

XII KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



BACSÓ BÉLA
BARTOS-ELEKES IMRE
CSIKÓS GÁBOR
DARIDA VERONIKA
DEMÉNY PÉTER
DEMETER TAMÁS
FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ
GÁLOSI ADRIENNE
HAUSMANN CECÍLIA
HORVÁTH GIZELLA
KORPA TAMÁS
KOVÁCS ILLÉS ÁRON
LAKATOS ARTUR
LUKÁCS LAURA KLÁRA
NICORIUC BÉATRICE
PERENYEI MONIKA
RADNÓTI SÁNDOR
SZÉPLAKY GERDA
ZUH DEODÁTH

7

MŰVÉSZETFILOZÓFIA

III. FOLYAM
2020.
JÚLIUS

XX

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXXI/7. • 2020. JÚLIUS

TARTALOM

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ • Múzeumi napló (<i>részletek</i>)	3
PERENYEI MONIKA • Creative Acts. Az <i>Udvarhölgyek</i> megelevenítése Pablo Picasso és Thomas Struth munkáiban	11
DARIDA VERONIKA • Képgyűjtemények. Giorgio Agamben és a festészet kérdése	19
BACSÓ BÉLA • A művészet fogalmának terjedelméről. Edgar Wind vitája Schleiermacherrel	26
RADNÓTI SÁNDOR • A fölperzselt táj. Anselm Kieferről	32
HORVÁTH GIZELLA • Less is more – Bauhauson innen és túl	40
KORPA TAMÁS • Lánykérés a Belvederében, Mielőtt a Belvederébe mentem, Giacometti-szobor a Bánffy-palotában, A hírre, hogy... (<i>versek</i>)	50
ZUH DEODÁTH • A vizuális kultúra kezdetei. Egy definíció és egy definíció története	52
HAUSMANN CECÍLIA • Otthonos és idegen terek az építészet és a modern képzőművészet elméletében	61
DEMETER TAMÁS • Az „új zene” szellemtörténeti szociológiája	67
GÁLOSI ADRIENNE • Emberi – még mindig –, nagyon is emberi	73
SZÉPLAKY GERDA • Állat-e az asszony? Poszthumán feminizmus a képzőművészetben	81

■ HISTÓRIA

CSIKÓS GÁBOR – KOVÁCS ILLÉS ÁRON • „Ha ártatlanul húztak fel embereket, mért ne húznának fel engem is”. A pszichiátriai dokumentáció mint lehetséges társadalomtörténeti forrás	89
---	----

■ MŰ ÉS VILÁGA

NICORIUC BÉATRICE • Közelítések az írás és a tér tapasztalatához Herta Müller esszéiben	98
---	----





■ TÉKA

DEMÉNY PÉTER • Európa trópusai (<i>Sasszé</i>)	104
LUKÁCS LAURA KLÁRA • Útikalauz az angol utópiailrodalom kezdeteihez	106
BAKK ANTAL PÁL • Erdély mohácsa	110
LAKATOS ARTUR • Egy állameszme etnogenezise	113
BARTOS-ELEKES IMRE • A posztmodern játéka a történetírással: a történettudomány helyzete a globalizmus korszakában	117

■ ABSTRACTS	125
-------------	-----

■ KÉP

SIPOS SÁNDOR



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), PETI LEHEL (néprajz), 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, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS, POMOGÁTS BÉLA, ROMSICS IGNÁC, TÁNCZOS VILMOS, 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, a Kolozs Megyei Tanács és az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural Foundation for Transylvania

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

Telefon: 0264-375-035; 0742-061-613; ■ Postacím: 400750 Cluj, OP1. cp. 273, Románia;

Internet: www.korunk.org; <http://epa.oszk.hu/00400/00458>; e-mail: korunk@gmail.com

■ Nyomda: ALUTUS, Csíkszereda, 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: 06-303-539-724, 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

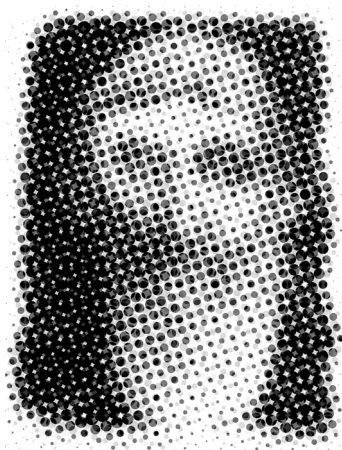
FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ

MÚZEUMI NAPLÓ

(részletek)

■ 2003. október 29. szerda, Madrid. Academia San Fernando. Fragonard: Callirhoe feláldozása. A sok klasszicista festmény között üdítő Fragonard oldottsága és elevensége. Minden mozog és remeg a képen, mindenki olyan idegállapotban van, hogy egy pillanatra még az is eldönthetetlen, ki a főszereplő. Talán a középén félig fekvő, félig ülő lány, Callirhoe, aki öntudatlan állapotban támasztja fejét Coreso pap combjához? Vagy Coreso, aki fölémagasodva éppen leszúrja magát, hogy áldozata révén megmentse Callirhoét? Még az is kérdéses, hogy Coreso férfi-e vagy nő. Nyilvánvalóan férfi, hiszen a viszonzatlan szerelem miatt követ el öngyilkosságot – ellenszegülve Dionüszosz parancsának, aki felszólította őt a lány feláldozására. S bár Coresónak minden oka meglenne, hogy megölje a lányt, aki nem viszonzta a szerelmét, az utolsó pillanatban mégis magát öli meg – a saját halála révén válik eggyé a lánnyal. Ez az azonosulás Coreso nőies külsejében nyilvánul meg; első pillantásra őt láttam Callirhoénak. Ezt a hangsúlyozottan nőies férfit talán azért utasította vissza a lány, mert valódi férfira vágyott. De az is lehet, hogy Coreso annyira szerelmes volt a lányba, hogy megpróbált nemcsak testben, hanem lélekben is azonosulni vele. Imitatio Christi. A klasszicista festmények tökéletes felépítettségétől eltérően Fragonard képén minden megzavarodott, és emiatt még a kép szerkezete is veszélybe került. A két főszereplőt

Részlet a szerző *Múzeum séták* című, készülő könyvéből.



**Csak az van, amit látok
– miközben a félig
elhúzott függöny azt
jelzi, hogy éppen azt
nem látni, ami látásra
értelmes.**

**De mindeközben ez
a nem-látás is
a látás tárgya.**

figyelő figurák maguk is mintha a hisztéria szélén egyensúlyoznának – nincsenek támpontok, nincs miben megkapaszkodniuk. Mindegyik alak keresi, mihez támaszkodhatna. Nézik a jelenetet, ami olyan mélyen érinti őket, hogy testileg is a hatása alá kerülnek. Én pedig, miközben őket figyelem, az izgatottságuk és értetlenségük hatása alá kerülök. Mert van-e érthetlenebb annál, mint amikor az áldozó nem az áldozatot, hanem önmagát áldozza fel? De ugyanakkor van-e ennél emberibb pillanat? Fassbinder jut eszembe: pontosan ettől a paradox dinamikától elevenek ma is a filmjei. Meg Brechtől *A városok sűrűjében*: ott is az áldozza fel magát, akinek el kellene pusztítania a másikat.

2004. április 23. péntek. Zürich, Kunsthau. Ferdinand Hodler tájképei. Mint ha a természet kivetette volna magából az embert, az egyetlen, ami képes megzavarni a természetet. És most, hogy nincs, ami fékezze és gátolja őt, magára maradv a természet vadul őrjöng és kavarog. Eksztatikusak ezek a tájak, miközben minden néma, visszafogott, sőt lefojtott. És fenséges. Olyan látványok jelennek meg, amelyek mintha közvetlenül a kozmosszal, a végtelen űrral érintkeznének. Persze a világban eleve ezzel érintkezik minden; és mégis: mintha állandóan vastag üveglapok szigetelnék el a világunkat a világúrtól. Hodler a tájképein ezeket az üveglapokat törte össze. A fák, a sziklák, a hegyoldalak, a kövek, a partok végre közvetlenül érintkezhetnek az űrral, közvetlenül mutatják fel – Georges Bataille kifejezésével – azt, „ami van”. És ettől ők maguk is úrszerűvé, kozmikus-sá tágulnak. Ezek a hegycsúcsok elhagyták az ember által befogadható világot, és a mindenségbe merednek bele. Sőt nem is; inkább a kozmikus magány nyúl bele általuk a lenti világba. *Az Eiger, a Mönch és a Jungfrau a ködtenger fölött* a misztérium logikáját érvényesíti: a profánumnak szentséggé, azaz (a szó eredeti értelmében a fényre, a láthatóságra utaló) fánummá történő átmentését. A festői teológia nagy példája e kép: az eltakarás általi föltárás. Ettől könnyed és lebegő e mű; az a „nagy megkönnyebbülés” hatja át, amit René Char érzékelt a szív csúcsainak közelében. Ez a festmény a hegyeket nem „ábrázolja”, hanem ő maga lesz olyan, mint egy hegy. Mint a „szív hegye”, amely a nehézkedés minden törvényének ellenáll. A hegycsúcsok nem egyszerűen kimagasodnak az emberi világból, hanem maga a fölfoghatatlan kozmosz telepedik rá általuk a lenti világra. Nem letről magasodnak fölfelé, hanem a „fent” kristályosodik hegyekké, és száll le ide lentre. Fordított gravitáció érvényesül a festményeken; minden súlyos, miközben lebeg is. Különösen szépen mutatkozik meg ez azokon a képeken, ahol tükröződések látni, és szimmetrikus szerkezet alakul ki: egymást egészíti ki és ismétli a fent és a lent, az itt és az ott, az innen és a túl, az immanens és a transzcendens. A táj ezeken a képeken: az örök visszatérés rejtélyének a helyszíne. Sőt nem is helyszíne, hanem ennek a visszatérésnek a folyamatos gyakorlása. A táj ezeken a képeken nem egyszerűen „hely”, nem „természet”, hanem mély titok őrzője, az élet és a halál különös egységének a megnyilvánulása. Örök visszatérés. Hodler nemcsak az Engadint festette meg többször is, hanem a közeli Silvaplana tavat is – azt a tavat, amelynek partján ma is ott sötétlik az a hatalmas kőtomb, amely mintha egyenesen az űrből zuhant volna ide. Nietzscheben a kő láttán merült fel az örök visszatérés gondolata. – Ráadásul ritmikusak is e tájak; a képek többségét csíkok keresztezik, s e színes csíkok adják ki azután az összképet. Absztrakt részletekből áll egybe egy olyan látvány, amely figuratívnak mondható ugyan, de amely mégis az absztrakció irányába nyitja meg az utat. Malevics vagy Kandinszkij absztrakciójáról természetesen szó

sincs. Hodler hegyeket és tavakat ábrázoló képein mindent azonosítani lehet, némelyik még a fotografikus pontosság igényének is eleget tesz. És mégis: ezek a tavak és hegyek túlmutatnak önmagukon. Hodler úgy festi meg a természetet, hogy megfosztja attól a kulisszaszerűségétől, amelybe a festészet évszázadokon keresztül belekényszerítette. A lecsupaszítás révén viszont soha nem tapasztalt gazdagságot fedez fel benne. Ezek a képek nem egyszerűen a természetet képezik le, hanem a természet elemeinek felhasználásával teremtenek soha korábban nem létezett struktúrákat. Ezek pedig már nem kizárólag a természet struktúrái. De nem is csak a lélekéi, amely e struktúrákat fölfedezi. A természet is és a lélek is egy fölöttes, már-már emberen túli egységnek rendelődik alá. – A tájképeket meghatározó ritmikusságról Szinyei Merse Pál jut az eszembe: nála jelennek meg időnként hasonló ritmikus szerkezetek (*A pacsirta, Pipacsos mező, Árok*). Ezek a ritmusok olyan elegánsak és hibátlanok, hogy érezni: Szinyei Mersét mindez jobban izgatta, mint a jelenet, amelynek e ritmusok a kulisszáiként szolgálnak. Szíve szerint bizonyára olyan képeket festett volna a legszívesebben, mint Hodler – csak éppen nem merte átadni a természetet önmagának, nem merete kiszolgáltatni saját természetfölöttiségének. Ha ott marad Münchenben, vagy elmegy Párizsba, feltehetően a kor legjelentősebb festői között emlegetnénk ma: az ottani közeg bátorította volna. Hazatérve Jernyére éppolyan magányos volt, mint Csontváry, akiből Párizsban nagyobb festő lett volna, mint a nála gyengébb Henri Rousseau. Rousseau-ból igazából a fiatal Picassóék csináltak nagy festőt (miközben szívük mélyén talán nem is igen hittek benne); Magyarországon azonban kire számíthatott volna Csontváry vagy Szinyei Merse, akit Münchenben Böcklin még a legjelentősebbnek tartott?

2004. május 8. szombat, Basel. Fondation Beyeler. Egy évvel ezelőtt kaptam ajándékba egy albumot erről a Renzo Piano által tervezett épületről. Azóta tervezem, hogy meglátogatom. Lenyűgöző, ahogyan az épületből kilátás nyílik a természetre, s kintről is szabadon belátni. A léptékei, anyagai, a belső terek méretei, a hordozó falak arányai, a borítások és a színek, valamint a környező táj, a vizek, azok tükröződései, a kinti fények beesési szögei együttesen egy harmonikus világot alkotnak. Az ember alkotta környezet és a természeti táj teljes összhangban simul egybe. Mintha az egészét nem is emberkéz alkotta volna. – Tiziano: *Filippo Archinto bíboros* című portréja. A bíborost félig eltakarja egy függöny, amitől az egész helyzet irreálisnak hat. Tiziano ezzel a beállítással kiemelte a bíborost a világból, és ezzel esztétikai jelenséggé változtatta át. Nem a tisztiséhez fűződő jelentéseket keresem, nem a világi és egyházi hatalom ismérveit figyelem, hanem hogy miként változik meg az arc, ha félig eltakarja egy függöny, amelyen azonban mégis átderengenek a vonások. Az arc mintegy kettéválk egy hétköznapi és egy spirituális félre. Ám a spirituális, rejtőző arcfél is kizárólag az őt néző szem számára tud csak megnyilvánulni. Csak az van, amit látok – miközben a félig elhúzott függöny azt jelzi, hogy éppen azt nem látni, ami látásra érdemes. De mindeközben ez a nem-látás is a látás tárgya. És ennyiben mégis van ennek a képnek teológiai és világi-hatalmi vetülete, ám ez az esztétikum „függönyén” át jelenik csak meg. Az esztétikum ezen a festményen nem egyszerűen az érzékelés dinamikájának a függvénye, hanem a létezés teljességének a megnyilvánulása – éppúgy kiterjed az érzékelésre, mint a szellemi befogadásra, egyszerre materiális és spirituális, földi és ugyanakkor nem evilági. A középkor szemlélete köszön vissza ezen a festményen – miközben ízig-vérig újkori képről

van szó. Isten ujjá eltűnt a festészetből, írta John Ruskin éppen Tiziano festészte kapcsán. Csak részben van igaza; mert az esztétikum nemcsak beszűkítése az állítólagos isteni teljességnek, hanem maga is képes teljességet teremteni. Az esztétikum úgy fordít hátat a teológiának, hogy közben létrehozza a maga semmivel sem kevésbé metafizikus teológiáját. A félig elhúzott függöny ezen a képen: a van és a nincs dinamikájának a függőnye.

2005. december 11. vasárnap, Párizs, Louvre. *David: Horátiusok esküje.* A magasba emelt és csokorba fogott három kard, a mögöttük kinyúló nyitott tenyér és a szemből fölemelkedő három kinyújtott kar: tökéletes geometria. Egy-mást metsző vonalak, éles szögek, ami az egészet fokozhatatlanul letisztulttá teszi. Próbálok eltekinteni attól, hogy miféle jelenetről van szó; a szememet csak résnyire nyitom ki, és így nézem a festményt. Ekkor megnő a baloldali falnak támasztott dárda jelentősége – mintha kívülről hatolna be a képbe, s a magánya még metszőbbé teszi a kép egészének a jéghideg szerkezetét. A három hatalmas boltív pedig fenyegetően borul a jelenetre: itt vannak a férfiak, akik igazi machókként nem figyelnek a jobb oldalon kuporgó nőkre; a boltívek viszont, akár a végzet, úgy magasodnak az emberek fölé, hogy semmi kétség: az élettelen kő ezekhez az élő emberekhez képest örökkévaló és örök életű. A piramisok belsőjének a magánya árad a helyszínből – s a kardok, a felemelt karok és a lándzsa a sötét végzet elleni kétségbeesett lázadás megnyilvánulásai. – *Girodet: Endymion álma.* Diána istennő fényként borítja be az alvó fiú testét, aki persze csak úgy tesz, mintha aludna; valójában éppolyan eksztázisban van, mint Bernini *Szent Teréze*. A fény erotikája e festmény igazi témája. Ráadásul az erotika itt nem a testi érzékiség kísérőjelensége, hanem egyetemes elv, úgy, ahogyan Platón is gondolta: mindent átható, a létezés fenntartásáról gondoskodó, világmozgató erő. Sehol nem érhető tetten, mert mindenben ott van. A lombok mögül ez az erő sugárzik be a festménybe. Caspar David Friedrich próbálta ezt a megfesthetetlen, szemmel sem látható fényt megfesteni. És Girodet számára is a fény bizonyult mindennél fontosabbnak. Ha nem 1791-ben festette volna a képet, hanem 130 évvel később, bizonyára egy hófehér vásznat készített volna, à la Malevics – így viszont kötötte őt a kor, a téma és a tárgy. Ami persze egyáltalán nem baj, sőt. Ez az erotikus pózban heverő fiú a kitárulkozó testével, a lelógatott karjával, a testével érintkező állatprémmelel és kelmékkel: az érzékiség olyan sűrített, hogy az egészből kicsordul az, ami túl van minden érzékiségen. Az anyag és a test által fölébresztett vágy végső soron semmilyen testtel és anyaggal nem tud betelni, hanem valami megfoghatatlanra, beteljesíthetetlenre irányul. Minden vágyban, ami csillapíthatatlan, fölsejlik az egyetemes erotika. Sőt, ez az erotika szüli meg ezt a vágyat. S ezért talán jobb is, hogy ennek a festménynek van tárgya és témája, és nem csupán egy hófehér vásznat látni. A fény erotikája ettől még intenzívebb, még kevésbé szorítható korlátok közé.

2007. január 11. csütörtök, San Francisco. *Palace of Legion of Honour. Claude Lorrain-rajzok a British Museumból.* – *Táj kecskepásztorral és kecskékkal* (1636–37). A lombok hol elfedik, hol kitakarják a tájat és egymást, s együtt olyan bonyolult szerkezetet alkotnak, hogy a szem szabályosan eltéved benne. Egy idő után úgy hatnak ezek a lombok, mint Leonardo nevezetes foltjai a házfalakon: absztrakt színmezők, amelyeknek ugyanakkor az összetett, nehezen lokalizálható világítás miatt mégis van tere és mélysége. Ám ez a mélység irreálisnak hat –

és ennek megfelelően maga a táj is olyan benyomást kelt, mintha nem létező lenne. S mindez a világitás összetettségének, az árnyékok és fények végtelen differenciáltságának köszönhető – vagyis a technikának, ami egy ponton mégis több lesz technikánál, és az anyagiban az anyagtalant engedi érzékelni. Már amennyiben lehet egyáltalán érzékelésről beszélni az anyagtalanság kapcsán. Lorrain festészetének mindenesetre ez a paradoxon az egyik legjellegzetesebb ismérve. – *Éjszakai táj* (1635–40): elvontan remeg a Hold fénye, mint Adam Elsheimer képein. De nemcsak a víz remeg, hanem a lombok is. A lomb ettől éppolyan, mint a víz, amely visszatükrözi a Hold fényét. Egyformán remeg a fent és a lent. S mindez szinte észrevehetetlen. Olyan a kép, mint Vajda János versében a Balaton; éppen az állandóság hiánya az egyedüli maradandó. Érdekes, hogy most, hogy körülbelül két és fél méternyire a rajztól leültem, innen nézve megszűnt a remegés, és ott tűntek elő a kontúrok, ahol közelről nézve nyomukat sem láttam. Pedig Lorrain nem azért rajzolta, hogy messziről nézzék. De a természeti látvány megragadásánál és hű visszaadásánál jobban izgathatta a látás mechanizmusa, az, hogy a szem számára egy látvány miként válik remegővé, és a távolságtól függően hogyan élesedik vagy éppen homályosodik a fókusz. – *Párisz ítélete* (1645–46): a kis Cupidón kívül négyen tartózkodnak a tisztáson (Párisz, Júnó, Minerva, Vénusz), és valamennyien kinyújtják a mutatóujjukat. Mintha mindegyik ujj Amor nyila lenne. A hegyes, tűszerű ujjak és az éles, szinte szűrő kontúrok éles ellentétet képeznek a figurák mögött lévő lombokkal, amelyek a tömörszerűség érzését erősítik – az életnek, a vegetációnak a monolitikusságát, amiből semmi nem emelkedhet ki, „mutatóujjként”, semmi nem nyúlhat ki belőle. Minden a vegetációnak van alárendelve. Ővé a főszerep. Van ebben valami mélyen sorsszerű. Az emberi mutatóujjak: megannyi „principium individuationis”. Azt sugallják, hogy én vagyok a világ közepe. A lombok viszont: annak a mély, egyetemes közönynek a megnyilvánulásai, ami felülmúl minden emberi törekvést, szándékot, akaratot. Van abban valami mélyen ironikus, hogy mindez a szerelemmel, az erotikával van összefüggésben. Az ember hajlamos úgy érezni, hogy éppen az erotikában kerül a legközelebb önmagához – de közben éppen ekkor el is veszíti önmagát. Egy idegen erő eszközeként működik, vakon – noha talán soha jobban nem érzi át önnön testét, lényét, mint ilyenkor. A merev mutatóujjak és a fölējük boruló lombok különös dinamikája ez. Ezt az embert felülmúló erőt – a lombok tömörszerűségét – csak fokozza a lazúros háttér a vízzel és a távoli hegyekkel. Az emberek mintegy „kilógnak” a természetből, a mereven felálló mutatóujjak pedig: az emberi akarat, vágy, szerelem, szellem, hiúság stb. kiválása a világból. Az ember ezen a festményen éles törés a természet testén, a lét folytonosságának a megszakítója. Márpedig Lorrain éppen a lét folytonosságát hangsúlyozza minden képén. Ezért tűnnek másodlagosaknak az emberek a festményein és a rajzain. Jelen vannak, és pompásan vannak megfestve és megrajzolva – de csak azért, hogy ettől még jobban lehessen látni, mennyire elenyésző a szerepük a világban. Ha nem lennének itt, akkor sem okoznának hiányérzetet. De az ittlétük sem zavaró; a legjobb festményein az ember inkább kompozíciós elem, amely még jobban kiemeli a létnek a homályba vesző nagy egységét és megbonthatatlanságát. Ez számomra a legmegrendítőbb ezeken a festményeken és rajzokon. És ezért is hatnak képzeletbelieknek a tájai: Lorrain nem élethűségre és realizmusra törekedett, nem „fantasztikus” vagy „képzeletbeli” tájakat akart festeni, hanem a táj „szellemét” ragadta meg, hogy így érzékeltesse a kozmikus egységet, a létezés megbonthatatlan zárt-

ságát. A tájképfestészetet Lorrain nem azzal hozta „helyzetbe”, hogy szebb és élethűbb tájakat festett, mint az elődei, és nem is azzal, hogy a tájat „főszereplővé” tette a festményein, hanem hogy az embernek a kozmoszban betöltött helyét alighanem mindenkinél radikálisabban értelmezte újra. Mint kortársa, Pascal, ő is pusztán nádszálnak látta az embert. Ha pedig az emberi figurák mégis többek kompozíciós elemnél – mint ezen a festményen is –, akkor a festő melankolikusan nyugtázza, hogy az ember legfőbb rendeltetése az, hogy valamiféle repedést okozzon a lét testén. Pontosabban: ő maga ez a repedés. És a hegyesen fölmere-dő mutatóujjak egyfelől a szellem megnyilvánulásának az eszközei (figyelemfelkeltés, fenyegetés, rámutatás stb.), másfelől viszont hegyes tűk, vésők, szűrő és metsző eszközök, erőszakos szerszámok, amelyek rést ütnek a lét testén. És hát mi egyéb lenne az ember a maga „szellemével”, mint egy különös ék, amely befurakszik ebbe a résbe?

