találás találás kritikusi labirintusában ír és bírál. Majd újraír, felülbírál. Nem utolsósorban önmagát. A korabeli marxista-leninista esztétikai kánonokhoz való viszonyát elemzi-értelmezi szüntelen. A művész elkötelezettségét, a pártosság és tipikusság viszonyát, a tükrözéseméletet, a művészi kép jelentéskörét, a jelenkori ábrázoló módokat és áramlatokat és – ahogy ő szokta mondani – *a stb.-t*.

Így emlékezik: „Annak idején, a negyvenes évek végén Gaál Gábor mellett asszisztenskedtem a filozófián. [...] Gaál Gábor mondta, hogy írjak valamit az *Utunkba*. Írtam. Eleinte ragaszkodtam alapszakmám, a lélektan meg a filozófia tárgyaihoz, írtam hát ilyeneket, a kor divatja szerint: »Az átkos metafizika ellen« vagy »A harcok tudatlélektanért, a mélylélektani misztifikációk ellen«. Gaál Gábor – igazán nem értem, mit talált bennem – a kritika felé hajlított, megszólaltam az irodalom minőségi ellenőréként, többnyire szintén »-ért és ellen«. Ha így ma visszagondolok reá: csupa emeletes ostobaság. Miért titkolnám? Talán azért, mert ha vállalom, azzal némelyek visszaélhetnek? Én akkor is inkább Benjámín Lászlóval tartok: »halálunkig vívni a lehetetlent, jóvátenni a jóvátéhetetlent«. A kor balfogásainak teremtménye voltam. Tehát: teremtménye is (a magam szűkebbeske körén belül).”³

Írói kamaszkorára visszagondolva írja: „Szellemi kamaszkorom – kamaszkorunk – naiv koordináta-rendszerének origója – a hit volt. Én úgy tudtam, úgy hittem, hogy valóban »a tipikusság a pártosság fő megnyilvánulási szférája a realista művészetben«, bíztam benne, hogy az én fülem a koronatanú az eufónia és a karkofónia perlekedésében, és meg voltam győződve róla, hogy a hajnal nem szabad lilára festeni, mert az ellenkezik a dialektikus materializmussal.”⁴

És imígyen bírálja felül: „Ahogyan lassacskán okosított a világ, úgy nőtem talán valamit kritikusként is. Remélem. Az *Utunk* a megmondhatója, mert mindig – Gaál Gábor életből távozta után is – csak oda írtam. S aztán eljött az idő, hogy belső munkatárs lettem a lapnál. Két kerek esztendeig dolgoztam a szerkesztőségben,

de akkor már tudtam – nem az enyém az érdem, hanem a változó idő! –, hogy mi fán terem az elkötelezettség, hogy megnyilvánulhat az tipikusságban, ha kedve tartja, meg sok minden egyébben is, és nincs egyáltalán hozzádrótozva a realizmushoz, mert ha a mű formabontott vagy szimbolista, attól még lehet pártos; lemondtam zenei hallásom és zeneértésem csalthatatlanságáról is, és mertem röhögni, amikor azt a fantomfogalmat hallottam, hogy »atonalizmus« vagy »hangzavar«; véleményt változtattam a lila festékekkel kapcsolatban is hajnal-ügyben, gondolván, hogy a leghasznosabb, ha a festő olyannak festi a hajnalt, amilyennek látja.⁵⁵

Tanítványaiként elbűvölten hallgattuk előadásait, utánoztuk hanghordozását, még gesztusait is lemásoltuk. Az ötvenes-hatvanas évek fordulóján mentorom volt. Kérésemre – akkoron mint helyettes gyakornokot a kolozsvári konzervatóriumban – maga mellé fogadott, és elindított a zeneesztétika útján. Varázslatos egyéniségének emlékét máig legendák lengik körül. Az említett pár év alatt egyik-másiknak mellékszereplője voltam. A vizsgán maga mellé ültetett, ketten hallgattuk a jövő zenészeinek feleleteit. Megesett, hogy nem mentek a dolgok, a felelet dadogva-döcögve letért a helyes útról, és tévösvényeken baktatott tovább. A segíteni akarás igyekezetében ilyenkor, mentorom mellett, kötelességtudóan segíteni akartam: diszkrétan súgtam a jelöltnek. Persze hogy felfedezte, és példabeszédbe kezdett a sugás technikájáról. Paraboláiban rendszerint maga volt a főszereplő. Mint tanáregéd ő is famulusa, Gaál Gábor mellett ült, és kínosan asszisztált az egyik nyögvenyelős felelet szenvedéseire. És megesett a szíve, segíteni akart, tehát súgott a maga módján. Nem szavakkal, amit könnyű felfedezni – lásd az én esetemet –, hanem gesztusokkal, csendben, mutogatva. Aztán szomorkás derűvel hozzátette, a siker elmaradásáért igazán nem ő volt a felelős. Professzora segédkérdésére a vizsgázó felé, „mondjon egy Hegel-művet”, jómaga hátrább húzódtott székével Gaál Gábor mögé, figyelmeztetően a védencre vetette sürgető tekintetét, és lassan, jobb kezét emelve, hüvelykujjával a hátuk mögötti könyvszekrény felé bökött, amely tele volt Hegel műveivel, hadd válasszon a szegény jelölt egyet közülük. A leleplezés itt következett be. A vizsgázó választott: „És Hegel írta még a *Werkét*.” Ugyanis a polcon hosszan Hegel-művek sorakoztak németül. Ignorantia non est argumentum.

A könyveknek megvan a maguk sorsa.⁶ Nemcsak a könyveknek, de az egyetemi előadásoknak is. Schiller *Levelek az esztétikai nevelésről* szóló esszéesorozata javarészt egy koppenhágai tűzvész martaléka lett; szerzője, megmaradt jegyzetei segítségével, újrírja, sőt át is dolgozza (1794). Nicolai Hartmann *Esztétikájának* első fogalmazványát (1945), amely egyetemi előadásainak alapját képezte, később átdolgozta. Véglegesnek szánt formáját (1950) már nem tudta befejezni. Eredeti fogalmazványa alig egyharmadáig jutott el. A ma ismert kiadás másik kétharmada maradt az előző fogalmazás alakjában. A hegeli esztétika sorsáról Lukács György írja: „azok a kéziratok, amelyek a hegeli esztétika első sajtó alá rendezőinek, Hegel tanítványának, Hothonak rendelkezésére állottak, ma legnagyobb részét elvesztettnek tekinthetők. [...] Hothonak a hallgatók jegyzeteiből sok állott rendelkezésére (főleg az 1823-as és 1826-os évekből), azonkívül Hegel saját jegyzetei. [...] Hegel hagyatékával azonban tanítványai, akik műveit sajtó alá rendezték, rendkívül könnyelműen bántak, s így ezeknek a feljegyzéseknek tekintélyes része elveszett.”⁷ Gaál Gábor bölcséleti előadásait szintén tanítványai rendezték sajtó alá. Ezúttal nagy körültekintéssel és dokumentáltan. Kettőt éppen Földes László és Tóth Sándor, nevezetesen *A bölcsellettörténet rövid vázlatát* (1947) és a *Marxizmust* (1947). Összeállított kurzusainak végső formát mindig is ő maga adott, aprólékosan átnézte nyomdába adás előtt kézirateit.

Földes előadásai – gyönyörködtetőn impresszionista kurzusok, számos improvizált, mégis pontos hivatkozással, litelalátokkal, csattanókkal – mindig élőben hangzottak el. Sohasem írta le őket.

Utolsó előadásait 1971–1972-ben tartotta. Tóth Sándor jegyzetéből idézünk: „Két volt hallgatója, Bocskai Vince (Szováta) és Burján-Gál Emil (Gyergyószentmiklós) munkájának köszönhető, hogy rendelkezünk Földes Lászlónak a kolozsvári Képzőművészeti Intézetben az 1971–1972-es tanévben megtartott (tehát az utolsó) esztétikai kollégiuma jegyzetével. Ez a jegyzet 38 sűrűn gépelt oldal terjedelmű, megítélhetően a kurzust arányaiban pontosan reprodukáló, erősen vázlatos foglalata a megtartott előadásoknak. A szöveg a jegyzetelő (és általában az előadásokat látogató) diák számára vizsgaanyagként kiváló munkaeszköz. Mint önálló olvasmány tömör tételek és címszavak formájában rögzített, részletekbe menő, bő tartalomjegyzékként, a kollégium csontvázaként hat, mely szükségszerűen csak halvány nyomait őrzi Földes jellegzetes anyagkibontó, elemző módszerének.”⁸

A gépelt jegyzetet Földes már nem ellenőrizhette, nem egészíthette ki. Bár amint a *Miniaturörök az óriásról* címmel tervezett esszéesorozatának az ajánlásából következik, szándékában állt esztétikai gondolatainak rendszeres, átfogó, diszkurzív kifejtése. Ha összevetjük a gépiratot az esszéesorozat címeivel, meggyőződhetünk tanítványai gondosságáról és hozzáértéséről a jegyzetanyag rögzítésében.

A kötet kommentárjából kiderül, hogy 1965-ben 51 esszét ajánl fel kiadásra pontosan megfogalmazott címeikkel. Az első négyet, bemutatóként meg is írja. Ajánlata azonban nem talált meghallgattatásra. „Ötési eltiltás után Földes László szilenciumát 1964 végén feloldották: újra publikálhatott. Nagy tervei voltak. Egyebek között *Miniaturörök az óriásról* [...] Hamarosan tapasztalhatta, hogy bár publikálhat, de csak módjával: javaslatát a szerkesztőség nem fogadta el. Így aztán a sorozat tervéből csak a mutatónak szánt első négy közlemény készült el. Azok is itt jelennek meg először.”⁹

Tehát 1983-ban. Ily módon tanítványai nem ismerhették magiszterük terveihez sem első négy bemutató minieszéjét, sem további szándékait. Jegyzetük mégis – fent idézett kvalitásai mellett – jelentős mnemotechnikai eszközként szolgálhat Földes minden volt hallgatója számára. Olvasása életre kelti korabeli kollégiumainak színeiben, játékos hangulatában, impresszionisztikus rögtönzéseiben gazdag élményeit.