2007. november 18. vasárnap, New York. The Frick Collection. Georges de la Tour: *A Szűz tanítása*. A még kislány Mária a tenyerével eltakarja a gyertyát, amely a jelenetet megvilágítja. Anyja ruhája a barnának végtelen sok árnyalatát mutatja fel, miközben az egész mégis monokróm barna felületet képez. De minél tovább nézem, annál kevésbé tudja a szemem barnaként rögzíteni, hanem „csak” a végtelenül sok árnyalatot látom. Úgy állandó ez a szín ezen a festményen, hogy közben egyfolytában változtatja magát. A kemény kontúrokon belül is hihetetlen puhaság jut érvényre, s ez magukra a kontúrookra is visszahat. Bár szigorúak és élesek, az összzhatásuk mégis inkább lágy. Az anya szemhéjának, szemgödrének, szemöldökének és a homlokának, valamint a hajszejének az íve például éles, és mégis olyan puha és lágy, amennyire lágy a gyertya fénye is. Különösen szépen mutatkozik meg ez a kislány kézfejen: a gyertya lángját eltakarja a kéz, de közben a fény mégis áthatol a kézfejen, és szinte látni a csontozatot, úgy, mint amikor egy nagyon erős fényű zseblámpával világítom meg a kezem. Szinte röntgenfénye van a gyertyának. És ez a láthatatlan fényforrás a kép voltaképpen centruma: a nem-látható fény, amely éppen a nem-láthatósága miatt teszi misztikusá (de nem vallásossá!) a jelenetet. Pontosabban nem is a jelenetet, hanem a megfestett képet. Ez a láthatatlan fény teremti meg a színeket, amelyeknek persze ugyancsak van fénye, de az már látható, evilági, földi fény. A mindent megvilágító másik fény viszont láthatatlan, nem evilági, nem materiális fény. Ezért misztikus fény: az a fény, amelynek nem az a rendeltetése, hogy megvilágítson, hanem hogy teremtsen. Az egyetlen, ami a tökéletes összzhatásból talán kilóg egy kicsit: a kislány arcának a színe. Túl egyszerű, éppen az a gazdagság hiányzik belőle, ami az anya ruhájának a barnaságát kitünteti. – Néhány perccel később, még mindig e kép hatása alatt visszamentem a terembe, hogy újra meg-nézzem, és rájöttem: még a kislány arcszíne is tökéletes, legalábbis messziről nézve. Hiszen az ő arca a fény igazi forrása, és ezért még a gyertya fényét is ő világítja meg, s nem a gyertya őt. Áttetsző üvegarc, amelyen azonban, a kézfejjel ellentétben, nem látni át. Mindez persze messziről hat így. De most nem akarok közel menni a festményhez. Mint minden jelentős kép, ez is úgy hat, mintha egyfajta Veronika kendője lenne: nem azt látom rajta, amit éppen nézek. A gazdagsága abban rejlik, hogy bármelyik elemét kezdem el nézni, az megfoghatatlanná és rögzíthetetlené válik, és olyasmire irányítja a figyelmemet, amit pedig éppen nem figyelek. Ám ha már ezt kezdem figyelni, akkor máris tovább moz-dul a kép, és egy újabb, éppen nem észlelt réteg tolakszik előtérbe, és ez kerül

az éppen nem rá irányuló figyelem fókuszába – egészen addig, amíg ez a figyelem is nem válik irányítottná. Mindennek kevés köze van az „optikai tudattalan” manapság oly divatos teóriájához; inkább olyasmiről van szó, hogy még a legcélirányosabbnak tetsző figyelem is alapvetően megosztott, sőt szórt figyelem.

2010. május 28. péntek, Velence. Accademia. – Lorenzo Lotto: Egy ifjú portréja. Amikor beléptem a terembe, első pillantásra azt hittem, egy 19. századi portrét látok. A fiatalember, amint felpillant a könyvből, olyan, mint akit lefényképeztek. A festő, mint egy fotós, elkapta a pillanatot, és egy másodperc töredékét örökítette meg. A korabeli portrék általában a teljességről szólnak: hiába látni az életkorukat, a vonásaik pillanatnyiságát, mégis úgy hatnak, mintha az életük egészét látnánk, beleértve még a társadalmi helyzetüket is. Lotto viszont a teljesség érzékeltetése helyett a fiút kiemelte az örökkévalóságból, és bezárta az időbe. Sőt a pillanatba. Nem érdekes, hogy a fiú mit olvas, hogy miért olvas, nem is, hogy miféle környezetben él, milyen háttere lehet, hanem hogy ezt az egyszer, megismételhetetlen pillanatot hogyan éli meg. A pillantása és a tekintete ettől olyan zavart. Mint aki foglyul esett – ahogyan egyébként a fénykép is rendszerint foglyul ejti az arcot. Ettől is hat olyan melankolikusnak ez a festmény: a vereségről szól, arról, hogy az ember nem tudja levetni magáról a halandóság terhét, a festő legjobb szándéka ellenére sem tud kibújni a bőréből. A korabeli portrék rendszerint a győzelemről szólnak; Lotto festménye ezzel szemben a kapitulációról. Mindez nem a képen látható rózsaszirmoknak, a gyűrűnek, a levélnek vagy a gyíknak köszönhető – ezek inkább csak allegóriák –, hanem a tekintetnek, amely egy pillanatra felnéz és kinéz a képből, és többé nincs hová visszamenekülnie. Saját halandóságának foglya ez a fiatalember – a saját sorsa Medúza-főként néz vele szembe. A nagy olasz portréfestőktől eltérően itt nyoma sincsen az idealizálásnak, a tipizálásnak. A személyiség teljessége helyett annak pillanatnyi állapotát látni. És ebből a fiúból egyedül ez a pillanat maradt fenn – a pillanat lett az élete. Vagy legalábbis Lotto szerint. Az élet: megannyi pillanat, amelyeket nem lehet egy nagy egészé összerakni. Egy széttört személyiséget látok magam előtt, aki azonban ezt természetesnek tartja, nem tragikusnak. Talán ezért is áll olyan közel a mai érzékenységhez.

2011. november 13. vasárnap, Berlin. Gemäldegalerie. Lorenzo Lotto: Krisztus búcsúja anyjától (1521). Igazi pszichológiai dráma. Krisztus térdepel, két kezét anyja egyik térdén nyugtatja, és fejét bal karjára hajtja. Arcvonásai szelídek – de azzal, hogy lehunyja a szemét, kicsit eltúlozza a szomorúságát –, inkább pózol, s előadja, milyen a valódi, mélyen átélt szomorúság. A kicsit édeskés szelídsége az arcát nézve fölkelti az álszentség gyanúját. Mintha a szíve mélyén már elege lenne valamiből. Méghozzá az anyjából, aki, az arcvonásai alapján, eléggé ellen-szenves nő. Félrecsuklik a feje, a szeme fennakadt. Az érzelmi zsarolásnak a megtestesítője és gyakorlója. A körülöttük állók, különösen a bal oldali két szent kifejezetten érdeklődve nézik, mi megy végbe anya és fia között. Alighanem sokszor szemtanúi voltak annak, hogy ezek ketten rettenetes veszekedést csaptak, hogy azután teátrálisan kibéküljenek.

2011. december 14. szerda, Velence. Este a kihalt Szent Márk téren a sötétben megnéztem a *Tetrarchák* szoborcsoportot. Megtapogattam a sima gránitfelületüket, és rájöttem, hogy ezek a szobrok nem a sok tapogatástól lettek ilyen fény-

sek – noha 1600 év alatt millióan és millióan simogatták őket, ugyanúgy, mint én: Petrarca is, aki a közelben lakott, Ruskin is, Tiziano is, Brodskij is, és még rengetegen; és nem is a sok esőtől, hótól, melegtől, napsütéstől és sötétségtől. Hanem attól a sok pillantástól, ami rájuk irányult. Mert a tekintet egyáltalán nem ártatlan, és a mű és a ráírányuló tekintet viszonya sem semleges. Mind-egyik hat a másikra, és a tekintet is tud sütni, ahogyan a mű is képes lángra lobbantani a tekintetet. Néztam a *Tetrarchákat* – úgy, mint a nyolcvanas évek elején, amikor először fedeztem fel őket magamnak, véletlenül, és naivan azt hittem, hogy soha korábban senki nem vette őket észre – és megint végtelenül meghatott az a szimmetria, amellyel ez a négy figura négyen egymáshoz simul. Jobb kézzel ölelik át egymást, úgy, mint négy elveszett testvér, és a bal kezük a kard markolatját fogja, hogy egyszerre rántassák ki. Nem azért, hogy magukat, hanem hogy a másikat védjék. Nem tudok rájönni, mitől ilyen megrendítő ez a szobor. Az arányaitól? A szimmetriától? A méretétől? Vagy a gránit vöröses színétől? Vagy attól, hogy az egyiknek szakálla van, és ettől mind a négyen nagyon egyéni jelleget nyernek? Vagy a köfelület fényes simaságától, ami nem illik ehhez az archaikus, ősi és páni félelemhez, ami az arckifejezésükben tükröződik? Az egész szoborcsoport több, mint művészet. Mintha a világtűrből zuhantak volna ide, és ezért lennének ilyen riadtak. Még nem művészet. Már nem művészet.



PERENYEI MONIKA

CREATIVE ACTS

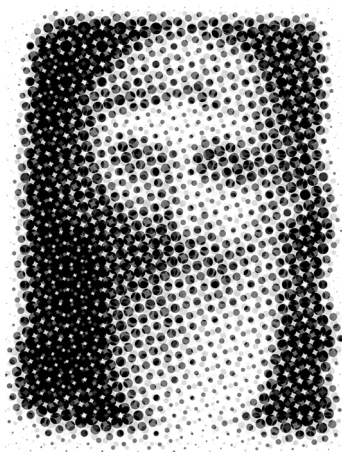
Az udvarhölgyek megelevenítése Pablo Picasso és Thomas Struth munkáiban

*A természet dolgaival ugyanúgy van, mint a művészettel:
rengeteget összeírtak már róluk, mégis mindenki
új változatokba rendezheti, aki a saját szemével látja őket.*

J. W. GOETHE: UTAZÁS ITÁLIÁBAN¹

Teremtő aktusok

■ Picasso kései művei eleinte tűrhetetlenek voltak. Az 1950-es évektől készült képei – köztük a Velázquezzel és Manet-val felelő parafrázisok sokasága – az 1980-as évek végéig a művészettörténet-írás periferiáján léteztek. Dacolva a személyét övező kultusszal Picasso háború utáni festészetéről elmarasztalóan nyilatkoztak a végletesen különböző művészettelfogás hívei is, mint például Clement Greenberg és Dick Higgins. Úgy tűnik, mind a tiszta művészet szentségét őrzők korifeusa, mind az intermédia határjáró prófétája meglepő módon egyvalamiben egyetérthetett (volna): az európai szintén ünnepeelt spanyol mester háború utáni képtermése, amely elválaszthatatlan magánélete alakulásától, irritálta ízlésüket. Az önelemző festészet mércéjével ítélő Greenberg könyörtelenül hanyatlónak minősítette Picasso művészetét, aki félreismerhetetlenül sajátos festészeti nyelvezetének kimunkálásával már jó ideje leterít a modern művészet főútvonaláról.² Higgins pedig a következő nemzedék élharcosaként és fluxusművészként a festett ornamenseket³ előállító Picasso burzsoá maradiságával kontrasztba állítva domborította ki Marcel Duchamp ready-made-jeinek vonzerejét: az intermedialis – úgy is mint az élet és a művészet közötti járatlan terepen megjelenő ready-made – erősen fasczinálja a néző képzeletét, az így keletkező befogadói aktivitás pedig politikai, a művészeti intézményrendszert átformáló energiával bír.



**...Picasso részeire szedi
Velázqueznek,
a spanyol király udvari
festőjének műremekét
vagy éppenséggel egész
műtermét. Sőt
továbbmegy:
kiegészíti azt.**

Intermedia című esszéjében (1965) Higgins a festészet- és a színháztörténet modellszerű felvázolásával indítja gondolatmenetét, majd érvelésében felidéz a dada, a futurizmus és a szürrealizmus képviselőinek avantgárd elhivatottságát, a művészet és az élet közti határok bomlasztására irányuló buzgalmát. Következtetése szerint az intermedialitás (amely az avantgárd művészek mediális újításában, például a fotómontázsban és a ready-made-ben megmutatkozik) visszafordíthatatlan történelmi innováció. Higgins azonban nemcsak példaként hozza fel a ready-made-et, hanem a befogadót figyelemre méltató alkotói krédójában ugyancsak Marcel Duchamp kérdései visszhangzanak. Az *Intermedia* megjelenése előtt nyolc évvel, 1957 áprilisában a nyilatkozataival is takarékos Duchamp előadást tartott Houstonban *Creative Act* címmel, melyben az alkotófolyamatot két részre osztva a néző szerepét hangsúlyozta az alkotóé mellett. Érvelése szerint a művész kezéből kikerülő mű csak félig kész, mert annak mérvadó létezése a néző értelmezői hajlandóságának függvénye. Ha a mű az utókor nézőjének felkelti érdeklődését, mert a benne rejlő kérdések még léteznek, vagy a mélyen kódolt üzenetek megérintők, akkor a jelentésgazdagító interpretációval, a befogadó e hozzájárulásával a mű életre kel, és így teljeseedik ki a teremtő aktus, a művészetet életben tartó együttes kreatív cselekvés.

„A művész végső soron bármilyen hangosan hirdeti zsenialitását, meg kell várnia a néző ítéletét, hogy kijelentései társadalmi elfogadást nyerjenek, és az utókor a művészettörténet imakönyvébe helyezze őt. [...] Összegezve, a művész nem az egyetlen, aki a teremtő aktust véghezviszi: ugyanis a néző hozza létre a mű kapcsolatát a külvilággal, amennyiben a mű mélyebben fekvő tulajdonságait megfejti és értelmezi, és ezáltal létrehozza a maga hozzájárulását a teremtő folyamathoz. Ez a hozzájárulás még nyilvánvalóbb, amikor az utókor hozza meg a végleges ítéletét, elfelejtett műveket rehabilitálva.”⁴

A festésszel felhagyó Duchamp és a festés-rajzolás művelésében fáradhatatlan Picasso két külön világ, ugyanakkor a képrombolás, az örökül kapott tekintéllyel évődés mindkettőjük munkájában motivációforrás. Ezért is bizsergető egybeesés, hogy a 76 éves Picasso figyelme éppen Duchamp houstoni előadásának évében, pontosan 1957 augusztusában egy az utókor által fölülmulthatatlannak tartott festmény, Velázquez *Las Meninas*a felé fordult, és öt hónapon keresztül kíméletlen átfestésén dolgozott; mint művész és mint a teremtő aktust bevégző befogadó egy személyben. A munka eredménye egy 58 darabból álló, méretezésében talán szertelen, helyenként hirtelen léptéket váltó festménysorozat, egy olyan parafrázisegyüttes, amelyet Picasso határozottan egyben kívánt tartani, ezért céltudatosan be is biztosította múzeumi elhelyezését. Már a hatvanas évek elején tudni lehetett, hogy a *Las Meninas*-variációknak az akkor újonnan alapított barcelonai Picasso Múzeum lesz az otthonuk.⁵

Műtermek, udvarhölgyek, gyerekek

■ Picasso Velázquez-parafrázisa (vagy mondhatunk *Las Meninas*-variációkat)⁶ meglehetősen számos megoldásában. Mindenekelőtt a velázquezi látvány feldarabolásában, az alapvetően különféle (kép-, tükör-, ajtó- és ablak-) keretek egymásba illesztésével megszerkesztett Velázquez-kompozíció kisebb keretekre vágásában, a nagycsoportos ábrázolást egy vagy néhány szereplős beállításokra hasító, a festői modort hektikusan változtató „ráközelítésekben”. Velázquez Picasso-filteren át. Aztán a 17. századi festmény síkja előtt „tátongó” mindenkori

befogadói tér fölényes benépesítésében és megelevenítésében, vagy hogy megelőlegezzük a filmes jelentéstartalmat: animálásában. A megelevenítés aktusa leginkább a képi variációk időrendben haladó összeolvasásával és az egyes festett szekvenciák, nevezetesen a galambdúcos loggiaképek allegorikus olvasatával élhető át.

A baráti kör visszaemlékezéseiből tudható, hogy Picasso – rendszerint esténként – kivetítette műterme falára azokat a képeket (vendégei szórakoztatására és okulására is), amelyek foglalkoztatták.⁷ A *Las Meninas* kivetítésével nem mindennapi élmény keletkezhett az elbűvölő cannes-i La Californie-ban, ahová Picasso 1955-ben költözött be Jacqueline Rocque-val (miután Françoise Gilot elhagyta, megbocsáthatatlanul). 1961-ig élt a cannes-i villában, amelyet hála fotográfusokat vonzó hírnevének és szereplési vágyának jó néhány fényképről ismerünk: a falakat és a padlót is beborító munkái között a mester hol munkába merülve látható, hol kisgyerekeivel játszik, hol Jacqueline-nal pakolnak, dolgoznak, vagy mulatnak, és persze elmaradhatatlan házi kedvencei is felismerhetők.⁸ Az új otthon Picassóra tett hatását azonban nem is ezek a fényépek, hanem sokkal inkább festményei őrzik. Egy 1956-ban készült műteremfestményén a Californie historizáló, szakrális tereket idéző három ablaka és egy ugyancsak boltíves ajtónyílása uralja a képsíkot.⁹ A kép jobb oldali ablakán a mediterrán flórára nyílik kilátás, ez a csúcsíves ablak pálmafák képét keretezi, mintha déli napsütésben. Ez vonzza leginkább a tekintetet, érdekes módon (és ezt a *Guernica* jelenlétében is észrevettem) szinte kényszerítve érzem magam, hogy balról jobbra olvassam a képet. A középső ablak csukva van, sötét, szinte teljesen kizárja a napsütést, rajta csak egyetlen nyílás világos, azon hatol be a fehér fény. Az ablak harmadik variációján maga a nyílászáró szerkezet feketéllik, (mondjuk) ellenfényben mutatkozik, ugyanakkor élesen látszik a fehér fény az ablakspalettá (?) ugyancsak csepp alakú résein át. És hányféle összefüggésben nyilvánult már meg ez a vizuális morféma, a csepp alak Picasso vizuális nyelvezetében! Itt gyanút fogunk. Ez a cseppformával űzött pozitív-negatív formajáték, a fehér és a fekete grafikai elemek kontrasztos elosztása az ablak ábrázolásának variációit jeleníti meg, amelyek összeolvasva a fényviszonyok időben változó játékát képesek érzékeltetni. Az ellenfényben mutatkozó, bal oldali ablaktól még tovább balra egy ikonosztázt idéző képen keresztül egy sötét ajtónyílásig érkezünk meg. Az ablakformák és képkeretek egymás mellé sorolását, sőt a kép a képben hatást keltő azonosítását elérő festői kísérlet ez, amely a műteremben megjelenített életképhez képez hátteret: egy fehérségével figyelmünket megragadó üres vászon az állványon, befejezett vagy talán inkább abbahagyott festmények, asztal lámpával, „ikonosztáz” és egy marokkói parázstartó üst rétegzett látványa. Vagy inkább montázsa? A középre helyezett üres vászon erősen asszociatív, a cizellált marokkói dísz tárgy ugyancsak. Az ábrázolás festett regiszterében összeér a naplőhűség és a képzelet, a felsorakoztatott tárgyak nem egyszerűen Picasso műtermének tartozékai, hanem utalásokat hordozó festői jelek, amelyek Courbet-t és Matisse-t idézik meg. Az egymás mellé rendelés mint utalásrendszer téridőhatárokat nyit meg, és ezt belátva újra az ablakokon játszó fény lesz érdekes. Talán nem is egy napszak, a délutáni szieszta idején különféle állású – nyitott, csukott és ritkásan leeresztett – spaletták ábrázolása, hanem különböző napszakokat érzékeltető ablaknyílások egymás mellé rendelésének időtartamot teremtő, mert érzemények emlékképeit keltő vizuális leleménye ez. Nagyvonalúnak látszó képi jelek, pedig vélhetően – Picasso képalkotó módszeréből következően – a fes-

tés folyamata során keletkező és az átfestéssel minduntalan megsemmisülő rétegekben zajló kísérletezés képi eredményei. Elidőzve e vizuális jelek összeolvadásán, egyszerre csak érezni véljük, ahogy a napfény átvonul a szobán úgy déltől alkonyig. Este és reggel, éjszaka és nappal, tegnap és ma, éberlét és éberálmom: Picasso vizuális művészetének az ellentétes minőségeket vagy egymást kizáró jelenségeket egyszerre megjeleníteni képes hatékonysága ez. A montázs-eljárás Picasso vizuális kifejezőrendszerében mintha lélektani mélységekből, közvetlenül a tudat előtti rétegekből bukkanna fel.¹⁰

Nem közvetlenül, de időrendben igen: e műteremfestmény után támad fel Picassóban a *Las Meninas* feldolgozásának ötlete, és erősödik benne a műteremképek örök modelljét elemző elhatározás, amelyet Braque évek óta alakuló, éltes rétegzettségükben hiteles műteremfestményeinek kihívó létezése is fokozhatott.¹¹ És akkor most képzeljük el nagy méretben, talán életnagyságban Velázquez *Las Meninas*-át (1656) kivetítve: műterem a műteremben vagy inkább műtermek egymásba ékelődése. Persze ez csak szubjektív fantázia, de az tény, hogy Picasso a cannes-i stúdiójában részeire szedi, *szételemszi* a műteremképek leghíresebbikét, a spanyol király festőjének ugyancsak képekkel (a képi jelentést gazdagító festményekkel) kirakott stúdióját, annak életnagyságú, 300 éves ábrázolását. Hogy Picasso a műteremképek legfőbb modelljéhez, a *Las Meninashoz* fordult, abban azonban nemcsak a Californie varázsa és a csendesen dolgozó barátok műteremképeinek kihívása, hanem makacs parafrázisfüggősége, a rombolva alkotás indulata és a művészettörténeti láncba illeszkedés becsvágya is motíválhatta. Elérkezett az idő, hogy képeihez a modellje a műteremképek legismertebbje, *Az udvarhölgyek* (1656) legyen.

Pusztítás és teremtés dinamikája, az öröklött tekintély kihívása. Kevés olyan táblakép van, amely annyira kikényszerítené a befogadói jelenlétet, mint *Az udvarhölgyek* (1656), amelynek eleven hatása a mindenkori néző tekintetének függvénye, sőt a befogadóval azonos léptékű Velázquez-festményt a testében is megérintett néző jelenléte hozza igazán működésbe.¹² A *Las Meninas*-parafrázisban, amely 1957 augusztusától decemberéig egy összesen 58 darabból álló sorozatként készült el, Picasso részeire szedi Velázqueznek, a spanyol király udvari festőjének műremekét vagy éppenséggel egész műtermét. Sőt továbbmegy: kiegészíti azt. A sajátjával. Hiszen – visszatérve a gondolatmenet elején megpendített kérdéshez, a Velázquez-festmény előtti befogadói tér megelevenítéséhez – Picasso mint egy személyben a *Las Meninas* előtti néző és a képet felemésztve befogadó alkotó saját műteremvillájának bizonyos szegleteit ábrázoló képsorát is beilleszti a Velázquez-kompozíció variálásával gyarapodó képszekvenciák közé. Az öt hónapig tartó, pontosan datált munka során Picasso a műterméből nyíló (és a műteremfestményeiről is ismerős) kilátást is megörökítette egy kilenc, majd egy három festményből álló képegyüttesen. A villa loggiájára telepített galambdúcról készült kilenc festmény mind számszerűleg és méretében, mind fázisképszerű ismétléseiben, vagyis kidolgozottságában figyelemre méltó részét képezi a *Las Meninas*-variácóknak. Létezésüket, a három kicsi pálmafás tájrészlettel, valamint a sorozatot mintegy lezáró portréval együtt (*Jacqueline*) nem ignorálnám. Akkor sem, ha a *Las Meninas*-variációk értelmezői jobbára kikerülik ezt a kérdést, és eleve csak negyvenvalahány (sic!) vagy 44 képet vesznek számításba az interpretáció során.¹³ Talán mert ezek a rendhagyó műteremképek, a maguk szembeötlő elkülönülésében, inkább elkalandozó futamoknak tűnnek a nyilvánvalóan *Las Meninas*-tematikus szekvenciák között. Pedig a szuverén

beavatkozás a Velázquez-mű karaktereihez kötődő variációk sajátja is: megesik, hogy a velázquezi csoportokat szétszedő és átfestő Picasso az *Infanta* kíséretét saját háza népével helyettesíti. A vizuális jelölésben (mint például a legyezőbeszédben) jártas délspanyol lélek odáig megy, hogy a 17. századi királyi udvar békésen szunyókáló nápolyi mastiffját lecseréli Lumppra, nyughatatlan tacsokjára. Ám komolyan véve, ami komolyan veendő, vagyis a képek sorrendjét megőrző és figyelmünkbe ajánló alkotói szándékot, amely mindenekelőtt a gondolati mozgás dokumentációja, a *Las Meninas*-variációkat filmszerűen végignévezve egy narratívát kapunk.¹⁴ Mintha egy határozott filmes vágással *Az udvarhölgyek* (1656) képi terébe, pontosabban az *Infanta* helyébe kerülnénk, és az ő nézőpontjából néznénk ki, és néznénk körül Picasso műtermében: kedvenc kísérete, a galambok és gyerekei – hiszen lánya is Paloma – világában járunk, és a loggia boltíve alatt a kéklő tengerparti panoráma tárul fel. Merész állítással: lánykák, palomák tekintetváltása, vagy szelídebben szólva, képi és evilági szereplők időkorlátokon és a diegetikus kereteken ki-bejárákáló (képzeleti) mozgása eleveníti meg *Az udvarhölgyek* (1656) előtti, szüntelen a nézőjére váró teret.

Thomas Struth fotográfus 2004-ben dolgozott a Pradóban, és készítette el a maga *Las Meninas*-parafrázisait *Múzeum-fotográfiák* címmel ismert képciklusa részeként. A német alkotó 38 évesen, 1992-ben látta először in situ a Pradóban Velázquez nevezetes festményét, és első benyomása megmaradt emlékezetében. „Hihetetlen – gondolta Struth, és ámult a festmény láttán –, hiszen ez egy családportré, amely tényleg elbírja az értelmezés kettős játékát!”¹⁵ Persze a felismerésében az is közrejátszhatott, hogy ebben az időben már javában családképek fényképezésével is foglalkozott az 1990-ben elkezdett múzeumfotográfiák mellett, és a szellemi diszpozíció észlelésünket befolyásolja; ám a felismerések ettől még érvényesek, sőt *Az udvarhölgyeket* (1656) befoglaló Struth-képeken, vagyis a Pradóban 2004-ben készült fotográfiákon az *Infanta* előtti teret múzeumi látogatók népesítik be. A számos expozíció közül kidolgozásra kiválasztott felvételeken, a felnagyított fotografikus táblaképeken a festményhez zárandókló iskolás gyerekek és egyenruhás spanyol lánykák csoportja kerül hangsúlyos szerepbe. A vélhetően múzeumpedagógiai foglalkozás keretében érkező, az életnagyságú festmény előtt jelen lévő tanulók kapcsolatba kerülnek Velázquez figuráival: nemcsak egymással, de az *Infantával* és udvari kíséretével is foglalkoznak, és az enyhén megemelt fotográfusi nézőpont következtében mindez a két alkotó, a 17. századi festő és 21. századi fotográfus figyelmes tekintetének védelmében zajlik. *Az udvarhölgyek* (1656) előtt, Struth keretezésében, jobbra gyerekek nézelődnek, jegyzetelnek, fecsegnek. A hangsúly az ő viselkedésükön van, amit az alkotó azzal is nyilvánvalóvá tesz, hogy Velázquez festményének felső harmadát, a festményen ábrázolt képek keretének fenti vízszintesét és a hatalmas mennyezetet nem komponálja bele a festményt befoglaló fotografikus képbe. A két művész, Velázquez (1656) és Struth (2004) nézőpontja egy szintre kerül, és mindketten leginkább a köztük lévő gyerekekre figyelnek, átívelve közel 350 évet. A gyerek leginkább örömforrás, ahogy ezt Mérei Ferenc, a gyermeklélektan mestere is megélte és közvetítette;¹⁶ a gyerekektől szüntelenül tanulni lehet, és csodálkozni a szabályokkal és sémákkal még nem tompított felfogásukon, a jelenségeket kreatívan értelmező észjárásukon.

Elképzelésemben Picasso galambdúcós loggiaképei és a pálmafás tájrészletek nem egyszerűen a keletkezésük ideje okán részei a *Las Meninas*-parafrázissorozatnak, hanem maguk is műtermképek; ugyanannyira a *Las Meninas*-

variációk alkotóelemei, mint az *Infantán* és kíséretén elidőző, festett karikatúrák. Így együtt alkotják *Az udvarhölgyek* (1656) parafrázisát, amely azonban nem előre megtervezett formában, hanem a gondolat mozgékonyságának, automatizmusoknak és kalandos asszociációknak, a műteremben történő találkozások kiváltotta impulzusoknak is teret engedve keletkezett. Mindezzel együtt hajlok rá, hogy Picasso galambdúcos loggiaképeit egyfelől műterme vizuális reprezentációjának tekintsem, mely festmények egyébként vonalstruktúrájukban és a képi háttér kinyitásban tükrözik Velázquez festményének diagramját, ugyanakkor lánya, az 1957-ben nyolcéves Paloma allegorikus ábrázolását is lássam benne. A Velázquez műtermében ábrázolt Infanta, akárhogy is nézzük (lehet oda éppen belépő vagy ott kíséretével jelen lévő, mert éppen modellt álló kis hercegnő), egy a festmény középpontjába helyezett kislány, aki a képből szuggesztíven kinézve a mindenkori néző tekintetét keresi, mondhatni játszó társakat. E játszó társakat megtalálhatja a 20. századi spanyol festő, Picasso „udvarában”, a palomák világában vagy a Pradóban például a múzeumpedagógiai foglalkozások résztvevői között, amely Thomas Struth fotográfusi keretezésében a képek láncolatába kerülve szintén öröklül marad. Picasso a *Las Meninas*-variációk átdolgozásának közel fél évében belehelyezkedett, kedvére való módon, egy másik művész szerepébe és festményébe.¹⁷ És hogy a képek láncolatát „szövő”,¹⁸ az egymástól időben távoli alkotások formai kapcsolódására érzékeny vizuális művészeknek ez az élénk, megelevenítő fantáziája mennyire valóságos, azt a régi képek iránt ugyancsak mélyen érző fotográfus, Struth megnyilatkozása is elárulja. „Nagyszerű lenne, ha képesek lennénk belépni egy képbe és kinézni onnan a nézők szemébe!”¹⁹ – mondja egy interjúban, és egy másikban a *Múzeum-fotográfiái* kapcsán így nyilatkozik: „Múzeumi munkám során az általam kiválasztott festményekhez sajátos módon, a festmények előtti és azokkal összhangba kerülő látogatók csoportjainak a lefényképezésével akartam kapcsolódni. Olyan ez kicsit, mint egy feltámasztási kísérlet: sejtetni a nézőkkel, hogy ezek a képek nem mesterműveknek készültek. A művészek mindennapi életük részeként készítették, és nem voltak még azok a híres műtárgyak, mint aminek ma ismerjük őket. Szerettem volna, hogy mai munkáknak tűnjenek. Az izgalmas kérdés az, hogy a képek miért beszélnek hozzánk. Miért akarjuk látni őket? Mert a szerelem, a vágy, a gyönyör és más összetett érzelmi minőség sűrített információjával készültek, és őrzik ezt? Vagy talán a bennük tárgyiasult mesterségbeli tudás miatt? Ezek mind rezonálnak bennünk a szemlélésük alatt, ami egy játékos folyamat, ám ami ezt a játékot elronthatja, az a túlzott tisztelet. Ha túl sok tisztelet van bennünk, nem tudunk játszani, mert elbátortalanodunk, és passzívvá válunk. Úgy érzem, az emberek túl sok tisztelettel járnak múzeumba. Nem igazán tudják, hogy mi mindenre gondolhatnak.”²⁰

Nos Picassónak nem voltak gátlásai Velázquez festményével szemben, amellyel nem először foglalkozott ennyire intenzíven. *Az udvarhölgyek* (1656) hatása mind az 1907-es *Avignon-i kisaszonyok*, mind az 1939-es *Guernica* szerkesztésében ott kísért.²¹ Egyfelől a kép és nézője közti konfrontációt kikényszerítő, mert a képi szereplők egymás közti interakcióját minimalizáló és inkább a néző felé forduló, így a nézővel kapcsolatot kereső figurák kompozíciós megoldásában, másfelől a képi dinamikát létrehozó, a statikus és a mozgásos jelenségek közti átmeneteket érzékeltető technikai fogásokban. E kései *Las Meninas*-variációkban azonban Picasso nem Velázquez képi eredményeit viszi tovább, burkoltnan kódolva azokat, hanem maga is inkább belemerül *Az udvarhölgyek* hatásme-

chanizmusába. Vehemensen beléhatolva szétszedi, majd a kilenc galambdúcos loggiaképpel kiegészíti, sőt kikerekíti Velázquez tableau-ját. A versengő Picasso kivont ecsettel áll szembe Velázquezzel, közvetlenül őt szólítja meg, ahogy ezt a nagyméretű nyitóképen, *Az udvarhölgyeknek* a vázlat után festett első, nagyméretű variációján a képet vertikálisan uraló festő figurája sugallja. És innentől egy új játékszabály lép életbe: a 20. század spanyol festője, aki Franco-ellenes, a kommunista párt tagja, és a francia Riviérán él egy pazar villában, a királyi pár jelenlétét, Velázquez megbízóit leginkább ignorálja, ugyanis a *Las Meninas*on ábrázolt és a különféle megfajtési kísérleteket ösztönző tükröt alig méltatja figyelemre.²² Most nem azt játsszuk, hogy a festményen (1656) megjelenített karakterek, a képből kinéző Velázquez, az Infanta, egyik udvarhölgye és az udvari törpe, valamint a háttér ajtajában álló kamarás a néző szemébe néz, és pillantásukat viszonzva beindul az 1656-ban megkonstruált szituáció (a „megörökített pillanat”) megfajtásának a játéka, magunkat valahová a tükörben felsejlő királyi pár mellé pozicionálva. A Californie-ban 1957 augusztusától zajló alkotói párbeszédben (igen!) a *Las Meninas* (1656) képi tere és az abban ábrázolt cselekményt a szó szoros értelmében befogadó Picasso személyes tere egymásba ér; a 17. századi és a 20. századi spanyol festő életét benépesítők az ábrázolás regiszterében találkoznak. Picasso a hajdanán élt spanyol festő partnereként, egyenrangú vetélytársaként fog munkába: dialógusuk festett képkockákból álló, narratív szekvenciákban ölt alakot. „Meglátják, az én *Las Meninas*om az igazi” – hajtogatta látogatóinak, még a munka lázas időszakában. A 300 éve újra és újra működésbe lépő, láthatatlan varázskör alakot ölt, és ezzel bezárul: az Infanta, ez a királyi baba a galambdúc-ábrázolásokban találja meg a világát kiegészítő játékkeret, illetve Palomá(k)ban a partnerét. Egyszerre varázstalanító és mágikus cselekvés; kisajátító, ugyanakkor reprezentációelméletileg nyugtalanító. Az 58 képből álló *Las Meninas*-variációk olyan metaképet alkotnak, amelyben kinematográfiai hatáselemekre, mozgóképélmények nyomaira ismerünk.

Ennek kifejtése azonban már egy következő tanulmány témája lesz.

■ JEGYZETEK

1. Picasso képalkotásának szekvenciális természete jó ideje foglalkoztat, ami egy madridi utazásnak köszönhetően új irányt vett.
2. Clement Greenberg: *Picasso Since 1945*. Artforum vol. V. (October 1966) 31.
3. Dick Higgins: *Intermedia* (1965). LEONARDO 2001. Vol. 34. No. 1. 49–54.
4. Marcel Duchamp: *A teremő aktus*. In: Peternák Miklós – Szegedy-Maszák Zoltán (szerk.): *Médiatörténeti szöveggyűjtemény*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Intermédia Tanszék, 2011. 101. Eredeti: Marcel Duchamp: *The Creative Act. Előadás Houstonban, 1957 április*. <http://www.ubu.com/sound/duchamp.html>
5. A *Las Meninas*-variációk a barcelonai Picasso Múzeum (Museu Picasso de Barcelona) honlapján a múzeumi installációtól eltérően, időrendben tanulmányozhatók. <http://www.blogmuseupicassobcn.org/2015/08/the-chronology-of-las-meninas-of-picasso/?lang=en>. A barcelonai Picasso Múzeum megnyitásának örömhíréről Sabartés beszél lelkesen Brassainak 1962-ben, ahogy arról is, hogy a *Las Meninas*t Picasso e múzeumnak tartogatja. Brassai: *Beszélgetések Picassóval*. Corvina, Bp., 1968. 256, 259, 265.
6. A megnevezés és az egyes és a többes szám használatának bizonytalansága is jelzi a *Las Meninas*-variációk mediális kategóriákon átszivárgó képlékenységet. A barcelonai Picasso Múzeum (Museu Picasso de Barcelona) egyszerűen *Las Meninasként*, Picasso *Las Meninasaként* ír róla, én azonban jelen tanulmányban Velázquez 1656-ban festett *Las Meninas*ával együtt tárgyalom, ezért az érthetőség kedvéért megkülönböztetésükkel már elnevezésükben is élek.
7. Helene Parmelin beszél az esti vetítésekről, őt idézi Rosalind E. Krauss *The Optical Unconscious* c. könyvében. *The Optical Unconscious*, Massachusetts Institute of Technology, 1994. 239.
8. A haditudósítóként induló David Douglas Duncan Robert Capa örökül hagyott ajánlásával kopogtatott be Picassóhoz. Szinte azonnal összebarátkoztak, Lump nevű tacsokját Picasso el is szerette tőle, és a La Californie-beli életre jobbra az ő fényképei alapján képzelhetjük el. <https://communedesign.tumblr.com/post/138487976540/picasso-at-villa-la-california-cannes>
9. *L'atelier de 'La californie' a Cannes*, 1956, olaj, vászon, 114x146 cm, Musée Picasso, Párizs
10. Mérei Ferenc pszichológus „egyértelműen mélylélektani kontextusban vizsgálja a montázs jelenségét: egyfelől a tudatműködés reprezentációs funkciójaként, másfelől a művészek tudatosan használt ábrázoló eszkö-