Publicisztikáját, kritikáit, tudományosan-művészien megírt műelemzéseit tanulmányozva a megértés igényével vehetjük birtokba esztétikai gondolatait, elméletét. Életében megjelent egyetlen kötetében, *A lehetetlen ostromában* erre vonatkozólag – bár rejtetten, hívogatón – ő maga figyelmeztet: „Engedtessek meg előljáróban néhány mentegetőző szó. Elkövettem azt a könnyelműséget, hogy művészetelméleti kérdésekkel többnyire viták kapcsán foglalkozzam. Ilyenformán az ide-szerkesztett szövegek nagyobb része vitacikk, s azokat polemikus formájuktól elválasztani nem tudom. Kötetbe azonban az elmélet kedvéért gyűjtöttem őket, nem vitatkozó szenvedélyem kiéléséért. Mentegetőznöm pedig azért kell miattuk, mert itt vitapartnereimtől megszabadultan állok elé velük, ami – ha megjegyzés nélkül teszem – tisztességtelen előnyhöz juttat. Aki egyedül vitatkozik, annak jó esélye van arra, hogy véleményét máris igazságként fogadtassa el; óhatatlanul nagyobb súllyal hatnak az érvei. Én azonban tudom, hogy okos és felkészült vitapartnereim ellenérvei híján ez csak amolyan irodalmi árnyékboksolás. Bízom benne, hogy kifejtett nézeteim megközelítik az igazságot, de ebben a keretben erről nem lehet biztosítéka az ellentétes állásponttól megfosztott olvasónak. Ezért arra kérem, olvassa ezeket a szövegeket annak a tudatában, hogy vitatott nézeteket tartalmaznak, s ha már a vitától elvonatkozni nem lehet, figyeljen inkább az elméleti tartalomra, semmint a közlés polemizáló, helyenként indulatosan szubjektív formájára.”¹⁰

Az *Elvek és viták*¹¹ megjelenése (1983) feltárta Földes szándékait esztétikai elméletének nemcsak rendszeres kifejtésére, de újragondolására is, valahogy úgy,

ahogy már Bretter megfogalmazta: „Ha Földesnek nem volnának ellenségei, ő kitalálna magának eleget. Ha nincs ellenvéleménye – ezen csodálkozik, ha nem lát a porondon az övével ellentétes véleményt –, akkor azon. Munkálkodik benne a fekete mágus: nem hiszi azért sem. Egyetérteni magával sem szokott túlságosan hosszú ideig, hamar megtér saját véleménye ellenvéleményéhez. Mégis kitűnő tanulmányai bizonyítják: bízik a szavak erejében, az irodalom erejében. És ez nagy dolog.”¹²

A *Miniaturörket* Földes így ajánlja be: A „négy szöveg után következő jegyzetek lényegében az esztétika problémáinak sajátos rendszerezése alapján igyekeznek kimeríteni a tárgyat. Ez a rendező elv a művészetek egységének és különbözőségének a szempontjára épül. Persze mielőtt az egyes művészeti ágak sajátosságainak kérdését érinteni lehetne, pár jegyzetben általános kérdések felvetése szükségesnek mutatkozik. Ezek szerint a további jegyzetek terve a következő. (Csak a címeket sorolom fel).”¹³

Majd így foglalja össze bemutató szövegét: [„Ez itt hozzátétőlegesen egy esztendőre való anyag, ha a szerkesztőség elfogadja. Adott esetben folytatható is, ha az olvasó el nem unja. Folytatás esetén hozzátétőlegesen ugyanennyi glosszát ígérhetek a művészetek kategóriáiról (a derűstől a tragikusig), valamint a nekik megfelelő ábrázolási módokról s arról, hogy az egyes művészeti ágak mennyiben alkalmasak bizonyos kategóriák megragadására és bizonyos ábrázolási módok alkalmazására, valamint a művészet alkotási módszereinek és áramlatainak történelmi alakulásáról. Ez utóbbit ott ilyen rendszerezésben tárnám fel, egyébként azonban itt is.] *Az anyagot – amint a tervből kiviláglik – nem az alkotási módszerek és áramlatok történeti fejlődés-folyamata szerint tárgyalom*, de állandóan átszövöm a tárgyat az alkotási módszerek, illetve az áramlatok problémáival, különös tekintettel arra, hogy a huszadik századbeli áramlatok rendkívül sok izgalmas kérdést vetnek fel.”¹⁴

Külön szól elemzésének diszkurzív jellegéről. „Tekintettel arra, hogy ezeket a kérdéseket vita nélkül, bizonyos álláspontok visszaverése nélkül tárgyalni nem lehet, vitatkozni azonban élőkkal nem akarok, négy rokonommal folytatom le a vitát, akik közül mindegyik egy-egy, véleményem szerint elítélendő álláspontot képvisel: a) a műveletlen giccs-ízlést, b) a konzervatív, idealista, valláserkölcsli alapon álló esztétikai szemléletet, c) a vulgarizálást és dogmatizmust, d) a felelőtlen, sznob modernkedést. Álláspontomat ezekkel szemben fejtem ki ott, ahol szükségesnek mutatkozik a vita.”¹⁵

Valóban, vitázó szellemét ragyogóan érvényesíti a bemutatónak szánt négy esszé szövegében. „Családi” ellenlábasai a fenti sorrendben: Rózsi tánti, az unokaöcs Kornél, Károly bátyja és Jenő öccse. Első esszéje – *Zavaros monológ kérdőmondatokban* – az elkövetkező viták fórumán mutatja be őket: „Sok minden jut eszébe az embernek. Kivált, ha rokonai művészetkedvelők. Mert itt vannak az én rokonaim; azok rengeteg gondolkodni valót adnak. Rózsi tántim például. Annyit csodálkozom rajta, miért nem képes felérni ésszel ennek a sornak a jelentését: »harminchatfokos lázban égek mindig«, és azt sem értem, hogy az egész *Hatodik szimfóniából* miért annak örül a legjobban, amikor a második tételben felismeri a madárfüttyöt, gyanítom, úgy érzi ilyenkor, hogy megközelítette a zene lényegét. Van egy unokaöcsém is — Kornél. Ő mindig azzal ejt ámulatba, miért nem hagyott nyomot a lelkén sok ezer év emberi kultúrája, pedig olyan jó érzéke van az idő iránt, kabátjának hajtókáján minden új évad módosít valamit. És érzéke van a kultúra iránt is, érdeklik a művészetek, kiváltképp a modernnek; gondolom, a művészhöz is olyan kapcsolat fűzi, mint a szabójához. Töprengnek sűrűn, miért hiszi, hogy annál korszerűbb a vers, minél több benne az olyan csillagászati és atomfizikai szakkifejezés, amit ő nem ért, s miért biggyeszi a száját már a nonfiguratívra is, amióta hallotta, hogy a tavalyi Velencei Biennálén megjelent a »pop-art«. Megkér-

dezném szívesen, de most bajos lesz szóba állni vele, mert épp »elidegenedett«. Itt van aztán Károly bátyám, ő a művészetek nevelő szerepéért él-hal. Talán ezért gyűlt meg a baja annak idején »a hazafiatlan és vérbajos« Adyval is. Úgy szeretném tudni, miért érzi, hogy az erkölcsi világrenden esik sérelem, ha a novellista le meri írni azt a szót, hogy kurva, s mitől gondolja, hogy személyes kötelessége ezért elégtételt venni. Jenő öcsémen aztán végképp nem tudok eligazodni. Ő harcos egyéniség, kevés emberrel ért egyet, legkevésbé a politikailag maradi Károly bácsival, a fenti prudéria dolgában viszont mégis vele van inkább egy véleményen, mint azokkal az illetlenekkel, akikkel egyébként társadalmi kérdésekben azonos nézetet vall. Nála a biztosságot csodálom leginkább. Honnan olyan biztos benne, hogy s miért ártalmasak az irodalomban az indecens kifejezések, s egyáltalán, honnan veszi, hogy ő a násznagy a szótár és az illemkódex menyegzőjén? S aztán miért épp az ő füle a koronatanú az eufónia és a kakofónia perlekedésében? Milyen alapon nevezi olyan határozottsággal atonálisnak a nem diatonikus zenét, ha az a dúr-moll hangrendszer felbomlása óta alakult ki, és miért nem nevezi atonálisnak például a pentatóniát, holott az sem diatonikus, legfennebb annak kialakulása előttről való? És milyen belső hang parancsolja neki, hogy a hajnalt nem szabad lilára festeni, mert az ellenkezik a dialektikus materializmussal? És milyen mérce teszi csalhatatlanná ítéletét abban, hogy »a neo-realizmus korlátjai ellenére is figyelemreméltó«, az »új hullám« viszont posvány? S egyáltalán, mitől van ő tegező viszonyban a művészetek történetével és az egész világtörténelemmel? Így vagyok a rokonaimmal.”¹⁶

Aztán, felsűrítve, még egész sereg tételt sorol fel, amelyekkel, úgy érzi, feltétlenül vitatkoznia kell.

Visszatérve a megírt esszékre, a többi háromban a szép kategóriájának jelentéstani történetét felélesztve, vitatkozva vergődik az említett négy „családi” koordináta szorítójában. Szövegén áttűnik Platón *Nagyobbik Hippiaszának* anatreptikus¹⁷ párbeszéde, amelyben Szókratész vitapartnerét, Hippiaszt kérdegetve lépésről lépésre vitatva keresi a Szép mint fogalom és a Szép mint konkrét szépség közötti különbséget, és jellemzi, minősíti különböző korok elméleteit. A negyedik esszé világnézeti álláspontja jegyében az Igaz és igazságok, a Szép és szépségek viszonyrendjeiről szóló szemantikai elemzéseket összegezi. „Az Igazságnak minden konkrét igazság hasznát látja, mert mindkettő fogalmi ítélet, legfennebb az előbbi a kategória színvonalán, míg a konkrét igazság az általánosítás tetszés szerinti színvonalán; ám a Szépségnek a konkrét szép hiába kapkod utána, mert az előbbi a kategória színvonalán álló fogalmi ítélet, a konkrét szép viszont érzéklet, akár tartalmaz eszmét, akár híján van annak; ezért az én tudományos ítéletem elevenebben lélegzik az Igazság-absztrakció éltető légkörében, szépérzékelem viszont fulladozik a Szépség-absztrakció levegőtlen sztratoszférájában, és belehal.

Innen ered az esztétika örök paradoxona; miatta futnak el az objektív idealisták a szépség csodás kísértései elől, és válnak a Szépség eszméjébe menekülő riadt agnosztikusokká, miatta térdepelnek a pozitivisták a szép jelenség elé, tapintgatják, ízlelgetik, fülelgetik, szemlélgetik, s így a szépség általánosítása elől érzékleteik révületébe menekülve térdükön kúsznak ugyancsak az agnoszticizmus felé.

A marxizmus megjelenése előtt Hegel volt az egyetlen, aki állta az esztétikum kétértelmű tekintetét. S nyomában a marxi filozófia nézett vele farkasszemet, hogy végre meg is törje a makacs, titokzatos pillantást” – írja 1965 januárjában.¹⁸

E vitaesszébe foglalt hasonlóságoknak és különbségeknek a jegyében lenne lehetséges, az említett gépiratos kurzust is újraolvasva, továbbgondolni Földes „megtérését saját véleményétől ellenvéleményéhez” (Bretter).

Alig másfél évvel halála előtt a már idézett *Köszöntő* még mindig az elvárások jegyében záródik: „Kötete, *A lehetetlen ostroma* 1968-ban jelent meg. Azóta is vár-

juk az újabbakat. Az esztétika előadójától egy rendszeres *Esztétikát*, a kritikustól bírálat- és tanulmánykötetet, a publicistától – irodalmunk közéleti vonatkozásainak kötetre rugó pillanatkép-sorozatát. Mindezt csinálja is, de tudnia kell, hogy szívesen várjuk e munkák végeredményét. Hiszen mi azért szeretjük olvasni happeningjeit, mert magunk is szereplők vagyunk a játékban és már lessük a szertartásmester intését: a játék elkezdődhet; és a játék értelmes, és ezért érdemes végigjátszani.”¹⁹

„Ha Földes nem volna, ki kellene találni” – írta Bretter.²⁰ A „vajon?” ellenkezését hadd minősítse Bandikó (Bajor Andor), aki a „nincsenek pótolhatatlan emberek” szlogen állítására egy alkalommal csendesen válaszolta: „de pótolhatók sincsenek”!