- zeként beszél róla”. Az idézet helye és a gondolatkör bővebb kifejtése: Perenyei Monika: *A titkos nyelv. Képek és jegyzetek a hetvenes évek „kreatív” fotóhasználatának mélylélektani aspektusaihoz*. Ars Hungarica 2017. 4. sz. 493–494.
11. Julian Barnes: *Braque: The Heart of Painting*. In: *Keeping an Eye Open. Essays on Art*. Jonathan Cape, London, 2015. 193–206. 203. Braque-ról szóló esszéjében Barnes ír a két alkotó barátságának lélektanáról, arról, hogy Picassónak mennyire fontos volt Braque véleménye, és hogy az ő műteremképei (1949–56) provokálták ki Picasso *Las Meninas*-variációit.
12. Nem véletlen, hogy *Az udvarhölgyekhez* e tekintetben éppen a keletkezése idején kimondottan sokkoló *Avignoni kisasszonyok* (1907) fogható, amely ironikus módon évtizedekkel később az absztrakt festészet narratívájának nyitóképe lett, holott a fiatal Picasso szándéka szerint „ördögűző”, mágikus hatású képek készült. A két kép közti kapcsolatot Leo Steinberg elemzi. Leo Steinberg: *The Philosophical Brothel*. October, 1988. Vol. 44. 11.
13. Rudolf Arnheim negyvenvalahány (sic!) képről ír (*The Genesis of a Painting: Picasso's Guernica*. University of California Press, 1962. 14.), és tanítványa, Susan Grace Galassi, aki Picasso kései parafrázissorozatairól írta disszertációját, 44 képet vesz számításba a *Las Meninas*-variációk értelmezésében. Susan Grace Galassi: *The Arnheim Connection: “Guernica” and “Las Meninas”*. The Journal of Aesthetic Education Vol. 27. No. 4. Special Issue: Essays in Honor of Rudolf Arnheim (Winter, 1993) 45–56.
14. Picasso: „A gondolataim mozgása jobban érdekkel, mint a gondolat maga.” Az idézetet Krauss Marie-Laure Bernadactól veszi. In: Rosalind E. Krauss: *The Optical Unconscious*. Massachusetts Institute of Technology, 1994. 240. Picasso életművének idődimenziójáról mint lényegi – és nem biográfiai – aspektusról Rudolf Arnheim értekezik. *The Genesis of a Painting: Picasso's Guernica*. University of California Press, 1962. 14.
15. <https://www.alejandradeargos.com/index.php/en/all-articles/21-guests-with-art/421-thomas-struth-interview>
16. Binét Ágnes megemlékezését Nemes Livia idézi: „Mi volt Mérei számára a gyerek? Röviden szólva: örömforrás volt. Elvezetett talált ebben a sajátos érzékelésmódban, ahogy a gyerek a világot megéli, ahogyan a jelenségeket érzelmeinek és értelmének hitelességével magyarázza és birtokba veszi. Alighanem ez a hitelesség volt az, amit annyira szeretett.” Nemes Livia: *Gyermeklélektan és gyermekábrázolás Mérei Ferenc műveiben*. In: Borgos Anna – Erős Ferenc – Litván György (szerk.): *Mérei élet-mű. Tanulmányok*. Új Mandátum Könyvkiadó, Bp., 2006. 66.
17. Jean-Luc Godard a *Bolond Pierrot* (1965) nyitóképsoraiban idézi meg Velázquezet, aki ötvenévesen felhagyott az egyértelmű dolgok festésével abban a lehangoló, az inkvizíciótól beárnyékolt világban, amelyben élt, nyomorultak és kriptik között. Godard Élie Faure (1873–1937), a mesélő művészettörténész elemzését tolmácsolja: főhőse olvassa fel kislányának, mielőtt (váratlanul) kiugrik polgári életéből. 1921-ben megjelent könyvében (*Histoire de l'Art*) Faure is azt hangsúlyozza, hogy Velázquez mindennél jobban lányait szerette, és ez érződik a *Las Meninas* részleteinek kidolgozásában: az *Infanta* rózsaszínekben aranyló ábrázolása, az egyedül rá jellemző üdeség közvetíti ezt.
18. Emlékezzünk Velázquez ugyancsak képek láncolatát megjelenítő festményére, a *Szövőnőkre* (*Las Hilanderas*, 1655, Prado), amely a mitológiai történetet, Arakhné és Athéné vetélkedését eleveníti fel jelenkori környezetben.
19. <https://www.youtube.com/watch?v=yoOP6DSY3O4> 13'-nél
20. Interview with Thomas Struth by Elena Cué https://www.huffingtonpost.com/elena-cue/interview-with-thomas-struth_b_7869912.html. A fordítás első közzélése: Perenyei Monika: *A Megtartó tekintet. Thomas Struth Múzeum Fotográfiai és a fotografikus táblakép*. Doktori disszertáció, 2017. 134.
21. Minél kevesbé kommunikálnak egymással a képen ábrázolt karakterek, annál inkább kiprovokálják a néző szubjektív választát. Leo Steinberg: *The Philosophical Brothel*. October, 1988. Vol. 44. 13. Sausan Grace Galassi a *Las Meninas* (1656) figuráinak elosztását, a csoportkompozíciót véli felfedezni a *Guernica* szerkezetében. *The Arnheim Connection: “Guernica” and “Las Meninas”*. The Journal of Aesthetic Education Vol. 27. No. 4. Special Issue: Essays in Honor of Rudolf Arnheim (Winter, 1993) 45–56.
22. Vö. George Kubler: *The “Mirror” in Las Meninas*. The Art Bulletin Vol. 67. No. 2, Jun., 1985. 316. Kubler érvekkel alátámasztott értelmezésében a *Las Meninas* műtermének hátsó falán lévő ábrázolás, amelyben konszenzuálisan a királyi párt véljük felismerni, nem tükör. Nem mellékesen Kubler az, aki Picasso *Las Meninas*-variációinak számát is 58-ban adja meg.

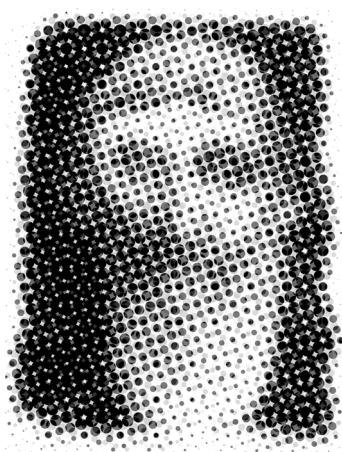
DARIDA VERONIKA

KÉPGYŰJTEMÉNYEK

Giorgio Agamben és a festészet kérdése

Giorgio Agamben első könyvében, *A tartalom nélküli emberben* (*L'uomo senza contenuto*)¹ a művészet angyaláról beszél, Dürer *Melankólia I* rézkarca nyomán, ahol a mozdulatlan nőalak bánatosan mereng a tudás hasznavehetetlenné vált tárgyaival körülvéve. Olyan, akár egy gyűjtő, aki a múlt romjai között rekedt, az esztétika múzeumában. Az angyal melankóliája annak a tudata, hogy elidegenedett a világ mozgásától és a világ idejétől, egy állandó stagnálásban és atemporalitásban létezik, a „terra aesthetica” időtlen (vagy időn kívüli) senkiföldjén. Ebből a képleírásból is kitűnik, hogy Agamben korai írásainak gyakori témája a művészetben bekövetkezett elidegenedés. A modern művészettől már nem várunk felkavaró, megrázó élményt, és a művek „örületkeltő jellege” helyett (melyről Platón beszélt az *Ión*-ban) legfeljebb a művészek örületéről beszélhetünk. Az esztétikai ítélet embere érdekmentesen, vagyis érdektelenül és közönyösen tekint a művészetre. Legalábbis ritkán szerez elemi tapasztalatot róla, ahogy ezt a múzeumokon átrohanó, valójában semmit sem látó – a műalkotásokat csak fényképezőgépükkel vagy kamerájukkal (mobiltelefonjukkal) megörökítő – turisták példázzák. Tegyük hozzá, hogy ez a tapasztalatvesztés még erősebb a csak virtuálisan bejárt (online) kiállítások esetében.

A különböző művészeti példák közül Agamben könyveiben a festészet kisebb szerepet kap, mint az irodalom, a film vagy a tánc.



A nimfa ezért nem csupán egy kép, hanem „a képzelet képzelete”, mely generációról generációra tovább él, folyamatosan elvesztve és újra fellelve.

A nimfa a vágy nem létező tárgya, a legtökéletesebb pátoszformula (az örvénylő, szabad mozgás és tánc fantáziája).

Ha találkozunk is festményelemzésekkel, ezek csak ritkán és váratlanul bukkannak fel. Egészen a filozófus kései korszakáig, amikor egész kötetet szentel a Giandomenico Tiepolo freskóin és rajzain megjelenő Pulcinella-figurák elemzésének, vagy amikor az íróasztalán található tárgyak (köztük festményreprodukciók, fényképek) leírásába kezd.² Utolsó (*Studiolo* című) kötetében³ pedig már csak festményleírások találhatók. Ezért a továbbiakban amellet érvelünk, hogy az életművön belül megfigyelhető egy fordulat: a kései könyvek egyre személyesebbekké válnak, miközben a szerző a legfeltárulkozóbban a festmények révén beszél önmagáról.

Aby Warburg és az emlékezet atlasza

■ Habár Agamben kevés művészettörténészhez kapcsolódik szorosan, egy jelentős kivétel mégis akad: Aby Warburg (1866–1929), akinek befejezetlenül maradt főművével, a *Mnemosyne Atlasszal* több szövegében is foglalkozik. Először 1975-ben, az *Aby Warburg és a névtelen tudomány* című írásában,⁴ később a *Stanzákban*, a *Jegyzetek a gesztusrólban*, majd a *Nimfákban*.⁵ Ezek közül most csak az elsőt és az utolsót tárgyaljuk, mert ez a két szöveg bizonyos értelemben egyazon gondolatmenet folytatása.

Az *Aby Warburg és a névtelen tudomány* című esszé a művészettörténész életművét egy fordulóponthoz köti: 1923-ban, a Kreuzlingeni Szanatóriumban tartott előadásához. Ezen a ponton érdemes egy pillanatra elidőznünk. Az életrajzi adatokból tudjuk, hogy Warburg hét éves kora óta, amikor egy tifuszfertőzésen esik át, erős szorongásoktól szenved. Idegrendszeri betegsége azonban csak 1918-ban hatalmasodik el, amikor családját is fegyverrel fenyegeti. Innentől kezdve szorul orvosi felügyeletre, így 1921-ben a kor egyik legismertebb pszichiátere, Ludwig Binswanger szanatóriumába helyezik. Binswanger a beteg állapotát 1923 februárjában még nagyon rossznak titulálja, feljegyzései szerint erős szkizofréniában (tévképzetektől, hallucinációktól, üldözési mániáktól) szenved.⁶ Érdekes megjegyezni, hogy az intézmény egy másik ismert orvosa (Emil Kraepelin) viszont mániás depresszióval diagnosztizálja. Azonban az 1923-as év végére Binswanger javulást lát az állapotában, így Warburg a következő évben gyógyultnak minősítve távozhat. Nem tudjuk, hogy a javulás előidézője vagy következménye volt-e az említett előadás, melynek megtartására részben pszichiátere ösztönözte. Mindenesetre a művészettörténész életútjában egy új fejezet kezdődik, hiszen elkezd az „emberi kifejezés mód történeti pszichológiájával”⁷ foglalkozni, és ekkortól tekint az emberi mozgás elméletére egy új kultúraelmélet megalapozásaként.

Térjünk ki röviden az 1923 áprilisában tartott elmegyógyintézeti előadásra, melynek eredeti címe *Emlékek egy puebló indiánok között tett utazásról*, és melyet csak másfél évtizeddel később, posztumusz publikálnak, *Előadás a kigyóritusról* címmel.⁸ A kiindulópont, ahogy a korábbi címből látszik, Warburg egy 27 évvel korábban (1895–96 során) tett amerikai utazása, amikor az Arizona környékén élő indián csoportokat is meglátogatta. Az itt szerzett élmények nyomán az indiánok három különféle maszkos táncát mutatja be: az animális táncot (antiloptánc), a fakultusszal összefüggő termékenység rítust (gabonatánc), végül az eleven kígyókkal járt (esőidéző) táncot. Míg az elsőben az állat utánzása és előzetes (vadászat előtti) megjelenítése a lényeges elem, addig a másodikban az ember és a természeti erők közötti kapcsolatot egy szimbólum (egy tollas fa) bizto-

sítja, a harmadikban pedig már az állatok is aktív szerepet kapnak. A csörgőkígyók ebben az esetben egyfajta „beavatási szertartáson” (rituális fürdetésen) esnek át, majd a földgyűrűvel körülvett bokorban elkerített állatokat (mintegy száz példányt) megragadják és körbehordozzák, végül az egynapos ceremónia után a síkságon szabadon engedik. Lényeges, hogy a kígyókat nem áldozzák fel, mivel a halottak lelkéhez induló hírnököknek tartják őket, akik majd villám formájában hozzák el a várt zivatart. Az indián kultikus szertartás leírása után Warburg röviden kitér a nyugati kultúrában megjelenő rituális gyakorlatokra, melyek szintén a kígyóhoz kapcsolódnak. „2000 évvel ezelőtt Görögországban – abban az országban, melytől európai kultúránkat származtatjuk – a rituális gyakorlatnak olyan formái dívtak, melyek kirívó szörnyűségükben még az indiánoknál láttakat is felülmúlják. Így például Dionüszosz orgiasztikus kultuszában a menádok hajukat diadémként befónó kígyókkal jártak táncot, egyik kezükben kígyóval, a másikban pedig azzal az állattal, melyet az isten tiszteletére előadott eksztatikus áldozati tánc során darabokra szaggattak.”⁹

Ahogy a példa mutatja, a nyugati rítus jóval kegyetlenebb az indiánnál, hiszen a menádok célja a féktelen rajongás állapotában bemutatott véres áldozat (ahogy ezt Euripidész *Bakkhánsnők* című darabja pontosan illusztrálja). Warburg ugyanakkor említi a kígyó más rituális felbukkanásait is, hiszen állítása szerint „az embernek a kígyóhoz való viszonyulásán lemérhetjük hitének alakulását, ahogyan az a fétishittől a tiszta megváltásvallásig jutott”.¹⁰ Ennek igazolására egyrészt a Laokoön-csoport tagjait körbefonó, pusztító kígyókat elemzi, melyek az isteni bosszú végrehajtói. Ezek a démonkígyók a megváltás nélküli szenvedés antik szimbólumai, és egyúttal az antikvítás tragikus pesszimizmusát tükrözik. Másrészt ezzel szemben áll, még szintén a görögöknél, az Aszklépiosz botjára tekeredő kígyó, mely szent állat, és a betegségből való felépülés szimbóluma. Az előadásban szó esik még a bibliai kígyókról (érc kígyó, az Édenkert kígyója) és a hozzájuk kapcsolódó negatív képzetekről. Miközben láthatjuk, amint a maszkos tánc szerepét (mely a pogányok válasza a dolgok értelmének kérdésére) egyre inkább átveszi a gondolati megközelítés. A profanizált világban pedig, ahogy erre a szöveg lezárása utal, a kígyókból és a villámokból elektromos vezetőek lesznek. „A mai amerikai már nem tiszteli a csörgőkígyót. Válasza az állat kiirtása (és a whiskey). A rabszolgaságba vetett elektromosság, a drótban fogva tartott villám olyan civilizációt hozott létre, melynek nincs szüksége pogány költészetre. De mivel pótolta ezt? A természet erőit többé már nem antropomorf alakban látjuk: az emberi kéz érintésére engedelmes, egymást követő hullámok végtelen soraként fogjuk fel őket. Ezekkel a hullámokkal a gépkorszak civilizációja mindazt lerombolja, amit a mítoszból kibontakozó természettudomány oly roppant fáradsággal ért el, az áhítat menedékhelyét, a szemlélődéshez szükséges távolságot.”¹¹

Összegezve azt láthatjuk, hogy a modern ember ugyan megszabadult primitív félelmeitől, ám a mitológiai szemlélettől való elszakadás nem segítette (sőt inkább hátráltatta) abban, hogy választ találjon a létezés alapvető kérdéseire.

Tegyük hozzá, hogy Warburg nézetei erősen hasonlítanak ahhoz, amit Antonin Artaud *A színház és hasonmása* (1938-ban megjelenő) kötetében kifejti. *A tartalom nélküli emberben* Agamben részletesen tárgyalja ennek előszavát, a *Színház és kultúra* című tanulmányt az eredeti kultúrafogalom hanyatlásáról, melynek oka a modern civilizáció művészetfogalma. Mivel Artaud két évvel korábban Mexikóban és a tarahumara indiánok között tett látogatást, ezért nem

meglepő, hogy ebben a szövegben is megjelenik az indián tollaskígyó figurája. „Az igazi kultúra a hevével és az erejével hat, az európai művészettelfogás pedig az erőt elválasztja a szellemtől, s a szellemet arra készíti, hogy önnön hevének szemlélője legyen. Lusta, semmirekellő felfogás ez, amely rövid idő alatt előidézi a kultúra halálát. A Quetzalcoatl-kígyó gyűrűző forgása azért harmonikus, mert egy szunnyadó erő egyensúlyát és körkörös vonalait fejezi ki.”¹²

Aby Warburg és Antonin Artaud természetesen teljesen más művészeti téren mozognak, még hírből sem ismerhetik egymást. Artaud pályája épp csak elindul, amikor Warburgé már lezárul. Mégis érdekes, hogy habár egymástól függetlenül, de egyaránt az ősi erőket, a dinamikát és az energiát keresik a művészetben.¹³

Visszatérve Agamben 1975-ös Warburg-tanulmányára, mely a *Mnemosyne Atlasz* posztumusz publikációja és művészettörténeti paradigmává válása előtt születik, figyelemre méltó, hogy Agamen egyértelműen ezt tartja az életmű legfontosabb darabjának. Ebben a befejezetlen főműben Warburg egyszerre vállalkozik öngyógyításra és társadalmi diagnózisra, amikor a kifejezés pszichológiáját (a képek mögötti erőket és energiákat) kutatja, annak érdekében, hogy a nyugati embert kigyógyítsa szkizofréniájából.

Warburg 1924-től kezdi el összeállítani a *Mnemosyne Atlasz* tablóképeit, a képi emlékezet (*Bildgedächtnis*) archívumaként, melyből élete utolsó éveiben (1928–29) három különböző változatot tár a nyilvánosság elé (43, 68 és 63 tablóval). Az egyes óriási fatablókra, tematikus válogatásban, hívószavak szerint, különböző pátoszformulák (az eksztázistól a melankóliáig, az áldozathozatal pátosztól és a kegyetlen rítusoktól a győzelmi gesztusokig) képi reprezentációit gyűjti össze (klasszikus festményekről és műalkotásokról készült fotográfiák mellett sajtófotók és Warburg saját fényképei is helyet kapnak benne). Az eredeti fatablók később elvesztek, csak Warburg fényképdokumentációja maradt fenn, melynek nyomán több kiállítás is született, de a teljes anyag csak 2000-ben, a német nyelvű Warburg-életműkiadás első köteteként jelent meg.¹⁴

Warburg utolsó kutatómunkája, melyet egy 1929-es feljegyzésében „név nélküli tudományként említ”, valóban nem esztétikai vagy művészettörténeti, sokkal inkább antropológiai és pszichológiai irányultságú. A képekben rejlő energiák érdeklik, mivel a képeket olyan hiperérzékeny szeizmográfoknak tartja, melyek távoli rezgésekre reagálnak. A *Mnemosyne Atlasz* ezért egymás mellé helyezi a különböző történeti korokban készült ábrázolásokat, melyeken az európai emlékezetet meghatározó energiaáramlások jelennek meg, „szellemek formájában”. A kultúra ezeknek a szellemeknek a továbbélése, ezáltal a kultúrtörténet szellemtörténeté (vagy inkább szellemek történetévé) válik.¹⁵ Ahogy Warburg saját *Mnemosyne*-tervét definiálja: „szellemtörténet, valóban felnőttek számára”.

Agamben a *Mnemosyne Atlasz*ból az egyik legismertebb pátoszformulát, a nimfát emeli ki. Warburg a nimfa alakjával már Botticelliről írt doktori disszertációjában is foglalkozik, melyben Botticelli két festményének (*Vénusz születése*, *Tavaszi*) elemzése kapcsán bemutatja, hogy a táncoló vagy üldözött nimfa alakja számos irodalmi előzménnyel bír (a mitológiai előképektől egészen Boccaccio vagy Poliziano költészetéig). Továbbá Leonardo *Traktátus*ában is felbukkannak a lenge leplekbe öltözött, mozgékony nőalakok, ebben az esetben mozdulatmotívumként: „és utánozd, ahogy csak tudod, a görögöket és a latinokat abban, hogy fedd fel a tagokat, amint a szél rájuk simítja a ruhákat”.¹⁶

Warburg számára később a nimfa a folyamatosan mozdulatlan figurájának ellenpárja lesz. Ahogy meglepő személyességgel megfogalmazza: „Néha úgy tűnik

számomra, mintha lélektörténeti szerepkörben a képekből a nyugati civilizáció szkizofréniáját próbáltam volna meg diagnosztizálni, egy önéletrajzi reflexió segítségével. Az egyik oldalon az eksztatikus (mániás) »nimfa«, a másikon a gyászoló (depresszív) folyamisten.”¹⁷

Agamben tanulmányának végkövetkeztetése ehhez a gondolathoz kapcsolódik, mivel nézete szerint akkor maradunk a leghűségesebbek Warburg tanításához, ha képesek vagyunk belelátni a folyamisten elmélkedő pillantását a nimfa táncoló gesztusába.

Több mint húsz évvel később Agamben még egy nagy tanulmányt szentel a nimfa (vagy ezúttal inkább a nimfák) alakjának, a *Nimfák* című könyvet. A warburgi *Atlasz* 47. táblaképét elemezve, melyen huszonhat különböző nimfa látható, jogosnak tűnik a kérdés, hogy az alakváltozatok között hol rejtőzik a nimfa. Melyik valójában huszonhat epifániája közül? Agamben válasza az eldönthetetlenséget hangsúlyozza, mivel a nimfa minden alakváltozatában különválaszthatatlan az eredetiség és az ismétlődés, a forma és az anyag.

A képek azon életét jelenítik meg, melynek megértéséhez leginkább a benjamini dialektikus kép fogalma vihet közelebb, melyről a *Passagenwerk* egy töredéke így ír: „Nem arról van szó, hogy az elmúlt fényt vet a jelenbelire, vagy a jelenbeliből fény vetül a múltbelire, hanem a kép maga lesz az, amelyben az egykor voltat magában őrző elem (Gewesene) a mosttal villámcsapásszerűen egy konstellációvá áll össze. Más szavakkal: a kép a nyugvóponttra jutott dialektika (Dialektik im Stillstand).”¹⁸

A nyugvóponttra jutott dialektika ugyanakkor nem mozdulatlanságot, hanem a mozdulatlanság és a mozgás közötti átmenetet jelzi, ahogy a *Mnemosyne Atlasz* maga is a depolarizáció és a repolarizáció fázisait mutatja. Am adódik az újabb kérdés, hogy a tablók közül miért épp a nimfa érdemel kitüntetett figyelmet, miért ez lesz a warburgi pátoszformula (Pathosformel) talán legismertebb alakja.

Agamben mellett érvel, hogy az emberek és a nimfák közötti ambivalens viszony története voltaképp az ember és az általa teremtett képek közötti bonyolult kapcsolatot illusztrálja. Továbbá a nimfa – legalábbis költészeti invenciója szerint – a szerelem tökéletes tárgya. A nimfa fantáziája elsősorban vágyfantázia. A nimfa ezért nem csupán egy kép, hanem „a képzelet képzelete”, mely generációról generációra tovább él, folyamatosan elvesztve és újra fellelve. A nimfa a vágy nem létező tárgya, a legtökéletesebb pátoszformula (az örvénylő, szabad mozgás és tánc fantáziája).

Ahogy a nimfa számtalan ábrázolása is mutatja, Warburg *Mnemosyne Atlasza* nemcsak befejezetlenül maradt, de lényegileg lezárhatatlan. Az emberi fantáziák vagy fantomok („szellemek”) története olvasható ki belőle, melyek ugyan folyamatos átalakulásban vannak, de átváltozva is velünk maradnak. Agamben szerint a warburgi emlékezet atlaszában arra a kép nélküli alapra ismerhetünk (tabula rasa vagy tabella formájában), mely minden benne elhelyezett (emlék)kép felszabadítása vagy menedéke.

Agambeni ekphrasziszok

■ Agamben *A nyitott (L'aperto)*¹⁹ című könyve, melynek fő témája az állat kérdése, egy Tiziano-festmény elemzésével zárul. A *Nimfa és pásztor* (1570 körül, Bécs, Kunsthistorisches Museum) viszont a nimfát nem a warburgi leírás szerint

ábrázolja (nem örvénylő ruhákkal körbevett, mozgó vagy táncoló nőalakként), hanem egy mozdulatlan szerelmespár egyik tagjaként.

A *Nimfa és pásztor* egy nem létező, idilli természetképet mutat. Tiziano öregkori remekművét gyakran aposztrofálták végső költészetként (*ultima poesia*) vagy a festészettől vett búcsúnak. Ebben az enigmatikus festményben egyaránt láthatunk egy moralizált tájképet (melynek előképe egy 1512–14 között festett Tiziano mű, *Az ember három életkora*), vagy megközelíthetjük, ahogy Agamben teszi, Walter Benjamin írásai felől is.

A kép előterében, egy fának támaszkodva, a felöltözött, kezében fuvolát tartó pásztor ül, míg mellette a nimfa egy állatbőrön hever. A nimfa szinte teljesen meztelen, csak egy fátyol van a hátára vetve, bal karjával pedig simogatóan érinti meg saját jobb karját. A pásztor csak nézi a nőt, de nem ér hozzá. Míg a háttérben, a kép közepén, egy furcsán megtört, félig kiszáradt, félig lombot hajtó fatörzsre – mely egyszerre szimbolizálja a Jó és a Rossz Tudásának fáját és az Élet fáját – egy állat (egy őzgida vagy kecske) ugrik fel, de alakja alig kivehető, annyira egybeolvad a természettel. Ez a különös festmény, Agamben értelmezése szerint, a szeretőket a már szerelmi vágy beteljesülése után ábrázolja. A nimfa és a pásztor együttlétében nincs semmi erotika, túljutottak egymás megismerésén, elvesztették titokzatosságukat. Benjamin az *Egyirányú utca* egy rövid szövegében (*Éjszakai csengő az orvoshoz*) azt írja: „A szexuális beteljesülés világra hozza a férfit önnön titka mélyéből, mely nem a szexualitásban rejlik, ám annak beteljesülésében, és talán kizárólag abban, sor kerül a titok köldökzsinórjának elmetésére, ha eloldására nem is.”²⁰

Továbbá a Tiziano-festményre a benjamini „megmentett éjszaka” ábrázolásként is tekinthetünk. Benjamin egy 1923-as levelében művészet és természet kapcsolatáról így ír: „A műalkotások ezzel olyan természet modelljeként definiálódnak, amely semmilyen napra, tehát ítéletnapra sem vár, olyan természet modelljeiként, amely nem a történelem színtere, és nem az ember lakhelye. A megmentett éjszaka.”²¹

Ezt a helyreállított természetet a múlandóság tudata és a boldogság ritmusa jellemzi, miközben nem helyezhető el az időben. Az időtlenség érzetét keltő műalkotás egyszerre jelenít meg egy kezdeti és/vagy végállapotot, vagyis túl van az időn. Ahogy a képen ábrázolt létezőmód is „túl van a léten”. A léten túli ugyanakkor – ahogy Agamben hangsúlyozza – csak a lét által és a létezésben lehet megragadható. Mint ahogy a képen megjelenő „boldog élet” (*vita beata*, az agambeni etika egyik fő témája) sem egy másik élet, hanem épp ellenkezőleg: ez az élet, a maga teljes potencialitásában. Eszerint az emberi és állati életvilág közötti határ felszámolása úgy lesz eljövendő, hogy már mindig is bekövetkezett.

Érdemes az agambeni értelmezés után újra a festményre néznünk, melyen a nimfa alakja nem csupán egy bőrön, hanem egy teljesen megnyúzott állattete men hever (amely Tiziano kései képei közül felidézheti a *Marszűasz megnyúzása*nak kegyetlen jelenetét). Azonban az állat tisztán kivehető tekintete egyáltalán nem tűnik halottnak, csupán mélyen szomorúnak és nyugodtnak, mintha ő is kitekintene a kép nézőjére. Az ember és az állat közötti különbség nem tűnik el az ábrázoláson, csak erősebb hangsúlyt kap az emberi (itt a női) állatiasság. A meztelen nőalak teljes természetességgel hever az állaton, minden szégyenérzet nélkül. Hiszen kivel vagy mivel szemben kellene szégyenkeznie?

A Tiziano-festmény elemzése tizenöt évvel később, belekerül Agamben (mindmáig) utolsó könyvébe is. A könyv címét adó „studiolo” a reneszánsz pa-

loták kis szobáját jelzi, ahol a herceg pihent vagy olvasott, azon festmények körében, melyeket különösen szeretett. Ehhez híven, ebben a képekkel illusztrált kötetben, Agamben is csak festményekről beszél. A huszonegy festményelemzés között megtalálható a *Nimfa és pásztoron túl a Marszűasz megnyúzása* is, melyet Agamben Tiziano *Pietájával* állít párhuzamba. Ám nem ez az egyetlen festmény, melyen kiterített vagy meztelen testet látunk: Chardin egy halott nyulat ábrázoló csendéletén a tetem pozíciója a keresztre feszítés jellegzetes alakzatát idézi, valamint Holbein megdöbbenően naturalisztikus *Halott Krisztusának* leírását is megtaláljuk. Kevésbé tragikus meztelen test jelenik meg egy 18. századi (a Caravaggio-iskolához tartozó festőnőnek, Artemisia Gentileschinek tulajdonított) *Festészeti allegóriáján*, melyen a festészet egy mély álomba merülő nőalak. Végül a kötet első képelemzése Bellini *Noé részegsége* (1515, Besancon, Musée des Beaux Arts) kapcsán születik, melyen a szinte teljesen lemeztelenített (szemérmét csupán egy rózsaszín lepellel elfedő) test egy öregemberé. Ez a szokatlan akt (melyet Longhi a modern festészet első alkotásának nevezett) szakít a hagyományos ábrázolási konvenciókkal. A lemeztelenítés gesztusa itt, Agamben értelmezése szerint, a festőre vonatkozik, aki ebben a kései műben saját „portréját” festi meg, saját testét tárja a nézők szeme elé, egy fénylő és fehér testként.

Messzire kanyarodtunk a nimfák alakjától, azzal a szándékkal, hogy bemutathassuk, Agamben festészet iránti érdeklődése egyáltalán nem esetleges, épp ellenkezőleg, nagyon is lényegi elköteleződést mutat. Mint ahogy valószínűleg nem véletlen az sem, hogy kései szövegeiben a festők időskori művei iránt a legérzékenyebb. Az utolsó könyvekben a korábban elhanyagolt festészeti példák – többek között Tiepolo, Tiziano és Bellini öregkori alkotásai – teremtenek Agamben számára lehetőséget arra, hogy a művek közvetítésével önmagáról beszéljen, hogy a képek nyomán önmaga portréját is megfesse.

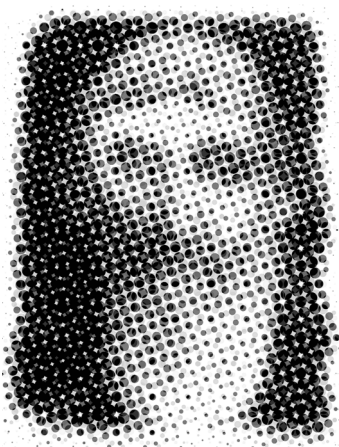
■ JEGYZETEK

1. Giorgio Agamben: *L'uomo senza contenuto*. Rizzoli, Milan, 1970.
2. Uő: *Pulcinella ovvero Divertimento per li regazzi*. Nottetempo, Roma, 2015; Uő: *Autoritratto nello studio*. Nottetempo, Roma, 2016. Erről a két könyvről lásd korábbi recenzióinkat: Darida Veronika: *Összegzések kora*. Korunk 2017. 10. 46–51.
3. Giorgio Agamben: *Studiolo*. Einaudi, Torino, 2019.
4. Uő: *La potenza del pensiero*. Neri Pozza, Vicenza, 2005.
5. Uő: *Stanze. La parole e il fantasma nella cultura occidentale*. Einaudi, Torino, 1977; Uő: *Mezzi senza fine*. Bollati Boringhieri, Torino, 1996; Uő: *Ninfe*. Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
6. Ludwig Binswanger – Aby Warburg: *La guérison infini*. Rivages poche, 2011.
7. Uo. 193.
8. *Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*. Balassi, Bp., 1995. 233–251.
9. Uo. 246.
10. Uo.
11. Uo. 250.
12. Antonin Artaud: *A könyörtelen színház*. (Ford. Vinkó József) Gondolat, Bp., 1985. 69.
13. Ahogy sorsuk tragikus alakulása is sok párhuzamot mutat, gondoljunk Artaud szkizofréniájára és rendszeres elmegyógyintézeti kezeléseire.
14. Aby Warburg: *Der Bildatlas Mnemosyne*. Akademie Verlag, Berlin, 2000.
15. Lásd Georges Didi-Huberman: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg*. Minuit, Paris, 2002.
16. Lásd *Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*. 52.
17. Ernst Gombrich: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. The Warburg Institute, 1970. London, 303.
18. Idézi Bacsó Béla: <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/957/a-felszin-kicsiny-szimptomai>
19. Giorgio Agamben: *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Bollati Boringhieri, Torino, 2002.
20. Walter Benjamin: *Egyirányú utca. Berlini gyermekkor a századforduló táján*. Atlantisz, Bp., 2004. 83.
21. Walter Benjamin: *A szírének hallgatása*. (Ford. Szabó Csaba) Osiris, Bp., 2001. 265.

BACSÓ BÉLA

A MŰVÉSZET FOGALMÁNAK TERJEDELMÉRŐL

Edgar Wind vitája Schleiermacherrel



**...az, amit átvesznek
a későbbi korban,
megmutatja, hogy
milyen az a kor, ami
újjászületéshez
segítette a korábbi,
vagy még pontosabban,
minden kor az antik
olyan reneszánszával
rendelkezik, amelyet
megérdemel.**

Edgar Wind, a kiváló műtörténész és filozófus, Aby Warburg kultúratudományi elgondolásának esztétikai jelentőségét tárgyalva egy helyen, gondolom sokak meglepetésére, Friedrich Schleiermacher egyik akadémiai előadását idézte a hallgatóság emlékezetébe. Wind előadása éppen száz évvel később hangzott el, persze merőben más helyzetben és a művészet egy döntően más korszakában. Schleiermacher két egymást követő évben, 1831-ben, illetve 1832-ben foglalkozott a művészetfogalom kérdésével a porosz akadémián (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften) megtartott nyilvános előadásában, s ezek talán tekinthetők úgy, mint azoknak a kísérleteknek összefoglalása, amelyeket 1819-től kezdve az esztétika tárgykörében tartott a berlini egyetemen. A szöveg első ízben 1835-ben jelent meg, újabb kiadása 1984-ben történt meg. Wind előadása alapvetően a Warburg-hagyományról kívánt számot adni, s eközben egy figyelemre méltó állítást tett; úgy vélte, hogy Schleiermacher megközelítése a művészet fogalmát illetően minden tekintetben közel áll Aby Warburg kultúratudományi művészetfelfogásához, mégis – mint figyelmeztetett – egy döntő ponton elválnak útjaik. Érdeemes megnézni ennek az elválásnak a Wind által bemutatott lépéseit.

Kiemelnék a Wind¹ által hosszan idézett szöveghelyből néhány a vita megértéséhez elkerülhetetlen gondolatot: elsőként azt, hogy Schle-

iermacher a szokványos műértés és művészetfogalom ellenében érvel, mely szerint vagy a lélek és a kedély eleven mozgásából és lelkesültségéből, vagy pedig magából a műből szokás kiindulni, hiszen a művészet éppen a mű által van. Azt is kérdésként fogalmazta meg, hogy vajon minden művészetre igaz ez a lelkesültségéből, a kedély és szellem mozgásából („aus der Begeisterung aus lebhafter Bewegung der innersten Gemüths- und Geisteskräfte”) történő kiindulás. Schleiermacher szellemes ötlete úgy hangzik, hogy a szerencsés véletlen hozhatná úgy, és ez lenne talán a legjobb, hogyha valami nem-művészt fellelhetnénk, ami azzal rokon lenne, amit műalkotásnak nevezünk.² Még csak nem is azt emelném ki, hogy egy effajta érv miként tűnik fel majd az analitikus esztétikában (A. C. Danto pár darab gondolata!), hanem azt, hogy mi is az a valami, ami folytán az egyik műként áll elénk, sőt ez teszi művé, míg a másik pusztá dologként, eszközként vagy éppen tárgyként, azaz valami oknál fogva nem tarthat igényt arra, hogy műalkotásnak tekintsék. Ez a valami éppen az, ami a művészet teljesítményében megfoszt attól a közvetlen és magától értetődő viszonytól, ami a nem-művészi (kunstlose) esetében egybekapcsolja a kiváltó-izgató elemet és ennek megnyilatkozását. Ez a két elem egyfajta magától értetődő funkcióviszonyban áll a nem-művészi tárgy/eszköz/dolog esetében, ahol nem is kérdés, hogy valami mit vált ki belőlünk, mire indít, mire alkalmas, míg a művészi (kunstmäßig) esetében ez nem állhat fenn. A döntő érv Schleiermacher előadásában tehát a művészi és nem-művészi közötti viszonyt illetően ama állapot különbségéből adódik, hogy eme utóbbi esetén az, amit kívált, amire indít, ami valamiféle izgalmi állapotba lendíti/hozza az embert, nem válik el attól, ami benne és általa megnyilatkozik („das Wesen jenes kunstlosen Zustandes, daß Erregung und Äußerung identisch sind”), sőt szinte egyszerre, egyidejűleg megy végbe, míg a művészi teljesítmény során effajta azonosság a lényege szerint megszűnik.

„Egy másik felsőbb hatalom lép közbe, és választja szét a máskülönben közvetlenül egybefüggőt: a megfontolás/ráeszmélés (Besinnung) mozzanata megosztóan lép közbe, már a folyamat leállítása és az idő múlása révén is megtöri az ingerek nyers erőszakát (jene rohe Gewalt der Erregung), és a már beindult, majd feltartóztatott mozgás eme állásidejében (durch das Anhalten durch die Weile) mintegy rendező elvként veszi át a hatalmat” – idézi Wind³ Schleiermacher előadásának ezt a meghatározó pontját.

Nem igazán érthető, miért beszélt Wind arról, hogy Schleiermacher egyfajta csodaként kezeli a Besinnung, vagyis az eszmélés mozzanatát, amely mintegy megakasztja/felfüggeszti a művészet folyamatjellegét, állandó kifejlését. Sőt azt mondhatnánk, éppen arra lesz figyelmes Schleiermacher, hogy míg a nem-művészi egyfajta tudattalan egymásban-létet hív életre és biztosít az izgalom és megnyilatkozás között, addig a művészi állapot kényszerítően el- és megakasztja ennek közvetlenségét, és rákényszeríti az embert arra, hogy megfontolja, mi-féle kapcsolat áll fenn az őt megindító és az így kifejezett között. Ha nem így lenne, akkor a művészet állapotában is a pusztá eszközszerű használat és a mimikus kifejezés vélt állandósága uralkodna felettünk. Ám a művészet és annak megértése arra kényszerít, hogy mindenkor képesek legyünk fontolóra venni, hogy a magát megjelenítő mű miért indított valamire azáltal, hogy így fejezte ki azt, ami csak általa és benne van.

Wind a szöveg egy későbbi helyén még egy újabb kritikai megjegyzéssel visszatér Schleiermacher értelmezésére; éppen az eszköz és a mű viszonyát elemmezve kijelenti: „Ez az a szint, ahol Schleiermacher számára a művészet a tulaj-

donképpen művészi kezdetét veszi, ugyanis a késleltető mozzanat itt lép fel először a kifejezésben tudatos reflexióként (bewusste Besinnung).⁴ Vajon nem az vezeti-e félre Edgar Windet, hogy a Besinnungot reflexív mozgásnak tekinti, amely mintegy alany és tárgy között időt adva, késleltetve megteremteni látszik a (mű)tárgyhoz való értelmes és mindig megismételhető tudatos viszonyt? A válasz a művészi felől nézve éppen hogy ellenkező, mivel az eszköz/tárgy/dolog mindig, akár tudattalanul is, annak fel nem tűnő létmódja, hogy mi mire való, és miként használható, legyen az akár a testünk vallási vagy éppen rituális újraalkalmazása és gyakorlása. A művészet eltörli annak lehetőségét, hogy a distanciaviszonyt előre és eleve tudjuk, vagy egyszerűen begyakoroljuk; a distancia éppen az a korjellemző, idővel kiismerhetetlenül változó tényező, ami éppen azt váltja ki belőlünk, hogy mennyire nem tudjuk már, hogy miként bánjunk azzal, ami számunkra váratlanul így és nem másként megmutatkozik. Jóllehet Aby Warburg ennek az állandóan eltűnő és változó distanciaviszonynak a koronként elkerülhetetlen újrateremtésére intett, hiszen semmiféle mű nem őrzi az egykor elért távolság értelmes viszonyát a későbbiekben, ez éppen a művészet történeti létezéséből fakad. Az sem véletlen, hogy a kései mnemoszüné-jegyzetekben kiemelte ennek a szóphroszünének, azaz a megfontolás és ráeszmélés képességének a jelentőségét a művészet teljesítményét illetően, mivel az ember a maga alkotta műben felismeri és felismerteti a számára gátat és akadályt jelentő elemek között, hogy miféle feladat előtt is áll. Ennek nincs és nem is lehet végérvényes megnevezése, ám állandóan kifejlő nem-azonos létmódjában a műalkotás kényszeríti az embert, hogy megértse, mi előtt áll, miért hozta izgalomba az, ami így nyilatkozott meg a számára. Ez az a gondolati tér (Denkraum), amibe az ember kivetett, s amiben újra és újra tájékozódnia kell, hiszen hol a megfontolásra méltó, hol pedig az elragadó elem keríti őt hatalmába. Wind ellenében úgy vélem, Schleiermacher valóban közelebb állt Warburg⁵ felfogásához, hiszen az, ami feltartóztat és megfontolásra készítet, az éppen azzal szembesít, hogy a megértendőhöz való viszonyomban minden eddigi distanciaviszony tarthatatlanná vált – ez kényszeríti ki az időzést, vagy inkább mondjuk úgy, az idő függvényévé teszi az emberi létezést a művészet tapasztalatában.

Schleiermacher még attól sem riadt vissza, hogy – miként Warburg és az őt követő hagyomány – kiemelve a szenvedélyek mérséklésének gondolatát, vagyis a mű nem célozza a megnyugvást, ahogy nem igyekszik olyan érzéseket kiváltani, ami az ember számára felfoghatatlan, hanem a görög felfogás szerint keresi a mértéket („ein kräftiges Maaß dieser Besinnung”), azt a pontot, ahol és ami által a szélsőséges érzelmek kihordhatók és egyben felfoghatók.