Így igaz. A sors és az esztétikum megfordítható viszonyában Földes László a Szép szorításában pótolhatatlanul nem pótolható életművet hagyott hátra. Azt sugallja, hogy a sors esztétikum a esztétikum sorsa.

Kolozsvár, 2017 augusztusában

Ui. Kántor Lajos június 16-i, minden bizonnyal utolsók közül való levelében kért meg a Földes-emlékezés megírására. Írásomat az ő emlékének ajánlom: legyen az emlékezésből az emlékezés emlékezete.

Angi István

■ **JEGYZETEK**

1. Gáspár Sándor: *Földes László irodalmi munkássága. 1948–1972. Könyvészeti adatok*. In: Földes László: *Elvek és viták*. Tanulmányok kritikák. Sajtó alá rendezte Láng Gusztáv és Tóth Sándor. A bibliográfiát Gáspár Sándor állította össze. Kriterion, Buk., 1983. 684.
2. Bretter György: *Földes László köszöntése 50. születésnapjára*. Igaz Szó 1972. 6. sz. 936–938.
3. Földes László: *Elvek és viták* 548.
4. Uo. 549.
5. Uo.
6. Még a latin jeles mondásnak is sorsa van. Tótfalusi István írja: „Habent sua fata libelli – »A könyveknek megvan a maguk sorsa«. A mind latin, mind magyar alakjában eléggé lapos bölcsesség olyankor szokott elhangzani, ha egy könyv hányatott pályafutásáról, lappangásáról, késői felbukkanásáról, a kiadók vele kapcsolatos packázásairól stb. esik szó. A szólás gyengeségének oka, hogy csonkult idézet, és így nem hordozhatja a szerző eredeti szándékát. Terentianus Maurus *A betűkről, szótagokról és mértékekről* című poétikai tanközlteményében találjuk e sort: *Pro captu lectoris habent sua fata libelli* (»A könyvek sorsa attól függ, mennyire tudja befogadni őket az olvasó«). Ez bizony lényegesen mást és sokkal lényegesebbet mond!” Tótfalusi István: *Idegen idézetek szótára*. Anno Kiadó, Bp., 2000. 86.
7. G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások*. I. Lukács György: *Előszó*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1952. XVI–XVII.
8. Földes László: *Elvek és viták*. 680–681.
9. Uo. 679.
10. Földes László: *A lehetetlen ostroma*. Irodalmi Könyvkiadó, Buk., 1968. 293.
11. Lásd bővebben az 1. jegyzetet.
12. Bretter György: i.m. 937.
13. „5. A művészetek eredete. Munka és művészet; 6–7. Mágia és művészet; 8. A mai értelemben vett művészet kialakulása; 9. Alapvető művészi magatartások az osztálytársadalomban; 10. A művészet ős-szinkretikus egységének tagolódása művészeti ágakká; 11. A művészetről általában, szemben egyéb társadalmi tudatformákkal; 12. A specifikusan művészi tárgy, eszme és forma; 13. A művészeti ágak sajátosságairól; 14. A sajtóságos művészi nyersanyag. A művészetek anyagainak történelmi fejlődése; 15. A különböző művészetek anyagainak megkülönböztetése; 16. A sajtóságos művészi kifejezőeszköz. A művészetek kifejezőeszközeinek történelmi fejlődése; 17. A szobrászat, festészet, grafika kifejező eszközei; 18–20. A zene, az irodalom, a filmművészet kifejezőeszközei; 21. A tolmácsoló művészetek kifejezőeszközei; 22. A művészetek osztályozása kifejezőeszközeik alapján; 23. Alkalmazott művészetek és tükröző művészetek; 24. Miért nem tartom helyesnek az expresszív és ábrázoló művészetek szerint való felosztást; 25. Miért nem foglalkozhatom itt az alkalmazott művészetekkel, csakis a tükrözőkkel; 26. Tükröző művészetek felosztása kifejezőeszközeik alapján; 27. Alkotó művészetek és tolmácsoló művészetek; 28. Alkotó művészetek további felosztása képzőművészetekre és dinamikus művészetekre; 29. A sajtóságos művészi tárgy. A művészetek tárgyának történelmi fejlődése; 30–34. A szobrászat, a festészet, a zene, az irodalom, a filmművészet specifikus tárgya; 35. A tolmácsoló művészetek specifikus tárgya; 36. A sajtóságos forma-teremtés, képkalkitási eljárás a különböző művészetekben; 37. A művészi kép alapformáiról. Miért tévesztik ezeket össze az irodalmi

stílusalakzatokkal; 38. A művészi képpalkotás eljárásának történelmi fejlődése. Mennyiben determinálja az uralkodó képforma az ábrázolási módszert, illetve áramlatot; 39. A művészi kép alapformáinak gnoszeológiája; 40–45. A szimbólum, a metafora, az ideogramma, a hiperbola, a szinekdoché, a prototípus. Milyen művészetek és milyen áramlatok dolgoznak ezekkel az eszközökkel; 46. A típus. Miért volt téves az a felfogás, hogy a képi általánosítás azonos a tipizálással. Milyen művészetek és milyen áramlatok dolgoznak vele; 47. A művészi eszme sajátosságai a különböző művészetekben; 48–50. A képzőművészetek, a zene, az irodalom specifikus eszmeköre; 51. A különbözőségében egyéges művészetéről.” Földes László: *Elvek és viták*. 679–680.

14. Az *Elvek és viták* Földes-kötet szerkesztői megjegyzik a fenti idézetben szerepelő szögletes zárójelbe foglalt részletéről: „a zárójelbe foglalt szöveget Földes utólag áthúzta, illetve azokkal a sorokkal helyettesítette – grafitceruzával a lapszélén – amelyek a zárójel után kurzív szedéssel következnek.” Földes László: *Elvek és viták*. 679.

15. Földes László: *Elvek és viták*. 680.

16. Uo. 551–552.

17. Lépérről lépésre emelkedő, az előzőt meghaladó.

18. Földes László: *Elvek és viták*. 563.

19. Bretter György: i.m. 937–938.

20. Uo. 937.

A SZTOIKUS SZEMLÉLŐDŐ

Láng Gusztáv tanulmányai

■ Láng szemlélődése az olvasás és a töprengő újraolvasás. Az élmény befogadásának finomhangolt készenléti munkaállapota, az irodalomtörténész elmélyült, előfel-tétel és előítélet nélküli szövegvizsgálata. És mert az értékelésnek csakis a szöveg-elemzés lehet az alapja, Láng megfigyel, felismer, értelmez és társít, vagyis nemcsak az alkotást „írja le”. A nagy művek és életművek filológiai, verstani és stíluselemzé-sében is a szöveg-hagyomány, az ösztönző „uralkodó eszmék”, hagyomány-szemlélet és újítás, irodalmi nemzedékek és kánonok számbavétele vezet, történelem és bio-gráfia „művön kívüli” tényezőinek mérlegelése. Már negyven évvel ezelőtt, *A jelen idő nyomában* című kritikai gyűjteményében úgy vélte, „tévedés azt hinni, hogy a kritika lényege művek méricskélő megítélése; a kritikus az, aki – bár egyetlen könyv ürügyén – egy egész irodalom, az egész közízlés fölött ítélkezik a történelmi idők, az újat teremtő változás nevében. A változást persze nem ő hozza, hanem a művekben önmagát jelentő történelem, ahogy a hajnal sem a kakas ébreszti, hanem a hajnal a kakast. Am melyik kakas kukorékolna, ha tudná ezt az egyszerű igazságot? S utóvé-gre, ha a hajnal magától hasad is, nem árt, ha van valaki, aki ezt elsőnek köszönti s hírül adja. Ez az ébresztő, hírül adó szerep a kritika lényege: egy új közösség új iga-zának jövőt sejtető, jövőt formáló tudata, melynek irodalomtörténeti szerepe addig tart, amíg a nemzedék »beérkezik« [...] a kritikus arra ébred, hogy a közösséget, amelybe tartozott, s amelynek – úgy tudta – egész erejét szentelte, már csak a közös kamaszcsínyek szálai tartják össze, mint egy érettségi bankett résztvevőit. Az irány, amelyért élt, diadalmaskodott, ha nem is egészen úgy, ahogyan álmodta; a szenvedély, amely hevítette, konvencióvá hűlt (előzékenyebb szóval hagyományá), s a mögötte és mellette felsarjadó új, fiatalabb szenvedélyek ostromát kell állnia. Már nem az irodalomról ír, hanem művekről, egyre jobb ízű mondatokat egyre keseredő szájjal, mert a hajnal frissessége helyett a magány hűvöse borzongatja.” Láng Gusztáv azonban ma is az irodalomról ír, és az összmagyar irodalom teljességét alkotó művekről, klasszikusokról, hagyományról és érdélységről, a szövegek mélyére hatolva, tárgyyszerű személyességgel és szigorú logikával, érthető fogalmi nyelven. Nem a kritikus magány borzongatja tehát, és amikor irodalmunk 20. századi kin-csestárában végez feltáró munkát, olykor leletmentést, nem is az úgynevezett siker-nek örvendhet, inkább az eredményeknek. Irodalomtörténészként is azt vallja: „Az

elemzés, a megértés csak a mű tárgyi tényeinek begyűjtése, s a kritikus »alkotása« csak ezután következik; az elemzés eredményeiből leszűrni azokat az összegző, általunk legfontosabbnak vélt igazságokat, amelyek sokszor fölöslegessé teszik a részletes elemzést, mert rejtetten, sűrítve úgyszólván közvetítik annak eredményeit az olvasóhoz. Az így bemutatott mű olyan, mint az irodalomban a típus; nemcsak a valóság – a kritikus esetében a megmutatott könyv – hű és sűrített lenyomata, hanem a kritikus szellemi önarcképe is; nem hiányozhat belőle a művészi élmény egyéni és ihletett kifejezése, a személyes ízléssé szűrt világbépe spontán hirdetése – és ez a spontaneitás a tudatosság legmagasabb foka, mert nem a tudományos normák nem ismertetését vagy elvetését jelenti, hanem azt, hogy a tudatos elvek nemcsak objektív mentőként érvényesülnek benne, hanem a belső kényszer, a kritikus legsajátabb érzelm- és élményvilága kergeti napfényre őket.”