A művészet, mint írtuk, felfüggeszti a közvetlen hatást az izgató elem és a megnyilatkozás között, másrészt éppen ez teremti meg a vallási rítus gyakorlása, az eszközhasználat során azon mozgásokat, amelyek ismételhetőek, egyazon célra irányulnak, ezért nem változnak, és azonos mérték szerint járhatnak el az emberek, míg a művészet ábrázolási folyamata esetében – ahogy Schleiermacher fogalmazott – fellép a gátlás és akadályoztatás folytán egy második izgalmi állapot,⁶ a mérték bizonytalansága. Ez lesz az, ami az embert kényszeríti minden eddig fenntartott és elfogadott mérték újragondolására, mivel a kiváltott izgalom a gondolati lehetőségek sorát nyitja meg, amire maga a mű hívja elő belőlünk a választ. A mű mértéke nem külsődleges, nem a funkció és az alkalmazás írja elő, hanem egyedül az ábrázolásban élénk kerülő, választ igénylő kérdés mentén képződik.

Sohasem azt látjuk és olvassuk, ami közvetlenül előttünk áll, hanem azt fogjuk fel, ahogy maga az alkotás kényszerít az értelem mérték szerinti összerendezésre és egybefogására. A mű által megy végbe az ember öneszmélése, ami nem üres gondolati konstrukció, hanem mindazon elemekkel való számvetés, amelyek számunkra ez idáig felfoghatatlanok, figyelmen kívül hagyottak voltak, vagyis a Besinnung a mű kiváltotta hatásként kényszerít a helyes és tárgyhoz illő mérték megfontolására. Minden mű maga jelöli ki a *lehet-e ezt* vagy *elfogadható-e az* kérdéskörét, vagyis a Besinnung a szenvedés és elszenvedés phatikus⁷ törései közepette fellépő értelemkeresés.

Amikor Augustinus⁸ a szóphroszüné/temperantia/mértékletesség fogalmára utalt, akkor éppen azokat az elragadó, mértéke vesztett viszonyulásokat vonta kritika alá, amelyekkel az ember mindközönségesen mindent önnön gyönyörűsége és testi jóérzése felől kíván megtapasztalni. Ez a görögöktől átvett fogalom nem egyszerűen reflektív-gondolati teljesítmény, hanem annak keresése, ami-ben az ember ahhoz juthat közelebb, ami ő maga, ami lehetővé teszi, hogy minden külső kényszer nélkül azzá legyen, amivé lehet. Az egyedül kényszerítő a mű és persze a számvetés képességére való nyitottság. Ebben ismerte fel már Arisztotelész a szóphroszüné mint erény jelentőségét, hogy a megfontolt és mértékletes ember képes olyan módon dönteni, hogy kerüli a szélsőséget – „a mértékletes ember középen jár” –, pedig, miként maga is figyelmeztet, az ember képes arra, hogy ne ezt követve járjon el. A mértéket vesztett nem pusztán mások ellen, hanem önmaga ember mivolta ellen is vét. Vagy a *Rétorikában* úgy fogalmaz Arisztotelész: „A mértékletesség olyan erény, amelynek birtokában a test gyönyöreivel úgy élünk, ahogy a törvény előírja.”⁹ Az így előálló törvény egyedüli lehetősége abban áll, hogy valamit nem aszerint szemlélünk, ahogy nekünk tetszik, hanem észleljük a benne megtestesült és megnyilatkozó elem megfontolásra méltó és kérdéses jellegét, hiszen nem arról gondolkodunk a művek kapcsán, amit már ismerünk, hiszen ez nem lenne tetszésünkre való. A műben megjelenő akkor szab törvényt, ha több az eddiginél, vagyis nem maradhat ugyanaz, mivel koronként, a mű történeti létezésénél fogva más és más módon válik elevenné és értelmessé. A mű, ha értjük, mindig több és más, mint az eddig volt, vagyis időben léte újabb megfontolást igényel, mivel magában teljesedő. Nem mi vagyunk bölcsőbbek, hanem a mű kényszerítő mivolta von minket az értelemkeresés játékába.

A Besonnenheit az újabb Warburg-kutatás szerint már az ember alkotta művek értelmezésének korai fázisában is megjelent, egyszerre jelentette a szimbólumhasználat értelmes átvételét, amivel a puszta affektív gesztusokat és mozgásformákat az egyensúly, a kiegyenlítődézés irányába vitte-mozdította az alkotó, vagy éppen fogalmazhatunk úgy is, hogy az erők játéka közepette meg kell érteni, hogy milyen módon kerüli el az alkotó az affektív-gesztikus előképek puszta másolását (kígyóritus, Dürer-értelmezés). Később, miként Claudia Wedepohl¹⁰ idézi Warburg megállapítását, az egybefogó szimbólum a szociális emlékezet részeként kimozdít és szemléltet, mozgat és belátásra bír. Azaz a szimbólum alkalmas volt arra, hogy olyan energiahordozó és egyben az ellentéteket kihordó elemként lépjen fel az ember kulturális emlékezetében, ami által valamit az előidők mintája/típusa szerint, ám a jelen követelménye felől alkothattak meg. Mint tudjuk, a szimbólum éppen nem időn kívüli, hanem valamit újra kimozdít és szemléletessé tesz, a szimbólum használata jelentést von maga után, amit olykor olyan rétegeiből merítenek, ami lehet teljességgel tudattalan. Ha a Warburg

számára is meghatározó Theodor Vischer¹¹ arról írt, hogy szimbolikus képalkotás éppen hogy a meg-nem-felelés módján létezik, hív elő egy képet („in der Tiefe und Innigkeit des Aktes”), azon a módon, hogy magába rejti válaszjellegét és kötöttségét a korhoz, amelyben született. Warburg és Cassirer¹² Theodor Vischer elgondolásával mindketten számot vetnek, és az emberi kultúra egészére kiterjesztik a szimbólumhasználat jelentőségét. Ennek röviden döntő eleme a benne rejlő energiák történetileg változó, dinamizáló működése és előre nem látható kiszülése/felszabadulása.

A még korábbi feljegyzésekben (1896 körül) Warburg¹³ többféleképpen használta a fogalmat, de alapvetően úgy értelmezi már itt is, mint ami dinamikus állapotok emlékezetbe hívására irányuló, amin keresztül az ember képes önmagát értelmezni („Selbstinterpretation als Erinnerungsbilder an dynamische Zustände”, vagy másutt „A művészet fejlődése mint olyan fejlődés, amelyik a dinamikus állapotokra történő emlékezeti képek által növekvő megfontoltságra inti a szemlélőt”). Az emberi kultúra eljut tehát ahhoz a nyugvóponthoz, amelyben eléri a dinamikus erőhatások kiegyenlítődését, és eszerint mozog az ember a maga teremtette világban, válik annak szemlélőjévé és cselekvő részesévé, mígnem a dinamikus egyensúly egy ponton megbomlik, és kérdéses mivoltában áll az ember előtt mindaz, amit valamiképpen időben és térben ez idáig egybe rendezett bizonyos szimbólumok alatt. Ez a kimozdulás egyben az embert mozgásra (kinetikus elem) kényszeríti, hiszen élete és dolgainak kezelése nem maradhat az eddigiek szerint. A Besonnenheit az elért nyugalmi pont, amelyben azonban továbbra is poláris ellentétek feszülnek egymásnak – ezt érteti meg Warburg művészetértelmezése, hiszen mögötte nem a pusztá esztétikai élvezet, hanem a mű, a művé vált szimbólum történeti feszültségek kihordójaként áll előttünk. Ulrich Port egy elemzésében arra mutatott rá, hogy a szimbólumhasználat alapvetően azokat a megformálásokat is jelentette, amelyekkel az ember időlegesen elháríthatta magától (apotropaikus) a veszedelmet, a bajt, a sorsát befolyásoló kiismerhetetlen erőket, vagy ahogy már Schleiermacher is utalt rá előadásában, képessé vált ideig-óráig mérsékelni és megzabolázni a fenyegetőt. Port¹⁴ tehát joggal jelenti ki, hogy a művészet eme apotropaikus eredete mindvégig jelen van a művészet későbbi szimbolikus teljesítményében, és éppen ennél fogva a már ismert és alkalmazott pátozformulákat nem egyszerűen átveszi, hanem tudja, hogy mit miként állít ki az alkotás megjelenítésében. Ám éppen Warburg megfogalmazása szerint, amivel egyik utolsó előadásában élt: az, amit átvesznek a későbbi korban, megmutatja, hogy milyen az a kor, ami újjászületéshez segítette a korábbi, vagy még pontosabban, minden kor az antik olyan reneszánszával rendelkezik, amelyet megérdemel. Ebben a Rembrandthoz kapcsolódó előadásában¹⁵ mutatott rá Warburg a Martin Warnke által is említett kettős irányultságra: Antrieb und Handlung, stimulus és cselekvés között egy pillanatnyi lélegzetvétel nyugalmában áll össze az, ami emlékezetre méltó, és ekként válik művé.

Az ember a műben éppen azzal a kiismerhetetlennel és uralhatatlannal kerül szembe, amit élete és világa közepette, maga elől elfedve nem kíván észlelni, ám a műalkotás – mint írtuk – kényszerítőn tolja félre azokat a védőmechanizmusokat, amelyek persze legtöbbször kultúrájának döntő részét alkotják. A művekben őrzött kultúra azzal, hogy minden közvetlen azonosságot felszámol az izgató és megnyilatkozó elem között, vagyis a működés (energeia) a kész válaszok ellenében hat, egyben megnyitja azon elfedett rétegeit a művek értelem-válaszainak,

melyek üres formakánonná, utánozható gesztusnyelvvé stb. silányultak, ám őrzik elevenségüket korokon keresztül. Történeti egzisztenciánk megnyilatkozik abban, ahogy – Hans Jonas¹⁶ elkülönítését alkalmazva – az eszköz, a kép és a sír ember alkotta műveiben kinyilvánítjuk magunkat, s egyben azt, hogy mennyire nem magától értetődő, hogy magunk mögött hagytuk azt, ami animális, azaz koronként bizonyítanunk kell a magunk számára, hogy az eszköz, a kép és a sír valóban ember mivoltunkat fedi fel.

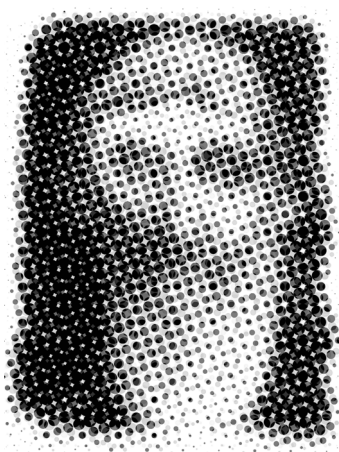
■ JEGYZETEK

1. Vö. Edgar Wind: *Warburg kultúratudomány-fogalma és jelentősége az esztétika számára*. Enigma 2005. 46. sz. 40; németül újabban Uő: *Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie*. Philo Verlag, Hamburg, 2009. 99, valamint F. D. E. Schleiermacher: *Über den Umfang des Begriffes der Kunst mit Bezug auf die Theorie derselben (Akademierede 1831, 1832)*. In: Uő: *Ästhetik. Über den Begriff der Kunst*. Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1984. 161. skk.
2. F. D. E. Schleiermacher: i. m. 161. „Und glücklich wären wir, und hätten einen guten Wurf getan, wenn wir auf der einen Seite neben dem Kunstwerk auch ein verwandtes Kunstloses fänden, um zeigen zu können, wie das eine sich von den anderen unterscheidet...”
3. Edgar Wind: i. m., magyarul 41, németül 99–100; F. D. E. Schleiermacher: i. m. 162.
4. Edgar Wind: i. m., magyarul 43, németül 103.
5. Vö. Aby Warburg: *Mnemosyne Einleitung*. In: Uő: *Werke in einem Band*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2010. 629. (Itt utalt Warburg arra az emberi kultúráképző elemre, hogy distanciát teremtünk, vagyis koronként kialakítunk egy meghatározott viszonyt ahhoz, ami kérdést intéz felénk. Ebben a köztes térben [Zwischenraum] alakítjuk ki azt a tartós/kollektív viszonyt, ami a distanciának teret ad, és másokkal megosztott, vagy inkább ez képzí a kulturális-művészi-vallási teret mint *Denkraumot*, ami pólusokat képez a kor emberének gondolati, önmegértő teljesítménye számára.) Martin Warnke, a warburgi hagyomány egyik legkövetkezetesebb, a közelmúltban elhunyt képviselője írta: „Az ösztökélő, stimuláló erők művészi átfordítása (Umsetzung) az ész egyfajta organonjaként kínálkozik, mivel a stimulus és cselekvés, valamint a szükséglet és kielégülés között a megformált vágyképen keresztül egy hiátust enged létrejönni, amit Warburg a »megfontolás/mértékletesség gondolati terének« (*Denkraum der Besonnenheit*) nevez.” Martin Warnke: *Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz*. In: Uő: *Die Menschenrechte des Auges*. Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, 1980. 141, valamint lásd írásomat: *Megragadni és felfogni – Aby Warburgról*. Műhely 2019. 5–6. sz. 30. skk.
6. F. D. E. Schleiermacher: i. m. 163. „Wird aber der Prozeß durch die vorbildende Besinnung aufgehalten: so kann noch während dieser Hemmung ein zweiter erregter Zustand entstehen, der vielleicht für sich gar nichts bewirkt hätte, der aber nun doch etwas zur Darstellung hinzubringt und sie über jenes Maaß hinaus erweitert. Auf dem Gebiet der Kunst also kann es Darstellungen geben, die sich auf eine Reihe von Erregungsmomenten beziehen.”
7. Ennek a *phatikus* vonatkozásnak, azaz a szenvedés és elszenvedés értelemgeneráló jellegéhez lásd Henri Maldiney: *Verstehen*. Turia + Kant, Wien, 2006. 49–50. skk.
8. Vö. Augustinus: *De Civitate Dei*. XIX. 4. Schöningh Verlag, Paderborn–München–Wien, 1979. 444–445.
9. Arisztotelész: *Rétorika*. 1366b 13–15. Gondolat Könyvkiadó, Bp., 1982. 46.
10. Vö. Claudia Wedepohl: *Mnemonics, Mneme and Mnemosyne. Aby Warburg's Theory of Memory*. Bruniana & Campanelliana 2014. XX. 2. 397. „Symbol as function of the social memory between kinesis and theoria.”
11. Vö. Friedrich Theodor Vischer: *Das Symbol*. In: Uő: *Altes und Neues* Bonz Verlag, Stuttgart, 1889. 310.
12. Vö. Ernst Cassirer: *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*. In: Uő: *Philosophie der symbolischen Form*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1994. 174–175.
13. Vö. Aby Warburg: *Fragmente zur Ausdruckskunde*. Gesammelte Schriften IV De Gruyter, Berlin, 2015. 144, 214. skk.
14. Vö. Ulrich Port: „*Katharsis des Leidens*”. *Aby Warburgs Pathosformeln und ihre konzeptionellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödienetheorie*. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1999. 73. LXXIII. 10.
15. Vö. Aby Warburg: *Italianische Antike im Zeitalter Rembrandts*. In: Uő: *Nachhall der Antike. Zwei Untersuchungen*. Diaphanes Verlag, Zürich, 2012. 101.
16. Vö. Hans Jonas: *Werkzeug, Bild und Grab. Vom Transanimalischen im Menschen*. In: Uő: *Philosophische Untersuchungen und metaphysische Vermutungen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994. 34. skk.

RADNÓTI SÁNDOR

A FÖLPERZSELT TÁJ

Anselm Kieferről



Nem arról van szó,
hogy új, negatív érte-
lmet tulajdoníthatunk
a náci köszöntésnek,
mert a természet
végtelen teréhez és
idejéhez mérve az
semmis. Ugyanilyen
semmis az akarat
bármilyen pozitív
diadala...

Anselm Kiefer (*1945) pályakezdő munkái nem voltak ártatlanok. Történelmi bűntudat, antifasiszta konszenzus és evidens humanista megfontolások nem gátolták abban, hogy végigjárva Nyugat-Európát mindeütt a betiltott nemzetiszocialista karlendítéses köszöntéssel – a Hitler-Grußsal – fényképeztesse magát, s akciójának a *Megszállások* nevet adja. Volt ebben – negyed évszázaddal a világtörténelmi bukás után – valami idéttlen, egyszerre szánnalmas és provokatív kompenzáció, továbbá egy önmagát analizáló kérdés, hogy fasiszta-e, vagy tudna-e fasiszta lenni. A fotóakciót *Heroikus jelképek* címmel festmények követték, ugyanezzel a témával (1970).¹

Kiefer hatalmas karrierje ezeket a korai műveket sok értelmezőjénél a német múltfeldolgozás pozitív kontextusába helyezte.² Klaus Dermutz, aki 2003 és 2008 között beszélgetéseket folytatott Kieferrel, a következő párbeszédet jegyezte föl: „[Dermutz:] A náci ideológia nevetességességét akarta bemutatni a *Heroikus jelképekben* (1969), meg akarta mutatni, hogy a náci rendszer a hamis pátosz és a nevenséges nagyság milyen formáját propagálta. [Kiefer:] Ezek a hősök, ezek a vezéralakok, mint Mussolini is, ha filmen látjuk őket, s még a hangot is lekapcsoljuk, karikatúrák. Chaplin fantasztikusan tudta ezt; filmje, *A diktátor* fantasztikus.”³

A Chaplin-filmmel (1940) való összefüggés időnként megjelenik a Kieferről szóló irodalomban.⁴ Ám a szatíra eszközeivel, a nevensé-

gessé tétellel aligha dolgozhatók föl a náci bűnök. Chaplin mindenesetre más-képp gondolta: azt mondta, hogy ha tudott volna a koncentrációs táborokról, nem tudta volna elkészíteni a filmjét.⁵ Mint ahogy John Heartfield korai, 1932-es gúnyfotója a Hitler-Grußról („Milliók állnak a hátam mögött”, s a montázs az látható, hogy az óriási kapitalista a kisember Hitler náci üdvözlésre emelt kezébe adja a pénzt) érvénytelen antikapitalista propagandává vált hamarosan, amely magából a fasizmusból nem értett semmit.

Kiefernek nem is a múlt feldolgozása volt a célja, hanem egyértelműen és elsődlegesen a sokrétű provokáció. Csak ezek után a munkái után következett első jelentős korszaka, amelyben minden műve a germán és német emlékezettel függött össze a teutoburgi erdőtől, Arminius és Varus csatájától, a mitikus erdő hátterre elé rajzolt portréktól a német történelmi alakokkal, szellemfejedelmekkel, művészekkel, a wagneri mitológián keresztül egészen a fasizmus építészetéből ihletet merített patetikus architektúráig. Ezekben is volt provokáció – például a *Wege der Weltweisheit – die Hermannsschlacht* (*A világbölcsesség útjai – a teutoburgi csata*) című, több változatban is ismeretes képen Horst Wessel szerepeltetése –, de az egész produkció összehasonlíthatatlanul mélyebb és bonyolultabb.

A pályakezdő műsorozat provokálta a hallgatást a közelmúltról, provokálta az államot, amely törvénnyel tiltotta be a náci köszöntést, provokálta apái nemzedékének akart-akaratlan náci elköteleződését, provokálta saját nemzedékének újbóloldali aktivizmusát (a hatvannyolcasságot, a Mao Vörös könyvéből, a kubai forradalomból, valamint Vietnamból levont gerillamentaritástól a különböző közvetlen demokratikus antiautoritáriánus, antifasiszta követelésekig, miközben Joseph Beuys 1971-es *Győzzétek le végre a pártok diktatúráját!* elnevezésű radikális környezetvédelmi akciójának híres fényképén Beuys mellett Kiefer a másik főszereplő). Provokálta továbbá a művészeti élet hagyományát a fotókkal dokumentált *happeninggel*, s intézményeit, amikor a karlsruhei Képzőművészeti Akadémián e tárgyú festményeit adta be vizsgaműként, illetve amikor hat évvel később fotósorozatát a kölni *Interfunktionen* című folyóiratban publikálta. Mindkét esetben a provokáció eredménye a botrány volt, amelyet az 1968-ban alapított radikális művészeti folyóirat nem is élt túl. S ez nem volt teljesen alap-talan. Ha Marcel Broodthaers belga költő, filmes és képzőművész egykorú fölháborodott megjegyzése, hogy Kiefer „fasiszta, aki azt hiszi, hogy antifasiszta”⁶, túlzás is, de mindenesetre rámutat e korai művek ambivalenciájára, arra, hogy Kiefer nem kötelezte el magát sem a fasizmus mellett, sem a fasizmus ellen, hanem föltett önmagának egy minden előzetes döntés, értékítélet nélküli kérdést, amelyet a provokáció jegyében Kiefer utólag sem akart feloldani.