Az irodalomtörténész Láng tehát ma is arról ír, ami felé ez a kényszer hajtja; *Kérdézz másképp... és Tiltakozó szomorúság* című újabb könyveinek közel másfélszáz tanulmánya és esszéje főképpen a Nyugat első és második nemzedékének műveit és az erdélyi magyar irodalom létrejöttét, nevezetes műveit vizsgálja. Az írások élet-szemléleti (szövegelemzői) sztoicizmusa szerzőjük kedves bölcséleti olvasmányából, Epiktétosz *Kézikönyvecskéjéből* eredeztethető. Amint 1984-ben, Budapesten született magyar állampolgárként való áttelepedése idején megfogalmazta, „egy diktatúrában nem lehetsz más, mint sztoikus. Ezért éreztem rá, hogy egy olyan világban – amelyik, ha nem is tekinthető olyan diktatúrának, mint a Sztáliné, Hitleré vagy a Ceaușescué –, a Horthy-korszakban [amikor] egy bizonyos szellemi diktatúrát próbáltak megvalósítani az irodalom és főleg a köznevelés fölött, az olyan szerzők, mint Babits vagy Kosztolányi, kivétel nélkül merítettek valamit a sztoikus magatartásból. Egyszerűen nem lehetett másként a jellem épségét megőrizni.” Újabb filológiai felfedezései, motivikus műelemzései és átfogó pályaképei, „magaslati” összegzései annak bizonyosságai, hogy a sztoikus szemlélődő azóta is töprengve olvasza újra és újra a régi és újabb szerzőket, a sztoikus eszmék jelenlétét műelemzései során nem kijelentve, hanem ki is mutatva, mint például *Az imitatio két jelentése Dsida Jenő költészetében* című, a sztoikus filozófia és a keresztény hagyomány egyidejű kettősségének hatását elemző írásban. Láng nem szerepel, nem siet, nem „termel”, hanem dolgozik és érlel, olvasói pedig akkor járnának jól, ha Babits és Kosztolányi, József Attila, Radnóti Miklós, Tóth Árpád műveinek, a modern magyar irodalom újklasszicista örökségének olvasása után az ő tanulmányait vehetnék kezükbe. Az erdélyi magyar irodalom születéséről, Reményik, Dsida, Áprily költészetéről és a transzilvanizmusról szólókat, a Kósról, Kunczról, Makkairól, Tamásiról írottakat vagy Berzsenyi, Mikszáth, Ady, Móricz, Márai és Pilinszky alkotásait, életművét elemző esszéit. Lángnak nagy érdeme, hogy nem óvakodik bizonyos, kézenfekvőnek gondolt alapfogalmak – főmű, kánon, kanonizálódás, szerephagyomány, újklasszicizmus, kultúr-nemzet, transzilvanizmus, összmagyar és „kisebbségi” irodalom – tartalmának értelmezésétől. E kategóriák példák sorával igazolt magyarázatának és a tematikus motívumelemzés, mint a transzilván természet- és tájszimbolika elemei „megfejtésének” olykori ismétlődése az előadások belső logikájából adódik, mintegy újrhangsúlyozva a Láng-féle alaptételeket.

Egyik emlékezetes írása (*Adalékok Berzsenyi Dániel költői utóéletéhez*) a niklai remete Babits lírájára gyakorolt hatását vizsgálva azt is kimutatja, hogy a magyar költészetben a húszas évektől kibontakozó újklasszicizmus miként vezetett a Berzsenyi-hagyomány ösztönzéseinek újraéledéséhez, aminek elindítója „a nemzeti érzés erkölcsi súlyának megnövekedése a nyugatosok költészetében”. *A lanttól a tamburáig* Arany ars poetica kulcsfogalmának értelmezése. Benne a költő „visszavonuló érzékenységének” ’48 előtti és Világos utáni jellemzői láttán úgy véli, hogy a „szomorú kor” nem háttere, hanem okozója volt a költői alkat kétféle megmutatkozásának. A sztoikus költőmorál kiindulópontja Arany ironikus líraszemlélete,

ahonnan a 20. századba két út vezetett. Az egyik az ideálok újratemtése, a másik a költői közlés esztétikai-formai értékeinek tagadása felé, a Mikszáth romantikus iróniájával és az anekdota újabb típusával elindított „rövid történet” pedig a lírai-mélylélektani irányt közelítette (*Mikszáth és a XX. század*). Létélmény és mélylélektan összefüggését kutatja Ady világképében is, melynek disszonanciáját a csak mitikusan megfogalmazható létélmény és a mítosz modern értelmezhetlensége között feszülő ellentétben látja, lévén „a mitikus közérzet az abszurd létérzékelés foglalata”; Láng szerint a *Kocsiút az éjszakában* sem a hazatérés, hanem a távozás verse (*Érmeindzent, a jelentésses táj*). Találékony, *Ady és Freud* című tanulmányában alkalmazott eljárása, hogy a versbéli látomásokat álomként fogja fel, és Freud korai álomfejtő eszközeivel elemzi őket. Módszerét az a megfontolása támasztja alá, hogy Ady és Freud is az önismeret megtapasztalt válságából indult ki, felismerve, hogy az Én egy része hozzáférhetetlen. Ady ennek a válságélménynek a kifejezésére alkotta meg „a kimondhatatlan kimondására” alkalmas versnyelvét, miközben szimbolizmusa azért különbözik az irányzat nagy európai képviselőinek formanyelvétől, mert versbeszéde épp Freud „álmofejtő” beszédmódjához hasonlít. Az elemzés végeredménye, hogy az álm a vágy szinonimája, amelyet vágy és valóság, vágy és megvalósulás ellentétpárjai, a bennük feltűnő mitologikus jelképek kísérnek. Láng külön tanulmányt szentel *Ady újításainak*, főként szimbolizmusának, költői forradalma 1904–10 közötti periódusának. Ezt a pályaszakaszt a mitizáló szimbolista verstípussal való szakítás, az „alapszimbólumok” nélküli, mellérendelt jelképekből építkező verstípus megjelenése követte, amelyet kritikusaiknak, olvasóinak erőteljes csalódása kísért a költő gyors és korai kanonizálódása után, amely mitikus-szimbolista versein alapult (*Hanyatlás vagy hangváltás?*). Ady pedig nemcsak értő híveivel és kíméletlen ellenzőivel szállt gyakran vitába, hanem megküzdött Arany János költészetével is. Mégsem csupán szembe fordult „Arany kanonizált örökségével, hanem a maga módján »el is hódította« az élsdi-ektől, az utánzóktól, csalhatatlanul ráérezve az Arany-líra korszerűsíthető elemire.” (*Düh és megértés. Arany költészete – Ady költészetében*).

A 20. századi magyar líra kutatója első filológiai mélyfúrásában (*Hazudott-e az Úr Jónásnak?*) a *Jónás könyvét* kísérő értelmezési hagyomány mérlegetésével, filozófiai és nyelvi-jelentéstani szövegelemzéssel állapítja meg, hogy művében Babits az Úrtól neki szánt szerepet magára vevő Jónással azonosult, nem a bibliai történet profétájával. Az *első regény* szerint Láng Babits *A gólyakalifáját* az első költői pályaszakasz világképének prózai összegzéseként fogja fel, amelyben a konvencióknál tartalmasabb erkölcsi értékrend megalkotását tűzte ki célul; „az élet alá van aknázva a valóság szorongató-titokzatos erői által – ez *A gólyakalifa* alapélménye”. A létbizonytalanság szorongató életérzése az európai szimbolizmus általános tünete, melynek „legtragikusabb megszólaltatóival az Osztrák–Magyar Monarchia ajándékozta meg Európát: prózában Franz Kafka, lírában Ady Endre műveivel”. Babits regénye egyszersmind palinódia: újraéneklés és ellendal, amelyben attól a válságtól szabadul, amelybe hőse belepusztul. Babits lírája ugyanakkor nem más, mint „a magyar polgárosodás lelkiismeret-furdalása”, miközben költészetében a múlt és jövő közötti otthontalanság szorongása nyit utat „a dekadencia élménykereső mohóságának”. Láng szerint a századvég európai impresszionizmusának nyomában haladó magyar szimbolizmus is „az érzékelésnek nyújtja a pálmát a gondolattal, a benyomásnak az elemző értelemmel szemben”. Az erkölcs elsődlegessége és ellenőrzése majd csak a tízes évektől válik jellemzővé. Babits ekkor fogalmazza meg alapítételét, mely szerint a kultúra a nemzet. Miként a *Jónás könyvében*, az *Esti kérdésében*, a világ „széttartó sokféleségének és a sokféleség mögött az örök, meddő ismétlés törvényének” párbeszédében is a világtól elzárkózni nem tudó lelkiismeret szólal meg (*Az elveszett könnyedség*. Babits Mihály költészetéről). Láng logikája és szellemes eleganciája *Radnóti Miklós eclogáinak*

elemzésében is tanítani való (tanítványai bizonyára hallhatták is tőle). A Vergilius *IX. eclogáját* fordító Radnóti Miklósról ugyanis – aki maga is a babitsi újklasszicista felfogást követte, miszerint a nemzeti irodalom értékelveinek zsinórmértéke a világirodalmi értékrend – úgy véli, az imitáció és a modernizáció jegyében a vergiliusi eclogák nyomán alkotta meg ciklusként is felfogható saját sorozatát (a *Levél két ecloga között* a *Levél a hitveshez* című költeményt elemzi, kijelölve helyét az életműben is). A *Szerep és identitás Radnóti Miklós költészetében, avagy útban az eclogákhoz* című tanulmányában tehát joggal jelenti ki, hogy a Radnóti érett lírájában megfigyelt mindenekfeletti műgond, a tökéletességre való törekvés „nem egyszerűen művészi becsvágy, hanem a példaszerep betöltésének alapfeltétele, vagyis erkölcsi kötelesség. Az identitás tartalmát a választott szerep határozza meg, az identitás minőségét azonban a forma milyensége. A döccenő ritmus, a hanyag rím nemcsak formahiba, hanem erkölcsi vétség is, mert rontja a példaszerepben megtalált identitás emelkedett méltóságát. Ha ez nem így lenne, sohasem születettek volna meg a »bori noteszek« [...]»

Az erdélyi líra Láng által bizonyítottan a Végvári-versekkel kezdődött (*Jegyzetek Reményik Sándor költészetéről*), ez az erdélyiség pedig abban állt, hogy a költemények rádöbbsentették olvasóikat: a kisebbségi sorsra jutott magyarság „megszólítható közösség az összmagyarságon belül. Ezt a közösséget a történelmi Magyarország összeomlásától való félelem, a fenyegetettség közös történelmi traumája hozta létre, ezért illik rá a »nagy magyar transzszilvanizmus«, illetve az »ótranszszilvanizmus« megnevezés”. Reményik átalakuló lírája az „állam magyarság” helyett az „erkölcsi magyarság” melletti állásfoglalás lett, állam nemzet helyett a kultúr nemzet, a megsemmisült régi „politikai” haza helyett a szülőföld, pontosabban a hazaként felfogott szülőföld választása. Láng már évtizedekkel ezelőtt leírta azt is, hogy a transzszilvanizmus „a magyarságtudat történelmi változata”, amely „közvetlenül 1919 után fogalmazódott meg a Trianon után létrejött magyar kisebbségek legnépesebbjének körében” (*Egy önmeghatározás tanulságai*). Az „erdélyi gondolat” egy jellegzetesen regionális identitástudat kifejeződése, ezen érzésvilág és ideológia eszményített összefoglalása. Az erdélyi magyarság sokat nyert az eszme kör kulturális kibontakozásával, miután a vidékiség fenntartása helyett a szépirodalomban is az egyetemes értékek követésére és előállítására ösztönzött. A nemzeti (az anyaországi) irodalmi kánon ennek ellenére „másodlagos irányzatkövetőnek” tekintette a kisebbségi irodalmakat, amelyek nem képesek önálló, a nemzeti (az összmagyar) irodalmat új színekkel gazdagító kezdeményezésre. Az irodalomtörténész ennek ellenkezőjét bizonyítja, amikor a *Tizenegyek* antológiájára mint a magyar népi mozgalom fejlődésének első állomására, népiséget és avantgárdot összekapcsoló, a népiség transzszilván értelmezésével fellépő kezdeményre hívja fel a figyelmet, amely jóval Németh László „tejtésztvériség” eszméje előtt jelent meg. Láng másik beszédes ellenpéldája, hogy a magyar irodalmi szociográfia megszületése nem Illyés Gyula *Puszták népe* szociográfiájához (1936) és nem is Márai Sándor *Egy polgár vallomásai* című regényéhez (1934) köthető, hiszen az igazi „műfajteremtő” alkotás igazolhatóan Kuncz Aladár 1931-ben megjelent *Fekete kolostora* volt (*Kérdezz másképp, változik a válasz!*). Szorosan összefügg mindezzel az erdélyiség-eszme hagyományfogalma, amelynek lényege, hogy a transzszilván irodalom „nem a helyi, Erdélyre szűkített előzményekre épült (még az olyan néprajzi és nyelvjárási különösségeket felvonultató művek sem, mint Tamási Áron novellái), hanem a magyar irodalom össznemzeti értékeit tekintette közvetlen hagyományának. Nem az összmagyarnak alárendelt helyi irodalomváltozatként határozta meg önmagát, hanem annak kiteljesítő folytatójaként.” Az erdélyi gondolat azonban, amint Láng 1971-ben, a *Korunk*-ban megfogalmazta, hamarosan egyrészt irodalompolitikai tétellé szilárdult, „a román és az erdélyi szász irodalommal való kapcsolatépítés elvi alapjává, másrészt a humánnum egyre elvontabb formájává. Mozdósító ideológiából összetartó eszme lett,

természetes módon haladt egy olyan megfoghatatlan absztrakció felé, amely minden (polgári) világnézet számára elfogadhatóvá tette. A Helikon »hivatalos transzszilvanizmusa« éppen azokat a gondolatlelemeket semlegesíti magában, melyek az előző korszakban a leginkább termékenynek bizonyultak: a Napkelet polgári radikalizmusát és a székely írók népi orientációját.” (*Intézmények, folyóiratok, törekvések*)

Láng nyolcvanas évekbeli, lényegében máig helytálló tipológiája a transzszilvanizmusnak három, egymástól csak hangsúlybeli különbségeikben eltérő változatát különböztette meg: a Kós Károly fémjelezte *történelmi* (*Kiáltó Szó*, 1921), a *Tizenegyek* Balázs Ferenc szerkesztette antológiájával (1923) jelentkező *népi*, valamint a Makkai Sándor *Magunk revíziója* (1931) után *messianisztikusnak* mondott transzszilvanizmust. Közös alapvetésük egyfelől a babitsi tétel volt (annak elfogadása, hogy minden kisebbségi kultúrának közvetlenül az egyetemes értékekhez kell kapcsolódnia), másfelől az „értelmes szenvedés” eszméje. Mindennek különös jelentősége abban áll, hogy a transzszilvanizmus fogalmai szerint a nemzet elsősorban erkölcsi közösség, hiszen kisebbségi körülmények között az egy etnikumhoz való tartozás már nem természetes, „törvényszerű” állapot, hanem egyéni döntések következménye. Láng kimutatja azt is, hogy a kisebbségi sorsot Reményik olyan tragikus léthelyzetnek fogta fel, mely bár nyilvánvaló okot ad a kétségbeesésre, hősiességre, erkölcsi helytállásra sarkall – ellentétben Kós ugyancsak helytállásra buzdító, ugyanakkor dinamikus, aktivista erdélyiségével. Az eszmekör válságának, kritikájának és szükséges korrekciójának legszebb dokumentuma éppen Dsida Jenő *Psalmus Hungaricus*a. Az erdélyi líra második nemzedékének „radikálisabb” erdélyiségét vizsgáló „Apák és fiúk” elemzése szerint ugyanis a csoportideológiává vált transzszilvanizmus egyik gyengeségének éppen az egység illúziója bizonyult, ami egyszerűen erőforrás is volt, mert a nemzeti identitást csakis közösségekben lehetett megélni. A transzszilvanizmus szülőföldkultusza körül a harmincas években jelentkező zavar, majd mindinkább elmélyülő válság az irodalomban is nemzedéki ellentétek köntösében mutatkozott meg, amit Láng Áprily Lajos *Nyár* és Jékely Zoltán *A marosszentimrei templomban* című nagy versének körültekintő vizsgálatával illusztrál. A „fiúk” nemzedékének felismerése szerint a válságot az idézte elő, hogy a transzszilvanizmus egyetemes humánumeszméje „nemcsak hatástalan a vállalás *egyoldalúsága* miatt, hanem egyenesen kiszolgáltatja a kisebbséget a gátlástalan többségnek”. Láng szerint a *Psalmus* is arról tanúskodik, hogy „annak a sorsközösségerzésnek, mely a transzszilvanizmus szerint az Erdélyben élő etnikumokat egymáshoz fűzi, csak akkor van értelme, ha azt valamennyi erdélyi náció vállalja. A többséggé lett románság ezt megtagadja, a harmincas évek közepétől pedig a német birodalmi eszme bűvöletébe esett erdélyi szászság is.” Bár az „apák” erdélyisége e felfogás szerint végeredményben a jogfosztottságba való beletörődés, Dsida sokat vitatott és elhallgatott verse nem a transzszilvanizmus megtagadása volt, hanem fájdalmas kritikája. Jelentősége abban áll, hogy az egykor a *Kiáltó Szóval* vállalt identitás, „az *erdélyiség* helyett a *nemzeti* mellett döntött”. Láng végkövetkeztetése szerint a *Psalmus* „egy lélekválságos pillanatban” tette fel a kérdést a költőnek: „magyar legyen vagy európai. A *Tükör előtt* megadja a választ: magyarként kell európainak lennünk. A két értékrend nem kerülhet szembe egymással. S ha ez mégis megtörténnék, azt kell tennünk mindkét vonatkozásban, amit Makkai Sándor úgy nevezett, hogy »magunk revíziója.«” (*Tükör előtt – Psalmus után*) Dsida költeménye tehát végső soron a transzszilvanizmus „önámításának elvetése az erdélyiség újrafogalmazásának igényét rejti magában”. (*Dsida Jenő és az erdélyiség-eszme*) Az *Újraolvasás*, nem nélkülözve az „oknyomozó filológia” bravúrjait sem, a transzszilvanizmus válságkorszakából Dsida három „világképhordozó nagykompozícióját” elemzi a Gandhi tanításaira visszamenő előzményekkel. Láng a költő Gandhira vonatkozó olvasmányainak felderítésétől jut el a versekben példázatosan kifejtett, Makkai *Magunk revíziójában* megfogalmazott „etikai alapozású, messianisztikus elemekkel átszőtt erdélyiség-eszméhez”.

Dsida monográfiusa felfigyelt arra is, hogy a költő miként tette magáévá az esztétika költészet irányzatosságát, és utasította el a programszerűséget. Ezt a „választást” az „apolitikus elkötelezettség” babitsi elve tette lehetségessé számára, hiszen ez a magatartás harmonikusan illeszkedett Kuncz és a *Helikon* transzilvanizmus-felfogásához, mely szerint miközben egyetlen politikai nézet sem minősült kötelezőnek, valamennyi tolerálható volt. Dsida költészetében kimutatja Kosztolányi Esti Kornélnovelláinak paradoxonszerű, ironikus személyiség-megkettőződését is (*Kosztolányi és Dsida*). Az *Esti Kornél énekei* Kosztolányi paradoxnak mondott költészettanának összefoglalója, mely szerint „[a] művészet: a megformált hiány. S a hiány kihívására adott válasz is, mert a formába fogott űr a betöltés lehetőségére és kényszerére figyelmeztet”, jelezve, hogy Kosztolányinak és nemzedékének „esztétikai ellenzéksége” a világháború után miként vált „társadalmi ellenzékséggé”. József Attilát az őt Erdélyben felfedező Dsidával együtt olvasva ismeri fel messianizmus és tipológia rokon vonásait: mindkét költészetnek „egy erősen kollektivistá világnézet, illetve filozófia” volt az alapvetése, a marxizmus és a katolicizmus. A világnézeti kollektivismust azonban mindketten „a személyiség kibontakozását akadályozó dogmarendszerként” élték át, s miközben „a választott (vagy őket választó) világnézet szellemében *világképet* konstituálnak, egyben a rendszer dogmatizmusának kritikájára is vállalkoznak”. A katolicizmus meghatározó jelentőségét a *Kereszténység és életöröm Dsida Jenő költészetében*, a Krisztus-arc megjelenését a *Veronika-kendőkben* vizsgálja Pilinszky és Dsida művében. Babits, Dsida és Pilinszky szereptudatának ugyanakkor fontos eleme volt, hogy katolikus voltukat egyikük sem tekintette a költői önazonosság meghatározó jegyének. Az elemző lényeglátó megfigyelése Dsida és Pilinszky vonzalmának felismerése az apokrif, a szakrális hagyomány átírása iránt, melynek egyik összetevője „a krisztusi megváltásremény szembeállítása az egzisztencializmussal rokon Isten-élménnyel”, miközben Pilinszkynek a bibliai „alapszöveget” újraértelmező *Apokrifjának* vigasztalan hazatérőjét Jézusban látja, nem a bibliai tékozló fiúban („...*megjött ő is a Bibliában*”). József Attila és Kosztolányi két szonettciklusát „összeolvastva” a *Hazám* a *Számadás* ellenváltozataként határozza meg, amelyben „a költő »a társadalmi elvben felfogott igazságig« érkezik, »mely a gyermeklelkű költőt férfivé avatja«. Míg József Attila „saját világnézete szerint rendezi át a kétféle szenvedés viszonyát, azaz a társadalmi szenvedést tekinti elsődlegesnek s egyben a természeti szenvedés okozójának”, a szövegegyezések, rímképleti hasonlóságok arra mutatnak, hogy a Kosztolányi-vers „erkölcsi célzata az örök igazság időtlenségének érzetét kelti. József Attila mondanivalójának társadalmisága a történelmi múlt, jelen és jövő hármasság dimenziójába helyezi a versciklust.” E két kompozíciónak is közös vonása „az újklasszikus költő vonzódása a stoikus ismeretelmélet és etika modernizált változata iránt”. Láng két nagy ívű esszéjét szentel Tóth Árpád mára szinte elfeledett elégikus költészetének is, melynek fejlődéstörténeti jelentőségét a hagyományörző líra alkalmiságának meghaladásában, főként pedig a szomorúságot ellensúlyozó szépség megragadásában (*Bevezetés Tóth Árpád költészetébe*) állapítja meg, majd a *Lélektől lélekig* című költeményről szólva a logikai meghatározottság hiányát és álomszerű dekorativitását írja le (*Csillagtól csillagig*).