Ez a hideg, a cinizmushoz közel álló szemlélet Kiefer későbbi szellemi arcél-ének is jellegzetessége maradt, kiegészítve filozófiai, teológiai, mitológiai, iro-dalmi műveltséggel, amely megalapozta az emberi sors madártávlatú látásmód-ját. Indiai útinaplójában ezt olvassuk: „Az emberek az utca sarában, részben megnyomorodva, részben csak betegen vagy szegényen. Mindig az utca színe. Tiszta por. Nehézséget jelent a belehelyezkedés. Mennyi gyakorlás kellett ahhoz, hogy a ganéjt, az utca porát a ruhájuknak tekintsék, vagy pontosabban, hogy ne legyen semmijük, ami a kettő között van. Ne legyen határ köztük és a »világ« kö-zött.” S ehhez később hozzátette, hogy a – részben talán leprás – koldusok iránt undort és szeretetet érez, de részvétet nem.⁷

A ma élő nemzedékek – és egyáltalában az emberiség – szenvedése valóban nem vált ki belőle szánalmat, együttérzést, szolidaritást. Visszatérő gondolata

esztétikai megigézettsége a romoktól, amelyek számára nem valami végét, hanem valami kezdetét jelentik, s Jeremiás 9.22-t („Szólj! ezt mondja az Úr, és az emberek holtteste hever, mint a ganéj a mezőn, és mint a kéve az arató után, és nincs, aki összegyűjtse”) úgy értelmezi, hogy a háborúk katasztrófája és minden brutalitás szükséges, hogy valami új létrejöjjön. Majd saját kommentárját a Biblia cinikus nézőpontjának nevezi.⁸ De akkor minek nevezzük a Karlheinz Stockhausen rémületes állításával egybehangzó, csak kisebb port fölvert kijelentését a World Trade Center pusztulását ábrázoló képek tökéletességéről, erős és egyszerű szépségéről?⁹

Minél jelentősebb egy művészet, annál kevésbé lehet közvetlen összefüggést létrehozni alkotója személyes beállítottságával. Ám Kiefer pályakezdő művei csak provokatív, de nem jelentős alkotások. Ha munkássága ekkor valamiért megszakad, törlődött volna a kulturális emlékezetből. Ma viszont természetes, hogy valahányszor ezekről a munkákról esik szó, azt vizsgálják, hogy melyek voltak bennük azok a vonások, amelyek valamiképpen későbbi nagy produkciójának vagy legalább érdeklődésének előjeleiként értelmezhetők. Én másképp fogok eljárni, s egy olyan képre irányítom a figyelmet, amelyet az előjelek hiányában nem szoktak említeni, holott a korai munkák között esztétikailag a legmegoldottabb. Ez az 1970-es *Heroikus jelkép III.* című 95 × 149 cm-es olajfestmény.



Anselm Kiefer: *Heroikus jelkép III.*

A kép közepén, a végtelen tenger háttere előtt a fövényes parton igen kicsi figura áll (a művész), a más fényképekről és festményekről ismert paramilitáris öltözékben, lovaglósizmában, apjától örökölt zubbonyban, jobb kezét náci köszöntésre emelve. Ennek a festménynek is van közvetlen fényképelőzménye, amely a *Jean Genet-nek* című, fényképekből összeállított könyv-műben látható egy oldalon, amelyre ceruzával az van írva, hogy „symboles heroïques” (sic).¹⁰ Az oldalon öt fénykép van, alul egy nagy alakú, amely a sziklás tengerparton jó-

val nagyobb méretben mutatja ugyanazt az alakot (ezúttal ingujjban) és ugyanazt a gesztust. Felül négy kisebb méretű fénykép, egy sziklamólón, valamint egy a tengerrel, profilból, a Hitler-Grußsal. Egy kép a művészt női ruhában fekvő ábrázolja, talán annak a jelzésekként, hogy a katonai jellegű ruha is jelmez, s mindaz, amit látunk, színrevitel. Végül a bal felső sarokban látható festményünk fényképelődje, szinte csak azzal a különbséggel, hogy a jobb szélén, a főalaknál közelebb, belép valaki a képbe. Nincs különösebb jelentősége, de tudjuk, hogy ezek a felvételek a languedoci Sète-nél mutatják a Földközi-tengert.



Anselm Kiefer: *Jean Genet-nek* (részlet)

Annál jelentősebb viszont az utalás Caspar David Friedrichre. Ismeretes egy fölvetel, amelyen Kiefer a sziklás tengerparton háttal állva látható, újfent a náci köszöntéssel, s ez – mint a szakirodalomban sokan utalnak rá – Friedrich *Vándor a ködtenger fölött* című, számomra visszataszító módon üresen patetikus festményének idézete, amelyet magát is föl lehet fogni heroikus jelképnek.¹¹ A *Heroikus jelkép III.* viszont elkerülhetetlenül emlékeztet a *Szerzetes a tengerpartonra*. Friedrich egyébként Kiefer korai „Geisteshelden”- (szellemi hősök)-panteonjainak állandó szereplője, és Kiefer Dermutzcal való beszélgetésében – nevetve – megjegyezte, hogy ha az iskola nem tette volna tönkre a kreativitását, akkor „talán egy Michelangelo lennék, most csak egy Caspar David Friedrich vagyok”.¹²

Képünk három osztaga – a fövényes előtér, a tenger a parttól nehezen megkülönböztethető csíkja és a levegő – sokkal egyszerűbb, mint Friedriché, és minden drámaiságot nélkülöz. A festmény monokróm, ugyanannak a szürkés homokszínnek az árnyalataival festett, amely egy-egy hullámcsúcsban kifehéredik, s a kis figura csizmáján és lovaglónadrágján egészen a feketéig sötétedik. Az alak majdnem pontosan a kép közepén helyezkedik el.

Ezt az egyszerűséget a sorozat egyetlen másik festménye sem éri el. Sőt inkább bonyolult ötletek jelennek meg a náci gesztus mellett. A III. birodalomban ünnepelt régebbi és korabeli patetikus klasszicista szobrok tűnnek fel (II. és V.), vagy baldachinos pápai trónus a pápával és környezetével (VIII. nyilván összefüggésben Rolf Hochhuth 1963-as *A helytartója*). Egy képen (I.) a figura máglyán áll, amelynek füstje fölfelé száll az égbe, ahol – az alsó képtértől elválasztva – felhőkön áll egy női figura, valószínűleg ugyancsak a festő, női ruhában. A kétrészes VI. *Heroikus jelkép* egyik részén az alak a kép kétharmadát betöltő vastag barna föld-előtér hátsó szegélyén áll, mögötte egy folyó – nyilván a festő életében és későbbi munkásságában is nagy szerepet betöltő Rajna – csíkja. A másik, jóval nagyobb képtéren a kékesfehér alapon vörös (véres?) pontszerű foltok (csillagok?) láthatók. Ezekkel szemben a két pusztá tájkép (IV. és VII. színben banalitásával ellensúlyozza a gesztus provokációját.

A III. *Heroikus jelkép* a sorozat kontextusától függetlenül kell szemügyre vennünk. Keletkezését úgy képzelem, hogy a festő a fényképben – a Friedrich-allúziótól nem függetlenül – meglátta a „kész” képet, s nem keresett pótlólagos tematikus és festői ötleteket. Megfestve is a fényképhatást akarta megőrizni, noha képe nem nevezhető fotorealistának, s mind az előtér (a homokcsík), mind a középtér (a tenger csíkja) textúrája gazdagabb a fényképénél.

Miképpen értelmezzük mármint ezt – és csak ezt – a festményt? Föltűnik a tájkép egyszerűségének majdhogynem absztrakt jellege, amely reflektál a 20. századi tájbrázolás mélyen problematikus voltára. Ezt az absztraháltságot a monokrómiával, illetve a három ábrázolt elem, az ég, a tenger és a part csíkjaiának monotonijával éri el. Távoli analógiaként megemlítem Andreas Gursky jóval későbbi, *Rajna II.* című 1999-es fényképét, amely méltán vált elismertté rendkívüli redukcionizmusa miatt: alkotója képéről a bicikliút vékony csíkján kívül elhagyott minden emberi jelenlétet és művet (a túlpárt ipari építményeit), s a talaj zöld pázsitcsíkjaival, a folyó és az ég szürke csíkjaival létrehozta az absztrakt-realista tájkép szétválaszthatatlan prototípusát.

Kiefer festményén a táj középpontjában apró alak áll. Gesztusa ebben az összefüggésben nem provokatív, hanem értelmetlen. Nem arról van szó, hogy új, negatív értelmet tulajdoníthatunk a náci köszöntésnek, mert a természet végtelen teréhez és idejéhez mérve az semmis. Ugyanilyen semmis az akarat bármilyen pozitív diadala: ebben az értelemben nincs párbeszéd a társadalom (történelem) és a feltételét képező természet között. „Tájakból és tengerekből nem emelkednek ki új horizontok, valóságos alapok, amelyekre építeni lehetne...”¹³ Még csak ironia sincs a képen, egyszerűen a kicsi alak gesztusának és a környező tájnak a tökéletes meg-nem-felelését, inadekvátságát sugározza a festmény. Xerxész megkorbácsoltatta a tengert, s ez ugyanolyan értelmetlen, mint a magányos náci köszöntés a tengerparton. Kiefer minden más fényképe és festménye esetében tovább lehet gondolni a gesztust, afirmatív vagy kritikai értelemben; itt ez reménytelen. A táj nem válaszol a történelmi kihívásra.

*

Kiefer későbbi, jelentős munkásságát a festészeti tradíció értelmében a történelmi kép és a tájkép megújításának nevezhetnénk, ha nem lenne kétséges ebben a hagyományban való elhelyezése. Tulajdonképpen az kapcsolja össze oeuvre-jét a hagyománnyal, hogy Kiefer ambicionálja a grand arthoz tartozást s

annak megújítását, miközben ugyanakkor mélységesen szkeptikus a festészet lehetőségeivel szemben. Ez a bizalmatlanság két lényegi pontban fejeződik ki. Az első a jelentéstulajdonítási potenciálra, a másik a festői eszközhasználatra vonatkozik.

Ami az elsőt illeti, Kiefer érett képein állandóan szövegeket, neveket látunk, miközben címei vagy pontosabban – mivel számos művének ugyanazt a címet adja – címciklusai rendkívül nyomatékosak. Művészetének ez a jellegzetessége egyrészt annak hálózatzellegét hangsúlyozza, azt, hogy a visszatérő azonos cím vagy azonos motívum kihat az egész oeuvre-re, állandóan mozgásban tartja és újraértelmezi. Másrészt viszont azt fejezi ki, hogy a képi megjelenítést nem tartja elegendőnek (más megfogalmazásban nem törekszik közvetlen képi megjelenítésre), hanem a közvetlen szellemi tartalom felé nyitja meg a művet, bevezet egy megértendő – vagy megfejtendő – utalásrendszerbe, amely érdeklődése pályájának megfelelően hol a német történelemhez és mitológiához igazít, hol az alkímiához, hol Isaac Luria misztikájához, hol Robert Fludd titkos tudományához, hol Paul Celan vagy Ingeborg Bachmann költészetéhez, és így tovább. Művei megértésének és jelentéstulajdonításának feltétele ezeknek az utalásrendszereknek a megismerése vagy legalább tudomásulvétele. A középkori és kora újkori írásszalagok egységes keresztény világával, a látvány melletti tartalmi eligazítással ellentétben ezek a gyakran rejtelmes címek és szándékosan szedett-vedett feliratok egy magánszellem kalandos – olykor veszedelmes – világába vezetnek be, azzal a nyilvánvaló kockázattal, hogy megtaláljuk-e tartalmi egyetemes jelentését. A jelentések az emberiség szellemi kincséből vétetnek, de gyakran okkult vagy misztikus titkos tudásokat és tudományokat elevenítenek föl, s ezért rejtelmesek. Szükségképpen túldetermináltak, de ez más vonatkozásban olykor az aluldetermináltság tanácsstalanságához vezethet. A helyzet hasonlít az allegorikus ábrázoláshoz, s valóban, Kiefer ezzel is rendszeresen kísérletezett. Föltűnt a képein a *tűz*, a *kígyó*, a *kő*, a *létra*, Dürer *Malencolia I*-ének *poliédere*, a *kard* (Wagner *Notungja*), a festészet allegóriájaként a *paletta*. Ez utóbbit Arthur Danto – az amerikai recepcióban majdhogynem kivételesen negatív – *Nation*beli pamflet-kritikájában joggal bírálta,¹⁴ mivel erőtlen és ellentmondásos. A *könyv* is ebbe a nembe tartozik, de – ellentétben a palettával – a művész ólomból készült könyv-plasztikai megrendítő, nagy műalkotásokká váltak.

A tartalmi jellegű bizalmatlanságot a festészet autonóm kifejezőerejével szemben szinte magától értetődően kíséri a festészet eszközeivel szembeni bizalmatlanság. Éppen ezért olyan erőltetett saját festészete allegóriájaként a paletta. A matéria, amelyet a festészet – esztétikai korszakában – el akart tüntetni, visszatér, s a képfelület megtelik a legkülönbözőbb, a festményhez viszonyítva idegen anyaggal. A képre homok, ólom, vas, acél, réz, szalma, hamu, kerámiaszilánkok, napraforgómagok, üvegcserepek, szárított virágok, szakadt ruhák stb. kerülnek;¹⁵ ez gyakran magát a műfajt is átalakítja, mivel a képet relíeffé változtatja, s Kiefer továbblépve plasztikai műveket is alkot, illetve hatalmas épület-plasztikákat.

Kiefer festményeihez továbbá társul veszi a természetet és a véletlent, a tűz és a víz hatását, amennyiben munkáit úgy manipulálja, hogy kiteszi őket a természet viszontagságainak, és az eredménybe újra és újra beavatkozik. Festményei legfőbb témája a táj, de ez nemcsak téma, hanem a mondott manipulációk, természeti hatások következményeképpen maga a kép is tájjá válik. Ezért, ha el is különíthetünk a „tájképek” mellett egy másik témacsoportot, a nagyszabású

belső és külső architektúrákat, azok maguk is tájjellegűek. Annál is inkább, amennyiben magukra hagyatottságukban, abban, hogy ezeken a képeken ember soha nem tűnik fel, gyakran romok vagy rom hatását keltik, s a romok – ez rendkívüli módon foglalkoztatja Kiefer – egy hosszabb időfolyamatban visszaváltoznak természetté. Minden, amit nem tart fenn immár az emberi gondoskodás, arra ítéltetik, hogy összeomljon, és benője a növényzet. Úgy is mondhatjuk, hogy a természet elfoglalja a történelmet, anélkül, hogy párbeszédre lépne vele. Werner Spies szerencsés kifejezésével Kiefer naturalizálja a történelmet,¹⁶ s ezt később úgy fogalmazza át, hogy naturalizálja egész világát. „A pigmentek, a talált tárgyak befoglalása, röviden munkái tapintható anyagsága egy csapásra túlsúlyra jut. Naturalizált világ, elvirágzott, kiszáradt fák, virágok, ágak, homok, behorpadt fém, por, hamu, mérgező folyadékok maradványai, szétszakított ruhák emlékeztetnek a vigasztalan múlttra. Kompozíciói érzelmileg mindent túlszárnyalnak.”¹⁷

A történelmi vagy más kulturális vonatkozásokra utaló feliratok tájképekre kerülnek, illetve a tájképek ilyen címeket kapnak. Írás nélkül – állítja egy monográfia – Kiefer képei tájképek, az írással történelmi képek.¹⁸ Patetikus tájakat, halott természetet, egy közelebből meg nem határozott katasztrófa utáni világot látunk, amelyek nincsenek összefüggésben valóságos tájakkal; még akkor sem, ha a cím utal rájuk, például a Rajnára. Kiefer antimimetikus. Egy kérdésre, amely Dürer híres mondásával való egyetértését firtatja – „A művészet valójában a természetben rejtőzik. Aki ki tudja ragadni, azé” – azt válaszolja, hogy Dürer volt az első, aki a természetet teljesen mindennapi értelemben vette. Mindaddig a növények jelentéshordozók voltak. Dürernél a rét egy darabja nem más, mint a rét egy darabja. Ha tetszik, hiperrealista volt, nyula szőrszálaait szinte meg lehet számolni. De –: a művészet nem rejtőzik a természetben, mint tiszta realitás; legalábbis ma már ez nem megy. „A művészet ma nem az az ártatlan természet, ami egykor volt. A természet ma szétrombolt, összevissza szabdalt, Werner Herzog azt mondaná, megsértett természet.”¹⁹ A táj jelentéshordozóvá válik.

Valóban, ezek pontos szavak Kiefer tájaira vagy antitájaira, amelyeken gyakran a fekete vagy olykor az ellentétes gyászszín, a fehér az uralkodó. Képein gyakran nincsen horizont, vagy csak egészen magasan, a kép felső tizedében. Ez orientációs bizonytalanságot idéz elő, s munkái az éppolyan kaotikus, mitikus erdő- és folyóképek mellett szinte semmi mást nem ábrázolnak, mint a földet. Nehéz nem arra gondolni, különösen ha számításba vesszük, hogy Kiefer költői-festői képzeletét a pályakezdése utáni évtizedben – a hetvenes években – szinte kitöltötte a német történelem, szellemi történet és a germán mítosz, hogy ezek a föld-tájak a *Blut und Boden*, a vér és talaj, vér és föld – a történelmet naturalizáló – képzetköréből veszik eredetüket, noha nem eleven, hanem halott hagyományként.

Megközelítésének jellegzetes vonása rendszeres visszatérése a tájképekhez, nem annyira valóságos „tájképekhez” mint elhagyatott és haldokló terrénumokhoz, amelyek megtestesítik a germán *Land* fogalmát, s ahol megidézi a történelmet és a mítoszt – Nietzschevel szólva – az emlékezet ítélőszéke elé. Kiefer „tájképei” ezért nem egyszerűen annak a tájképfestészetnek a kritikái, amelyek a germán lelket akarták kifejezni, hanem megjelenítenek egy másik témát, amely alapvetőbb a náci ideológiában, a *Land* [haza, táj, föld, talaj, ország] témáját, amelyet a német nép évszázados műveléssel alakított és változtatott meg, hogy aztán „kollektív lelkének kollektív teste” legyen. Kiefer több alkalommal megfesz-

tette és ugyanakkor eltérítette a vér és talaj ideológiáját, amely kéz a kézben járt a germán *Land* mítoszával. *Téli táján* (1970) egy levágott fejből ömlő vér trágázza a hóborította földet...²⁰

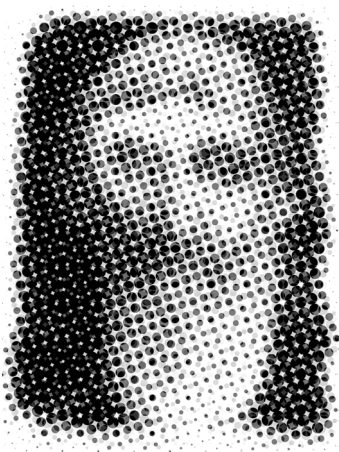
Hozzátehetünk ehhez egy másik, bár az előbbihez közel eső forrást, Kiefer érdeklődését a II. világháború hadtörténete iránt, amelyről képeket festett (Barbarossa-hadművet, Seelöwe-hadművet), s gyakran hadijátékok ironikus formájában idézte fel.²¹ Ezzel függ össze a fölégetett, fölperzselt föld fogalma. Ez a címe egy 1974-es festményének: *Malerei der verbrannten Erde* (A fölégetett föld festészet). Nem tartozik főművei közé, de címét elfogadnám a mester piktúrája általános jellemzésének. Ugyanebben az évben alkotott remekművének, a *Maikäfer fliegt*-nek (Szállj, cserebogár!) a címe egy régi gyermekvers soraira utal: Pomeránia fölégetésére. Tájképei, néhány – ellensúlyként feltűnő – tarka virágos mező és az olykor megjelenített csillagos ég kivételével, a történelem és a társadalom által elpusztított természetet idézik fel, Kiefer misztikus – történetesen itt Ernst Blochtól kölcsönzött – nyelvén a „megváltatlan természet”.²² A táj nem válaszol a történelem kihívására, de az ember elpusztíthatja a tájat, hogy aztán egy az emberi léptéket messze meghaladó körben a természet újra visszavegye hatalmát.