A prózafejlődés történetére térve Láng Márai *Vendégjáték Bolzanóban* című regényében a kalandorszerep (Casanova) ritualizálódását követi nyomon (*Szerep és személyiség*), majd a kortárs történelmi regényt elemzi Móricz Erdély-trilógiáját vizsgálva. Móricz „hasonlóság-alapú historizációs regénye” ebben az értelmezésben „[a] jelen válságának visszavetítése a történelmi múltba”; ez a megoldás pedig „nemcsak a katartikus feloldás lehetőségét rejti, hanem az »érthetetlen«, a »kao-tikus« jelen történelemként értelmezhetővé tételét is, ami ugyancsak kézenfekvő igénye a személyes sorsát »történelemként« átélő olvasónak”. A trilógia ugyanis az erdélyi történelmi regény előképeként „egy olyan »országépítés« eszményét próbálja körvonalazni, amely illeszkedik a Trianon utáni külső és belső történelmi valósághoz, pillanatra

sem tévesztve azonban szem elől a végső célt, a töröktől, Habsburgoktól (nemkülönben Trianontól) megtépzott nemzeti egység majdani helyreállítását. [...] Nem a »kivárni az időt« magatartása és politikája ez, hanem a »hozzuk el azt az időt« türelmes tervezése.” Bethlen Gábor fejedelem alakja, államférfiúi bölcsessége és eltökéltsége ugyanis annak az embereszménynek felel meg, amelyet az újklasszicizmus állított az ábrázolás középpontjába, és amely Freud fölöttes Énjének „biztos kezű uralma az ösztön-én fölött”. Móricz naturalista nyomokon induló realizmusa azonban csak az egyik vonulata a Mikszáth utáni rövidpróza fejlődésének; a másik az artisztikus novella, melynek jellemző jegye, hogy az elbeszélői beszédmód a líraiéhoz válik hasonlóvá. A lírai formákat, a mitikus világképet hordozó alkotóelemeket Tamási a népdal és a népballada eszköztárából emelte át novelláiba (*Tamási Áron novellái és a népköltészet*). Szemléleti újdonságnak számít, holott Láng ezúttal is csak a szöveg vizsgálatából indul ki, hogy a Nyírő-életművet nem Tamási prózájának előhírnökeként elemzi, hanem a népi irodalom összefüggő vonulatába állítja. Kimutatja, hogy a „mindentudó” narrátornak a történet szereplőivel való azonosulása a „lehetséges kollektív tudat” valódiként való megjelenítése. Ebben mutatkozik meg az író kezdetben ösztönző expresszionizmus továbbélése, amely a kollektivizmustól nem idegen transzilvanizmus vállalásával párosul (*Szólások és szólás formájú fordulatok Nyírő József Kopjafák című rövidpróza-kötetében*). Wass Albert műveit a magyar irodalom *lappangó kánonja* részének tekinti, minthogy olyan, az átlagolvasók körében széles körű népszerűségnek örvendő művekről van szó, amelyek nem férnek bele „az elitirodalmat kijelölő intézményes kánonba”. Wasst munkássága regénytípológiai sokszínűsége ellenére sem tekinti „igazi újító írónak”, hiszen célja bevallottan „a »szórakoztatva nevelni« jelszóban sűrithető, amitől a mai elbeszélő irodalom immár távol áll. A közönség azonban változatlanul szórakozni is akar, ha könyvet vesz kezébe, erkölcsi érzéke pedig azonosulásra alkalmas regényhősöket keres. Wass Albert népszerűségének ez lehet a kézenfekvő magyarázata.”

Egy erdélyi, már a kétezres évek második felében megjelent versantológiát olvasva Láng visszatekintve úgy véli, a kilencvenes évek „erdélyi »transzilvanizmuskritikája« végeredményét tekintve nem sokban különbözik azoktól a tilalmaktól, amelyeket az erdélyiséggel kapcsolatban a diktatórikus (és nacionalista) hatalom annak idején megfogalmazott. S amely tilalmakkal szemben a hatvanas években az irodalmi transzilvanizmus látványos újjáéledésének tanúi lehettünk.” (*Hagyománykövető vagy hagyománytagadó?*) Ez az „új transzilvanizmus” valóban termékeny, szinte „ébredést” hozó erőforrása volt a hetvenes évekbeli kisebbségi önreflexió morálfilozófiai, szépirodalmi, művészeti megújulásnak. Erre Láng Cseh Gusztáv *Hatvan főember és Jeles házak* című rézkarcorozatairól írva már *Látványok és szövegek* című könyvében (2006) példaszerű igazolással szolgált. Cseh Gusztáv ugyanis a földrajzi-szellemi tájék régmúlt alakjait, elfeledett életműveit, pusztulásnak indult épített örökségét – Kós Károllyal szólva „a széjjelhordott köveket” – különleges történeti műegyüttesként, sajátos kompozícióként szemlélte. Az általa választott hagyományra olyan történelmi-vizuális készletként tekintett, melynek elemeiben: jeles alakjaiban, életműveikben, építményeikben saját sorozatának lapjait látta. Kós és Cseh munkásságának meghatározó közös vonása kényszerűen elszigetelt helyzetben is modern magyarságuk és erdélyiségük volt, etikájuk alapvetése az erdélyi magyar művelődéstörténeti teaurusz feltárásának, értelmezésének, mentésének és megörökítésének szándéka. A hetvenes években ez az új transzilvanizmus lett a magyarságtudat, a nemzeti önismeret ébresztésének fundamentuma. Ez az eszmevilág, inkább magatartás, felfogás ma is követhető. Nem a kisebbség „egyoldalú humánuma” teszi időszerűvé, hanem, mint Láng könyvét, a minőség és az erdélyi magyar közösség magabiztos (?) önazonossága.

CODÁU ANNAMÁRIA

A HALOTTUNK CIPŐI

Joan Didion: *A mágikus gondolatok éve*

■ Nehéz kritikát mondani arról, hogy adott személy hogyan ír a saját gyászáról, annál is inkább, mert Joan Didion könyve esetében a gyászról való írás egyben a gyázmunka maga, a gyászfolyamat része. A magyar fordítást tartalmazó kiadvány az „ezredforduló legnagyobb hatású amerikai memoárja”-ként prezentálja magát, mintegy arra készítve, hogy ennek a hatásnak is egy kicsit utánanézzünk. Például a Goodreads olvasói platformon. Itt a zömében magasztaló, elismerő, értékelő hozzászólások mellett találni egy-egy olyant, amelyben az olvasó nemtetszését fejezte ki, mivel szerinte Didion túl érzelmentesen beszél veszteségéről, és ahelyett, hogy saját érzelmeit, szenvedését szólaltatná meg művében, túl sokat utal tudományos munkákra. Vagy mások éppen azt kifogásolták, hogy a szerző sajnálatja magát, panaszos hangot üt meg. Az ilyen jellegű ítéletek, akár jogosak, akár nem, tulajdonképpen a szerző személyére vonatkoznak. Nyilván, a memoár megírásával a szerző vállalja ezt a fokozott sebezhetőséget, viszont egy teljességre törekvő olvasat talán nem hagyhatja figyelmen kívül azt a közeget, amelyen keresztül Didion személyének egy része (a műfajból adódóan egy strukturáltabb énje) hozzáférhetővé válik számára, ez pedig: az irodalom.

Az irodalmiságból kifolyólag pedig többféle érdekes kérdésfelvetés fogalmazható meg. Például hogyan lesz *A mágikus gondolatok éve* olyan mű, amely annak ellenére, hogy nem közéleti érdekeltsgű témát/eseményt dolgoz fel, mint a hagyományos értelemben vett memoárok, mégis széles körű

érdeklődésre tarthat számot. S nem elsősorban azért, mert például bizonyos mozzanataival azonosulniuk lehet azoknak, akik hasonló helyzeteket éltek át – bár az írás terapeutikus hatása (bevallottan a szerző és az olvasó számára egyaránt) sem lebecsülendő. Bizonyos értelemben ugyan közszereplőnek tekinthető Joan Didion, aki regényeivel, esszéivel és férjével, John Gregory Dunne-nal közösen írt forgatókönyveivel együtt az 1960-as évektől kezdve az amerikai irodalom egyik meghatározó hangja volt. Kultusza tőpontra két memoárjának, a *The Year of Magical Thinking* (2005) és a *Blue Nights* (2011) megjelenésével ért – előbbi férje, utóbbi lánya halálának feldolgozásáról szól. Nyolcvan-egynéhány éves korára pedig a sajtó nemcsak kultúr-, hanem divatikonként is beszél róla (vagy akként használja). Egy olyan kultúrából olvasni Didion életrajzi jellegű írását, amelyet meghatároz a személyével, családjával és mindeneke előtt írásaival kapcsolatos elragadtatás, valószínűleg szenzációsabb tapasztalat. Annál is inkább, mivel a halálról, a halál elfogadásának kísérleteiről, a gyászról, tehát a mindennapi társalgásban legtöbbször tabunak számító témákról szól. Nem éreketlen kötet ez azonban az amerikai kultúrán kívüli olvasó számára sem. *A mágikus gondolatok éve* a férje hirtelen halálát követő időszak lelki folyamatait követi és helyezi precíz analízis alá, egy olyan év eseményeire reflektálva, amely alatt Didion lányuk betegségének és a nagyrészt kórházban és kómbában töltött évének is kétségbeesett tanúja volt.

„Eddig mély szomorúságot, veszteséget éreztem, de nem gyászoltam. A szomorúság passzív; csak úgy megtörténik az emberrel. A gyászhoz, a bánattal és veszteséggel való megküzdéshez figyelem kell.” A figyelem és gondosság a memoár és mondatainak megkomponálásában is tetten érhető, s ez az egyik tényezője annak, hogy a privát gyász egy személyes értelemkereső és tragédiafeldolgozó útnak a megosztásává válik. Didion stílusára visszahat az az 1970-es években elméletileg megalapozott ún. New Journalism (magyarul talán tényirodalomnak, kreatív nonfikciónak nevezhetnénk) írásmód, amelynek egyik letehetségesebb képviselőjeként tartják számon. Ha a New Journalism a tények narratív, irodalmi technikákon és személyes szűrőn keresztül való közlését jelenti, jelen memoár esetében Didion a személyes élményt egészíti ki a gyással és halállal, halálszemléletekkel kapcsolatos tanulmányokra, orvosi kézikönyvekre, riportokra, akár régi etikettkönyvre való utalásokkal és reflektálásokkal. És természetesen számos irodalmi hivatkozás, verssorok nélkül már-már mantra-szerű idézése, egy nagy műveltséganyag töredékeinek egyáltalán nem hivalkodó beillesztése járja át a szöveget. Szolidáris háló kiépítése? A gyász univerzáliai-nak megragadására való törekvés? Didion nem vállalkozik ilyen „fellelengzőségekre”, s nem is próbál szimpátiát kicsikarni olvasójából. A memoár műfaji sajátosságaiból is kiindulva a saját személye, illetve saját viszonya társához, annak halálához és a lányukhoz az, ami a gondolatok, asszociációk mozgatórugója. Egy rendkívül reflexív és öntudatos én szólal meg, akinek legfőbb szándéka

férje halálának megértése. Ennek érdekében gyakran már-már obszesszív módon próbálkozik az események sorrendiségét rekonstruálni, görcsös pontossággal jelöli az egyes mozzanatok idejét. Reflektál a tragikus események körülményeinek általában tulajdonított szokványosságra, az önsajnálát problematikájára, valamint arra, ahogyan a gyászoló számára megnő a szimbólumok szerepe, és utólagosan baljós jelként értelmeződhet bármilyen mondat vagy gesztus. Mindezzel párhuzamosan pedig tetten érhető az emlékezésnek az asszociatív és érzelmek vezérelte működése, illetve ahogyan átesztétizálódik a felidézés során a közös múlt, a közös mindennapok. John Dunne halálával egy évtizedeken át tartó, akár függőségnek is címkézhető házasság ért véget, ennek ellenére az elbeszélői hang higgadt, mindenféle érzélgősséget kerülő, talán kissé elitista, de mindenképpen határozott: „Eltűnődtem, vajon ilyenkor mit engedhet meg magának az, aki nem higgadtan viseli a helyzetet. Idegösszeroppanást kap? Nyugtatóra szorul? Üvölt?”

A mágikus gondolatok éve nem attól lesz „szívbemarkoló” memoár – amint a fülszöveg ígéri –, ahogyan az író a saját szenvedését ecseteli, hanem épp az „egyébként higgadt” mondatok mögött-között kontrollban tartott (Joan Didion íróként és magánszemélyként is nagyon kontrollmániás és racionális-racionalizáló gondolkodású – derül ki a kötetből) fájdalom csendessége miatt. Amiatt a mágikus gondolat miatt, amely nem engedi kidobni a halott holmiját, mert „ha végül John visszatér, szüksége lesz cipőkre”.

A TÖBBIRÁNYÚ FIGYELEMTŐL A NÉZŐI SZEREPVÁLLALÁSIG

Deres Kornélia: *Képkalapács. Színház, technológia, intermedialitás*

■ A színház szó hallatán az embereknek más-más fogalom, kifejezés juthat eszébe, de nagyon vékony réteg társít olyan értelmezést, melyre Deres Kornélia *Képkalapács* című kötetében vállalkozik. Az egyes produkciók, rendezői életművek elemzése keretein belül (Hotel Modern, Gob Squad, Rimini Protokoll, Wooster Group, Mozgó Ház Társulás, Mundruczó Kornél, Bodó Viktor, Frank Castorf) a különböző médiumok egyazon térben való használatának lehetőségeire, határaitra kérdez rá, illetve mutat rá arra, hogy milyen időbeli, távolságbeli eltolódásokhoz, attitűdváltozásokhoz vezethet egy-egy intermedialis előadás létrehozása, pontosabban erre: „A kortárs színházba integrálódó audiovizuális technikai médiumok létrehoz(hat)nak egy, a nézők, előadók és médiumok közötti találkozási felületet, amely felületen maga az intermedialitás állítódik színpadra.”

A kötet öt nagyobb tematikus fejezetre oszlik, cím szerint *Médiumok színpada*, *Térbeli idő*, *A képek rendje*, *A jelenlét játéka*, *Mediatizált erőszak*. Az egyes részek (jól strukturált alfejezetekkel) önállóan is jelentős és releváns megállapításoknak adnak teret, de a könyv egészét tekintve egymásra építkező törekvést mutat. Ez a logikus szerkesztés jól érzékelhető az egyes fejezetek zárlatában, ahol a konklúzióhoz kapcsolódóan minden esetben megfogalmazódik a következő nagyobb egység célkitűzése. A kötet kezdő fejezetében egy erőteljes elméleti bevezetővel lehet találkozni. Fontos megjegyezni, hogy a későbbiekben, egy-egy színházi

társulat, produkció vagy éppen rendező kapcsán szintén hivatkozik a szerző teoretikus alapokra, nem csak és kizárólag a színháztudomány területéről származókra. Ezzel a gesztussal a könyvben pontosan az demonstrálódik, ami gyakran előkerül direkt vagy indirekt módon az intermedialis színház kapcsán: „A különböző részterületek szakembereinek közös diskurzus-tere lenne az, ami kreatív és dinamikus irányokat nyithatna a művészet kortárs gyakorlati és történeti-kritikai vizsgálódásai számára. Az egyetemeken és kutatóintézetekben nem különülnének tehát különféle intézetekbe, tanszékekbe és kutatócsoportokba a diszciplínák, hanem olyan interdiszciplináris intézetek és csoportok jönnének létre, amelyek a különféle tudományterületek (filozófia-, történelem-, irodalom-, film-, színház-, zene-, kultúra-, média, gazdaság-, társadalom-, politikatudomány stb.) egymást alakító és újraíró metszetei mentén szerveződnének, sokkal inkább tematikus, semmint diszciplináris alapon.” Akárcsak a médiumok, a diszciplínák is egymással való kapcsolatukban működnének produktívabban vagy legalábbis másként. Ugyancsak a kötet strukturális felépítése kapcsán állapítható meg, hogy épp úgy, ahogyan a tematikus egységeken át, a szerteágazó figyelemről kiindulva, eljut a nézői tekintet felelősségének reflexiók lehetőségéig, úgy a könyv olvasójában is végbe megy ez az erős folyamat (érzéki észlelés, reflexió, amolyan „elméleti tapasztalat”) az olvasás gyakorlatában, jóllehet kevesebb médium megidézésével.

Deres Kornélia több szempontból is hiánypótló munkát végez el a *Képkalapács* megírásával. Önmagában a kötet éppen arról tesz tanúbizonyságot, hogy miként lehet a színházról tudományos keretekben beszélni. Ez abból az okból kifolyólag válik fontossá, hogy akár magyar, akár nemzetközi kontextusban is előfordul, hogy még mindig bizonygatni kell a színháztudomány létjogosultságát. Ugyanakkor a saját szakma berkein belül a több médiummal együttműködő színházi produkciók kapcsán csak hiányos recepcióról beszélhetünk. Ezt a jelenséget a terület kritikusai azal magyarázzák, hogy nem alakult ki hozzá a megfelelő nyelv, amellyel képesek lennének megragadni vagy akár befogadni azt az élményt, impulzus-áradatot, amelyet egy-egy rendező, társulat eléjük tár. Egyik lábjegyzetben olvasható, hogy „...nem maga a jelenség új, hanem az, ahogyan gondolkodunk róla”, ehhez hozzátennem, hogy a szerző személyében (végre) vállalkozik valaki arra, hogy erről a lefedettnék egyáltalán nem mondható területről gondolkodjék, sőt helytálló megállapításokat tegyen róla. (Hasonló tematikában Deres Kornélia írásai mellé érdemes hozzáolvasni a kötetben is gyakran hivatkozási pontként szereplő Imre Zoltán tanulmányait, könyveit.)

A tanulmányokban előforduló színházi előadások között egyaránt találunk nemzetközi és magyar produkciókat. A korábban már általam is említett hiányzó befogadói nyelvvel magyarázható talán az is, hogy Bodó Viktor, Hudi László vagy éppen Mundruczó Kornél rendezései külföldön nagyobb sikereket képesek elérni, mint itthon, viszont véleményem szerint nihilizmusmentesen kell a fennálló helyzetre tekintenünk, azaz figyelembe véve, hogy ha nem is a nagy többségként, de létezik a nézőknek egy olyan rétege, amely érdeklő, értő és felelős követője ezeknek a produkcióknak. Mundruczó kapcsán a kötetben elmondottakhoz hozzátéhető, hogy az erőszak-trilógiája után keletkezett legutóbbi rendezése egy megújult, átal-

kult formanyelvet jelenít meg. Jóllehet nem arról van szó, hogy elhagyta volna az erőszakot mint döntő karaktert, hanem sokkal inkább arról, hogy a néző már nem az első sorból látja, amint Tóth Orsit vagy más színésznőt éppen megerőszakolnak, hanem már csak a lapockák alatti kék, zöld, lila foltok látatják, hogy valami történhetett (vö. *Látszatélet* című előadás).

Nem véletlen, hogy az intermedialis színházak kapcsán gyakran találkozzunk 19. vagy 20. század eleji szerzők munkáival, melyek közül több elsődlegesen nem a dráma műnemében keletkezett. Példaként említhetjük Dosztojevszkij nagyregényeit, melyekhez Bahtyin polifonikus regényelméletét társítván a maga nyelvében, formai adottságaiban az intermedialitás fedezhető fel. Szintén egy orosz példa mentén, úgy tűnik, hogy Csehov korabeli elképzelését, melyet Sztanyiszlavszkij teljesen félreértett, vagy éppen másként értelmezett, a legkomplexebben, legautentikusabban napjainkban lehetne megrendezni, hiszen az orvos-író azt szerette volna látni a színpadon, amint több esemény fut párhuzamosan, ha lehet, minden, ami csak a dráma összességében előfordul. Ily módon lehetetlen egyetlen fő szálát kijelölni, ahová a néző figyelme összpontosul, a kevésbé hangsúlyozott vagy részszerelőkké ebben az olvasatban soha nem a háttérre képezik. (Vidnyánszky Attila *Három nővér*-rendezése erre az egyidejűsége tesz kísérletet, de nem tekintem elemezhetőnek intermedialitás cím alatt.) Látható tehát, hogy színház és irodalom kapcsán (még ha nem is dráma kerül terítékre) a koprodukció mindkét ágazat számára hasznos tanulság, egy-egy színházi előadás kapcsán az irodalomtörténész is más, új perspektívát kap a korábbi szöveghez, és fordítva is hasonló nyitás ajánlkozik.

Deres Kornélia kötetének döntő ereje abban rejlik, hogy nemcsak olvasója elé tárja kutatómunkájának eredményét (jóllehet már ez is sokak eredményén túlmutat), hanem hogy ezzel egy időben egyfajta olvasói-nézői nevelést

is végrehajt, így alakul át a doktori disszertáció egy szélesebb közönséget megszólító könyvvé. Ugyanakkor kritikus magatartást is kölcsönöz: a Wooster Group vagy éppen a Mozgó Ház Társulás előadásai kapcsán megállapítja, hogy a néző sokszor nem tudja beazonosítani, leképezni, hogy éppen mit lát, mi az, ami előtte, fölötte vagy a háta mögött történik, de ebből nem következik az, hogy minden színházi produkció, amelynek megértésében nehézségek adódnak, a minőséget is maga után vonná (a kaotikus világmodell egységként összeálló megjelenítésére

lásd Bodó Viktor rendezéseit). Továbbá fokozott figyelem kerül a színház mint társadalmi esemény vagy éppen társadalmi szerepvállalás lehetőségére, utóbbi nem tévesztendő össze a politikai színházzal. A színpadon ezáltal nemcsak a színész, hanem mi magunk kerülünk terítékre, rámutatván a mediatizált társadalom és a közvélemény média által való befolyásoltságára (Space Theatre), emellett a különböző virtuális jelenlétek (D.A.V.E.) szintén manipulálható mivoltunkra hívják fel a figyelmet.

Nagy Hilda



ABSTRACTS

Adrienne Gálosi

■ ***Art between Aesthetics and Anti-Aesthetics***

Keywords: *Duchamp, Greenberg, Foster, Krauss, nonart, anti-art, formless, De Duve, Kelly Walker*

Dealing with beauty today is primarily not an issue of arts and art theory, as the first generation of the 20th century avant-garde dislodged beauty from arts, basically due to the moral weight assigned to it. After a predominantly anti-aesthetic climate of art theory since the early 1980s, aesthetic matters have witnessed a strong return in philosophy and art theory in the last fifteen years. After reviewing the complicated connection of the aesthetic and the so-called anti-aesthetic critique of art, I examine how these two tendencies may be reconciled in today's art and in its interpretation. The term anti-aesthetic is associated with Hal Foster's edited volume *The Anti-Aesthetic* (1983) that labeled theoretical positions which defined themselves radically against a Greenbergian theory of art. Foster and his peers identified in a polemical way Greenberg's medium-specificity and his insistence on taste with aesthetic approaches, and they put forward a more social and political-based critique of art instead. In the 1990s, the art practices and theories of the abject and the *informe* further strengthened this opposition in spite of the emergence of new theories

of beauty. The return of aesthetics into the art discourse is along the line of the interpretation of modernity; the way in which „nonart” and „anti-art” tendencies have been necessarily interlocking since then, and how the intrinsic transgression of art is turned back into its own logic.

Andrea Zsigmond

■ ***On Director-Lead Theatre: An Introduction***

Keywords: *theatre, director, writer, women, devised theatre, Hungarian*

The director is a relatively new function in theatre history: it only appeared in the 19th century. There are some aspects which lead to the emergence of this function. My paper discusses the beginnings based on the works of Patrice Pavis and Árpád Kékesi Kun. The director takes the place of the writer: earlier, the writer was the main character in the field of the theatre, and with him/her, the actor, mediating between him/her and the audience. When the figure of the director appears, theatre begins to be an independent field of the arts – it's not the servant of the literature anymore. My paper lists a few names of the most important directors of the 20th century. These paragraphs mention internationally known and also Hungarian, and Transylvanian Hungarian, names. At the end of the paper, I write about the voices which whisper about the 'end' of the director-lead theatre form. The newcomer is the devised theatre.

A *Korunk* folyóiratot és intézményrendszerét anyagi hozzájárulással támogató magánszemélyek névsora

Pártoló tagok

András Sándor – író, költő, Nemesvita
Bencsik János – képzőművész, Budapest
gróf Degenfeld-Schonburg Sándor – közgazdász, München
Degenfeld-Lindner Mária – Albstadt-Ebingen
Gálfalvi Zsolt – irodalomkritikus, szerkesztő, Marosvásárhely
Kelemen Hunor – író, politikus, az RMDSZ elnöke
Dr. Kende Péter – szociológus, Párizs
Kovács Sándor – római katolikus főesperes, Kolozsvár
Dr. Kovalszky Péter – orvos, az AMBK elnöke, Detroit
Lauer Edith – politikus, az AMBK volt elnöke, Cleveland
Markó Béla – költő, politikus, Marosvásárhely
Nagy Péter – nyomdaigazgató, Kolozsvár
Paulovics László – képzőművész, Szentendre
Dr. Romsics Ignác – történész, akadémikus, Göd
Dr. Úry Előd – fogorvos, az Erdélyi Kör elnöke, Sopron
Dr. Varga István – ügyvéd, Orosháza

Támogató tagok

Ágh István – költő, Budapest
Árkossy István – képzőművész, Budapest
Dr. Avornicului Mihály – egyetemi adjunktus, Kolozsvár
Dr. Balla Bálint – szociológus, ny. egyetemi tanár, Berlin
Dr. Benkő Samu – történész, akadémikus, Kolozsvár
Dr. Bitay Enikő – akadémikus, Kolozsvár
Dr. Nicholas Bodor – vegyészprofesszor, Miami
Dr. Buchwald Péter – vegyész, Kolozsvár
ifj. Dr. Buchwald Péter és Amy – gyógyszervegyész, egyetemi tanár, Miami
Dr. Csapody Miklós – irodalomtörténész, Budapest
Dr. Cseh Áron – jogász, diplomata, Budapest
Peter Deak – a Zürich Neumünster Református Gyülekezet elnöke
Dr. Derék Pál – irodalomtörténész, Bécs
Dr. Egyed Ákos – történész, akadémikus, Kolozsvár
Ferencz Éva – levéltáros, Marosvásárhely
Dr. Filep Antal – néprajzkutató, Budapest
Amedeo Di Francesco – egyetemi tanár, Nápoly
Füzi László – irodalomtörténész, főszerkesztő, Kecskemét
Gálfalvi György és Zsigmond Irma – szerkesztő, író, Marosvásárhely
Dr. Geréb Zsolt – teológiai professzor, Kolozsvár
Dr. Gyarmati György – történész, főigazgató, Budapest
Dr. Hegyi Klára – történész, professor emeritus, Budapest
Judik Zoltán – építészmérnök, Budapest
Dr. Hermann Róbert – történész, igazgató, Budapest
Dr. Kántor István – orvos, Budapest
Kántor László – rendező, producer, Budapest
Kerekes György – szerkesztő, Kolozsvár

Kiss András – levéltáros, Kolozsvár

Dr. Kiss András – orvos, Pomáz

Kiss Károly – ny. agronómus, Élesd

Kónya-Hamar Sándor – költő, közíró, politikus, Kolozsvár

Korniss Péter – fotóművész, Budapest

Dr. Kovács András – művészettörténész, akadémikus, Kolozsvár

Dr. Kovács Zoltán – egyetemi docens, Kolozsvár

Könczey Elemér – grafikus, Kolozsvár

Lábody László – ny. államtitkár, Budapest

Márton László – vállalkozó-igazgató, Gyergyószentmiklós

Molnár Judit – szerkesztő, Nagyvárad

Dr. Nagy Mihály Zoltán – történész, elnökhelyettes, Román Kulturális Intézet, Bukarest

Dr. Pomogáts Béla – irodalomtörténész, Budapest

Dr. Singer Júlia – biostatistikus, Budapest

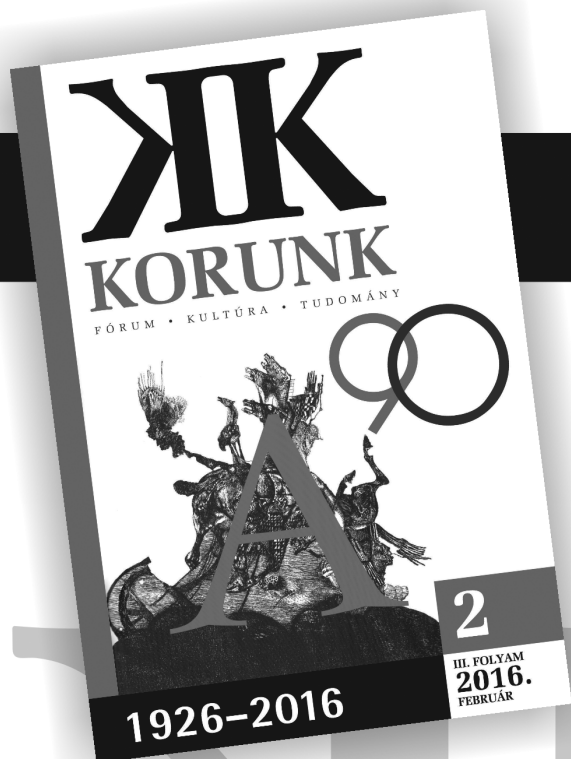
Dr. Szász István Tas – orvos, Leányfalu

Dr. Szász Zoltán – történész, tudományos tanácsadó, Budapest

Dr. Tamás Ernő és Sedlmayer Ella – Sopron

Dr. Tankó Attila – orvos, Budapest





KORUNK

TÁRSADALOMTUDOMÁNY
KULTÚRA
IRODALOM

a Kárpát-medence egyik legrégebbi alapítású magyar nyelvű folyóirata
értelmiségi fórum – kisebbségi szemle – nemzetiségi intézmény
az erdélyi és európai hagyományok ötvözete
híd az erdélyi és egyetemes magyar tudománypublikálás,
irodalom és művészet között

**KORUNK – KORUNK AKADEμία
KOMP-PRESS – KORUNK STÚDIÓGALÉRIA**

**TÁMOGASSA A KORUNK FOLYÓIRATOT
ÉS INTÉZMÉNYRENDSZERÉT**

Anyagi támogatása lehetséges módzatairól a korunk@gmail.com email címen,
a (0040) 264-375-035 és (0040) 742-061-613 telefonszámokon, illetve az Új Budapest Filmstúdió
telefonszámán: (+36 1) 316-0943, konkrét felvilágosítást nyújtunk.

*Segítségével a KORUNK
és intézményrendszere életben maradásához járul hozzá.
Köszönjük!*

SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette:

Kántor Lajos
Kovács Kiss Gyöngy
Rigán Lóránd

Almási Miklós (1932) – esztéta, az MTA rendes tagja, egyetemi tanár, ELTE, Budapest

Angi István (1933) – zeneesztéta, konzulens professzor, Gh. Dima Zeneakadémia, Kolozsvár

Bacsó Béla (1952) – esztéta, tanszékvezető egyetemi tanár, ELTE, Budapest

Borsi-Kálmán Béla (1948) – a történettudomány habilitált doktora, ELTE, Budapest

Codău Annamária (1993) – mesterképzés hallgató, Kolozsvár

Csapody Miklós (1955) – irodalomtörténész, PhD, Budapest

Darida Veronika (1978) – esztéta, dramaturg, egyetemi docens, ELTE, Budapest

Fenyő Ervin (1948) – irodalomtörténész, Széchenyi-kutató, DLA, Budapest

Gálosi Adrienne – esztéta, egyetemi adjunktus, PTE, Pécs

Horváth Gizella (1962) – filozófiatanár, egyetemi docens, PKE, Nagyvárad

Kovács Kiss Gyöngy (1960) – történész, PhD, főszerkesztő, Korunk, Kolozsvár

László Hajnalka (1983) – grafikus, Csíkszereda

Marosán Bence Péter (1978) – filozófus, esztéta, Budapesti Gazdasági Egyetem, Pázmány Péter Katolikus Egyetem

Nagy Hilda (1995) – mesterképzés hallgató, ELTE, Budapest

Nyerges Gábor Ádám (1989) – költő, író, Budapest

Pomogáts Béla (1933) – irodalomtörténész, az MTA doktora, Budapest

Romsics Ignác (1951) – történész, az MTA rendes tagja, egyetemi tanár, Eszterházy Károly Egyetem, Eger

Sánta Miriám (1993) – doktorandusz, BBTE, Kolozsvár

Singer Júlia (1955) – biostatistikus, Csömör

Szentpéteri Márton (1973) – eszmetörténész, designteoretikus, egyetemi docens, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest

Zsigmond Andrea (1978) – színházi szakíró, egyetemi tanársegéd, Magyar Színházi Intézet, BBTE, szerkesztő, Játéktér, Kolozsvár

TÁMOGATÓK



nka
Nemzeti Kulturális Alap



CONSILIUL JUDEȚEAN
CLUJ



MINISTERUL CULTURII ȘI
IDENTITĂȚII NAȚIONALE

...miért is özönlenek az emberek koncertre, kiállításra, színházakba? Hát azért, mert ezekben a nehéz meteorológiai időkben a kultúra lett az igazi középosztály végső ellenállási terepe. Nem az úgazdagoké, hanem a középosztály hagyományos ethoszában élő közép- és új generációé. Ők a kultúrában otthon keresnek-találnak, átmenetet, de kapaszkodót. A magaskultúra élményét, élvezetét, értését (és életbiztatását) nem vehetik el tőlük. (Aki elvonnék, nem értik...) Esztétaként, filozófusként nem hittem volna, hogy a magaskultúra ilyen utolsó védvonal szerepet fog játszani valamikor is. Az emberek – nemcsak a művészetrajongók – itt, ebben a fiktív térben találnak egymásra, szünetben beszélgetnek, kezet fognak, egyáltalán együttes térben léteznek pár órára, és máris jobban érzik magukat."

(Almási Miklós)

ISSN 1222 8338



5 LEJ
500 FT

**ESTETICI
AESTHETICS**