■ JEGYZETEK

1. „Ezekben a korai képekben azt a kérdést akartam magamnak föltenni, hogy fasiszta vagyok-e. Ez nagyon fontos, ezt nem lehet olyan gyorsan megválaszolni... Meg kell találnod a helyes utat. Meg akartam festeni a tapasztalatot, és aztán válaszolni.” Részlet egy 1987-es amerikai interjúból. Idézi Sabine Schütz: *Anselm Kiefer – Geschichte als Material. Arbeiten 1969-1983*. DuMont, Köln, 1999. 142.
2. Vö. például Heiner Bastian: *Heillosigkeit*. In: *Anselm Kiefer – Heroische Sinnbilder*. Hsg. H. Bastian. Schirmer/Mosel, München, 2008. 4–13.
3. Anselm Kiefer: *Die Kunst geht knapp nicht unter. Anselm Kiefer im Gespräch mit Klaus Dermutz*. Suhrkamp, Berlin, 2010. 51.
4. Vö. Christian Weikop: *Heroic Symbols Artist Books: Incubating Ideas*. In: *In Focus: Heroic Symbols 1969 by Anselm Kiefer*. Ed. Christian Weikop. Tate Research Publication, 2016. <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/artist-books>
5. Vö. Charles Chaplin: *Életem*. Európa, Bp., 1967. 423.
6. Idézi Gillian Kennedy: *Hailing the Past. Anselm Kiefer's Occupations*. re-bus 2015. 7. 37–75. 38.
7. Anselm Kiefer: *Notizbücher I. 1998-1999*. Suhrkamp, Berlin, 2011. 271, 314. sk.
8. Vö. Anselm Kiefer: *Die Kunst geht knapp nicht unter*. 175. 169.
9. Vö. Lena Bopp: *Anselm Kiefer am Collège de France: Bin Ladin – eine Kunst-Performance?* Frankfurter Allgemeine Zeitung 2011. 03. 02.
10. Három könyv-mű készült az Európát „megszálló” nagy utazásból: *Heroikus jelképek I., Heroikus jelképek II. Jean Genet-nek*. Mivel Kiefer későbbi életművében is egész műcsoportoknak adta ugyanazt a címet, egyes műveinek meghatározása nehézségekbe ütközik.
11. Lásd például Simon Schama: *Landscape & Memory*. Fontana Press, London, 1996. 122. sk.
12. Anselm Kiefer: *Die Kunst geht knapp nicht unter*. 79.
13. Heiner Bastian: *Heillosigkeit*. 13.
14. Vö. Arthur C. Danto: *Anselm Kiefer* [1989]. In: *Uő: Encounters & Reflections. Art in the Historical Present*. University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London, 1997. 240. Magyarul megjelent a *Nappali Ház* 1999. 1. számában.
15. Az anyag fetiszizálása egész extrém irányba is elvezethet. A *Hűsz év magány* című könyv-mű (1993) anyaga – valamifajta paradox misztikus-aszketikus gyakorlat jegyében – lapról lapra és napról napra az alkotó on-dója, vagy ahogy ő bürokratikusán kifejezi, ejakulátuma. Vö. Anselm Kiefer: *Notizbücher I.* 11. skk.
16. Vö. Werner Spies: *Gebrochener Zauber. Der Fall Kiefer, ein Maler-Problem und seine zwiespältige Wirkung*. Frankfurter Allgemeine Zeitung 1989. 01. 28.
17. Werner Spies: *Im brütenden Kohlenmeiler der Geschichte*. In: Antonia Hoerschelmann (Hg.): *Anselm Kiefer. Die Holzschnitte*. Hatje Cranz Verlag, Ostfildern, 2016. 18.
18. Vö. Sabine Schütz: *Anselm Kiefer*. 44.
19. Anselm Kiefer: *Die Kunst geht knapp nicht unter*. 189.
20. Vö. Daniel Arasse: *Anselm Kiefer*. Thames and Hudson, London, 2014 [2001]. 134. sk.
21. Vö. J.M. B. [Jean-Michel Bouhours] kommentárját Kiefer *Unternehmen Seelöwe* című festményéhez. In: *Anselm Kiefer sous la direction de Jean-Michel Bouhours*. Centre Pompidou, Paris, 2016. 186.
22. Vö. Sabine Schütz: *Anselm Kiefer*. 18. lj.

HORVÁTH GIZELLA

LESS IS MORE – BAUHAUSON INNEN ÉS TÚL



**Az egyszerűséget néha
nagyon nehéz
létrehozni, sok
erőfeszítésbe kerül,
hogy csak a
szükségszerű elemekből
konstruáljunk bármit,
minden hozzáadott
támasz nélkül.**

■ Az egyik legsikeresebb kulturális mém, amely a Bauhaushoz kötődik, a „less is more” („a kevesebb több”) kifejezés. A Ludwig Mies van der Rohe nevéhez fűződő kifejezés történelmileg az építészet diskurzusán belül tett szert népszerűsége, és az építészet letisztult, funkcionális és díszítésmentes felfogását jelentette. Jelen szöveg igyekszik a kifejezés elő- és utóéletét is megvizsgálni, az első írásos előfordulásától (Robert Browning költeményében) egészen a 20. századot meghatározó olvasatokig (Clement Greenberg formalizmusa, ahol a kevesebb az esztétikum önállósága irányába tart, és A. C. Danto kontextualizmusa, ahol a kevesebb a konceptuális művészet terepét tisztítja meg). Bár a kifejezés művészettörténeti hatását nem lehet túlbecsülni, amennyiben a „kevesebb több” társadalmi hatását vizsgáljuk, megpillanthatjuk a „letisztultság” árnyoldalait is. A Bauhaus értelmében vett „kevesebb” nem jelenti sem azt, hogy olcsóbb, sem azt, hogy elérhetőbb. Felmerül az a kérdés, hogy átesztétizált világunk, amely végül is a Bauhausban gyökerezik, fenn tartható-e a természetes környezet veszélyeztetése nélkül.

A kevesebb több – első olvasat

■ Ha először halljuk azt, hogy a kevesebb több, akkor ellentmondást érzünk, és a kijelentést értelmetlennek tekintjük. Az első, természetes reakció az értetlenkedés. Bizonyára kell lennie egy

ilyen eseménynek, hogy „először halljuk”, de a kifejezés annyira terhelt kulturálisan, hogy úgy tűnik, amikor először halljuk, akkor máris tudjuk, mire vonatkozik: arra, hogy a mennyiség a minőség kárára válhat, kevesebbrel többet érünk el.

Manapság a „less is more” egy eléggé ismert, elterjedt kifejezés, és elsősorban két területen találkozunk vele: a művészeti diskurzusban és az életminőség diskurzusaiban (életmód, gyógyítás, esetleg természetvédelem).

Ha a művészeti diskurzust nézzük, a „less is more” méltán nevezhető az elmúlt század egyik vezérmotívumának (ha nem a legerősebb motívumnak). A kifejezés Mies van der Rohe, a Bauhaus iskola építészének nevéhez kötődik, általa vált a művészeti diskurzus általános toposzává.

A kifejezés előéletét vissza lehet vezetni Robert Browning viktoriánus angol költőhöz, akinek az Andrea del Sartóról szóló költeményében szerepel ez a sor: „Well, less is more, Lucrezia” (Browning 1855). Érdekes, hogy már első, kulturális emlékként felidézhető előfordulásában is a kifejezés a festészetről szóló diskurzusban jelenik meg: Andrea del Sarto, a hibátlan festő (*The Faultless Painter*) épp könyörög felesége szerelméért, miközben váltakozva dicséri saját tehetségét, és bizonytalanodik el az inspiráció hiánya miatt. A „less is more” kifejezés épp ott tűnik fel a versben, ahol fordulópont van egy öndicsőítő szakasz és egy önkritikus szakasz között. A festő eredetileg kérkedik saját szakmai tudásával, ügyességével, ami a többi festőből hiányzik, és amit keserves munkával próbálnak pótolni, majd megállapítja, hogy „a kevesebb több”, mert a pályatársaknak, bár hiányzik belőlük ez a fajta ügyesség, több isteni inspirációban van részük, így értékesebb festményeket alkotnak. Ezt az értelmezést támasztja alá a továbbiakban az, hogy egy Raffaello-rajzról megállapítja, hogy hibás (a kéztartás nincs helyesen rajzolva), s ő bizony rögtön észreveszi a hibát, és ki is tudná javítani, de nem meri, mert bár a kéz rossz, a festmény lelke helyes.

Robert Browning kanonizált angol költő, és az Andrea del Sartóról írt verse az egyik legismertebb – így nem ördögtől való az a feltételezés, hogy az aforizma, ami az építészetet, sőt a Bauhaus szellemében az egész művészetet új alapokra helyezte volna, éppen ebből a versből vándorolt át az építészeti, majd az alkalmazott és autonóm képzőművészet diskurzusába.

„A kevesebb több” diadala – Mies-féle olvasat (Bauhaus)

■ Az előbbiekből egyáltalán nem arra akarok következtetni, hogy a német iskolát megjárta (de építészeti akadémiai képzésben nem részesülő) Mies van der Rohe ismerte volna Robert Browning költeményét. De amerikai pályatársa, Philip Johnson – bizonyára igen. És ez miért érdekes? Mert megeshet, hogy a Miesnek tulajdonított „less is more” nem is tőle származik; sokkal valószínűbb, hogy Philip Johnsontól.

Már az gyanús, hogy mindenki idézi Miestől a „less is more”-t, de senki nem említi egy írást sem, ahol ez szerepelne, és visszakereshető lenne. Sőt Rebecca Comay egy zárójelben megemlíti, hogy tudomása szerint tulajdonképpen Mies soha nem írta le sehová ezeket a szavakat (Comay 1994. 158.), Beatriz Colomina pedig tételesen állítja, hogy a kifejezést Philip Johnson tulajdonította Miesnek (Colomina 1994. 178.).

Valóban, az 1947-ben a MOMA-ban rendezett kiállításra a katalógus szövegét Philip Johnson írta, és többek között megemlíti Mies „személyes mottóját” (his personal motto), a „less is more”-t (Johnson 1947. 49.). Talán már nem is fontos,

hogy Mies leírta-e vagy sem híres „személyes mottóját”: a kulturális emlékezetben az ő nevével forrt össze.

Nem véletlenül, ugyanis a mottó nagyszerűen fejezi ki a Bauhaus és ezen belül Mies újító törekvéseit. Máskülönben van egy anekdota arról, hogy maga Mies is Peter Behrenstől hallotta először (bizonyára nem angolul), amikor 21 évesen 1907-ben építészeti cégénél dolgozott, és az újító felfogásban tervezett berlini AEG turbinacsarnok udvarra néző üvegezését tervezte, azaz „majdnem semmit” tett hozzá az épülethez. Mies egy halom rajzot mutatott Behrensnek arról, hogy mit lehetne tenni, és Behrens ezzel az alkalommal jegyezte volna meg, hogy „a kevesebb több”, amit Mies egy életre megjegyzett, bár más jelentéssel kezdte használni a mondást (Mertins 2014). Talán nem elvetemült feltételezés azt gondolni, hogy Behrens megjegyzését a fiatal építész fricskának értelmezte, utalásként arra, hogy sokat dolgozott, sok rajzot hozott, de ezek nem hozzák az elvárt minőséget (talán németül úgy hangozhatott, hogy „weniger, aber besser” – vagy talán nem, már nem tudjuk rekonstruálni). Mindenesetre Mies képes volt ezt a fiatalkori esetet feldolgozni oly formában, hogy a „kevesebb”, amire törekedett, a legjobb lett, és meghatározta egy fél évszázadra nemcsak az építészet, nemcsak a dizájn, hanem az egész művészet sorsát.

Az a kifejezés, ami a legközelebb áll ennek a mottónak a feloldásához egy 1923-ban keletkezett írásból való (*The Office Building*), ahol leírja, hogyan képviseli az irodaházat: „Az irodaház a munka, a szervezés, a tisztaság és a takarékosság háza. Széles, világos munkaterület, nincs széttrödelve, hanem a munka megszervezésének megfelelően van tagolva. Maximális hatás minimális eszközökkel. Anyagok: beton, acél, üveg. A vasbeton szerkezet természeténél fogva csontváz. Nem díszített. Nem erőd. Az oszlopok és gerendák kiküszöbölik a tartófalakat. Ez a csont és bőr szerkezet.” (Johnson 1947. 183.)

Maximális hatás minimális eszközzel – igen, ez lenne a „less is more” általános használati utasítása. A „csont és bőr” épületek Mies értelmezésében valóban lecsupaszított szerkezetek, amelyekben a külső falakat, amennyire csak lehet, helyettesíti az üveg, a belső falakat pedig amennyire lehet, kiküszöbölik. Így nyitott, az üveg miatt potenciálisan a környezetbe kiterjeszthető terek jönnek létre, megszűnik a bezártság érzése, több a levegő, és sok a fény. Ezek az épületek, akár villák, gyárak, irodaépületek, egyetemi campusok vagy kiállítási helyszínek, mint pl. a barcelonai német pavilon vagy a Neue Nationalgalerie Berlinben, kifejezik a kor szellemiségét, és nem elutasítják, hanem kihasználják a kor technikai lehetőségeit.

Mies felfogásában érdekes módon ötvöződik a funkcionalizmus és a spiritualitás. Meggyőződése, hogy az építészet nemcsak anyagi, biztonsági funkciót tölt be, hanem ennél sokkal magasabb hivatással bír: „az építészet a kor akaratának lefordítása térbe” (Johnson 1947. 186.). Ha építünk egy házat, ezzel nem pusztán az ember védelmét kell biztosítanunk, hanem ki kell fejeznünk a kor értékeit, meggyőződéseit. Éppen ezért a 20. század közepén nem lehet a klasszikus építészet mintájára gondolkodni: minden újra kell kezdeni. És mindenképpen el kell kerülni az épülethez hozzáadott dísz: csak azt kell betervezni, amire mindenképpen szükség van, azt viszont elegánsan, szépen. Mies kerülte a festett felületeket, terveiben az esztétikai hatást magának az anyagnak a színe és textúrája adja. Nincs hozzáadott dísz, mert a szépségnek belülről kell fakadnia, és nem valamilyen külső forrásból kell táplálkoznia.

A Bauhaus eminens tagjainak Amerikába való emigrációjának köszönhetően a művészeti világot meghatározó amerikai kultúrát is meghódította. Bár hajla-

mosak vagyunk a Bauhaust egységes és koherens iskolának látni, több kutató kiemeli a mozgalmat szétfeszítő ellentmondásokat: a baloldali kollektív energia és a konzervatív biznisz-marketing, az utópikus metafizika és a kézművesség, az intuitív művészet és a tudomány együttélését (Raby 2019), az utópikus szemlélet és a gyakorlatias jelleg közötti kompromisszumot (Davis 2010). A Bauhaus hatása az építészetre és a dizájnról ezen belső ellentmondások ellenére is megkérdőjelezhetetlen.

A Bauhaus hatását az amerikai építészetre nagyszerűen és szórakoztatóan leírja Tom Wolfe 1981-es, *From Bauhaus to Our House* című írása, ahol a Bauhaus nagy alakjait fehér isteneknek nevezi, Gropiust – az Ezüst Herceget – az Első Számú Istenként, Mies van der Rohét pedig Második Fehér Istenként mutatja be. Tom Wolfe értelmezésében a Bauhaus egy ideológia, egy utópia megtestesítése, és ez az utópia két szolid feltételezésen alapult: „Elsősorban az új építészet a munkások számára jön létre. A célok legszentebbike: a tökéletes munkaház. Másodsorban az új építészetnek mindent el kell utasítania, ami burzsoá.” (Wolfe 1981. 15.) Így Wolfe nem győz csodálkozni azon, hogy Amerika, a világ leggazdagabb és legerősebb országa az építészetben lemondott ennek a gazdagságnak a megmutatásáról, elfogadva a Bauhaus hatására, hogy csupasz üveg és acél kalitkákban éljen és dolgozzon! Ez a fajta értelmezés teljes mértékben figyelmen kívül hagyja azt, amit sokan Mies van der Rohe spirituális vonásaként ismernek fel, és amit például Luciana Fornari Colombo a következőképpen ír le: „Törekedve arra, hogy a modern idők megújult, komolyabb és nemesebb élete számára kedvező feltételeket teremtsen, építésze meghaladta a pusztá fizikai szükségletek kielégítését (például étkezés és alvás), és magasabb szellemi igények kielégítésére irányult, mint például a szabadság, rend, egység, igazság és szépség.” (Colombo 2017. 1280.)

Ha elfogadjuk ezt az értelmezést, a kevesebb sokkal több: a lecsupaszított acél, beton, üveg kockaépület a hasznosságot – amely lehetővé teszi az életet – messze meghaladja, és olyan értékeket testesít meg, amelyekért érdemes az életet élni.

Mies egyik jó ismerője, Detlef Mertins a berlini Neue Nationale Galerie kapcsán jegyzi meg, hogy a tervek, illetve a megvalósult épület láttán sokan fanyalogtak, megjegyezve, hogy egy ilyen falak nélküli, üres tér egyáltalán nem alkalmas kiállításrendezésre. Mertins két szempontból is védelmébe veszi Mies koncepcióját. Egyrészt kiemeli, hogy Mies nem a klasszikus kiállítási szokásokra, a felfüggesztett vásznapokra és a talapzatra helyezett szobrokra volt tekintettel, hanem új kiállítási és befogadási, esetleg alkotási módok számára teremtett (szó szerint) teret (Mertins 2005. 61.). Másrészt ez az alkotás is belehelyezhető a „less is more” tágabb kontextusába, a „majdnem semmi” irányába, amely elvezet bennünket „az eredeti semmihez és a létezés lehetőségéhez”, a radikális tagadáshoz, „egy nyitott térhez, amely megköveteli és elősegíti a létező létrehozását” (Mertins 2005. 71.).

Tom Wolfe vitriolos írása annyira koncentrált a Bauhaus feltételezett ideológiai programjára (balos ideológia, munkásosztály-centrikus, burzsoáziaellenes, a háború romjaiból nőtt ki, és nem tudta levetkőzni eredetét stb.), hogy elsiklik egy sokkal jelentősebb hatáson, amit Baudrillard viszont észrevesz: a Bauhaus egyik hatása a dizájn egyetemessé válása, környezetünk átesztétizálása. A Bauhaus a funkció és a forma egységét hirdette („form follows function”), ezzel erodálta a különbséget a hasznos és a szép között, így mindent (a fogkefétől a to-

ronyházig) az esztétikai megítélés tárgyává tett, megvalósítva „a környezet univerzális szemantizációját”, a tárgyak átalakítását jelekké (Baudrillard 1981. 198, 185.). Így „a kevesebb több” egyfajta esztétikai extenzióba torkollott: minden, ami körülvesz, szép kell hogy legyen, függetlenül attól, hogy a művészet szférájához vagy a hasznos dolgok szférájához tartozik. A kevesebb (ami az esztétikai értékelés alá esik) többé vált, mivel az esztétikai megítélés környezetük egészére kiterjedt.

A kevesebb több – Greenberg-féle normatív olvasat

■ Talán meglepő lehet bármilyen vonatkozásban egy kalap alá venni a Bauhaust és Clement Greenberget. Greenberg, az amerikai absztrakt expresszionizmus pápája mindvégig elutasítóan viselkedett az Amerikába áttelepült Bauhaus-művészekkel szemben.

A Bauhaus-szellemiség és a Greenberg által promovált formalizmus között alig lehetne nagyobb ellentét: a Bauhaus egy funkcionalista szemléletet hozott magával, amelynek központjában az építészet áll, a művészetek közül a leginkább utilitarista. Minden más művészetnek az építészetet kellene szolgálnia, ahogyan ez az iskola alapítója, Walter Gropius 1919-ben írt kiáltványából is kiderül. A Bauhaus sajtosága az a törekvés, hogy a művészeteket reintegrálja az életbe, hasznossá tegye őket mindenki, nem pusztán a konosszörök számára. Minden alkotótevékenység végső célja az épület, mondja Gropius, és elvárja, hogy az építészek, szobrászok, festők térjenek vissza a mesterséghez, ugyanis a mesterember és a művész között nincs lényeges különbség. Az összes művészetnek azon kell dolgoznia, hogy megformálja az emberhez méltó környezetet, hogy teremtsék meg közösen a jövő új épületét (Gropius 1919). A művészetek ezek szerint ki kell lépjenek saját szférájukból, együtt kell dolgozniuk, sőt céljaikat éppen a művészetek körében eddig eléggé marginalizált építészethez kell hogy igazítsák.

Ezzel szemben Greenberg a különböző művészeteknek előírta a reflexív önmagukba fordulást: a művészeteknek az a dolguk, hogy derítsék ki, mi az ő saját területük, mi alkotja a festészet, a szobrászat stb. lényegét, és ezt a lényegét fejtsék ki, megszabadulva mindentől, ami nem a saját természetükből fakad. Nem lehet nagyobb szentségtörést elkövetni, mint azt várni el a festészettől, hogy díszítsen egy épületet, legyen dísz a falon, esetleg elmeséljen valamit, hasonlítson valamire, vagy tanítson valamire: a festészet lényege a síkszerűség, a festőnek az a dolga, hogy megbirkózzon a festészet sajátos médiumával, a sík felülettel. Greenberg hangsúlyozta, hogy a művészet sajátos médiuma felüldeterminálja azt, amit a művész tehet, és ha a művész eltér ettől, akkor tulajdonképpen elárulja művészi hivatását. A Bauhaus iskolában ezzel szemben a médium a kísérletezés tárgya volt, a cél pedig a médium kreatív átalakítása, annak kiderítése, mi mindent lehet kiprovokálni a médiumból. Greenberg az autonóm művészet mellett tört lándzsát, miközben a Bauhaus integrálni akarta a művészeteket az épület/építészet funkcionális szemléletébe. Mindezek következtében a befolyásos amerikai kritikus úgy vélte, hogy a Bauhaus, ez a német művészet „kívül esik az értelmes művészetgyakorlaton” (Saletnik 2009. 84.).

Én mégis úgy gondolom, hogy Greenberg formalizmusát lehet úgy értelmezni, mint a „less is more” egyik meghatározó olvasatát. Itt persze nem arra gondolok, hogy Greenberg átvette volna Mies van der Rohe személyes mottóját, ha-

nem arra, hogy a „less is more” szellemisége, a redukció a lényeges elemekre és a fölösleges elhagyása Greenbergnél is fontos szerepet játszik. Greenberg szerint a művészetek azt keresik, „ami egyedi és másra vissza nem vezethető minden egyes művészeti ágban” (Greenberg 1961), és ez egy reduktív eljárás, minden művészeti ágban ki kellett küszöbölnie „saját hatásaiból azokat, amelyek felfoghatók mint más művészetek médiumaiból vagy ezek segítségével kölcsönvett hatások”, és így létrejöhetett a „tisztá” művészet. A modernista festők azzal foglalkoznak, hogy kiállítva munkáikat, tesztelik különböző aspektusok nélkülözhetetlenségét: mert ami nélkülözhető, azt méltán nélkülözni is kell. Így a festők nem elméletben, hanem gyakorlatuk által keresik a festészet lényeges normáit vagy konvencióit, amelyek „ugyanazok a korlátozások, amelyeket egy kép be kell hogy tartson ahhoz, hogy képként tapasztaljuk” (Greenberg 1961).

Bár Greenberg később, egy 1978-as kiegészítésben szabadkozik, hogy ezt a sémát nem kell valamifajta szükségszerűségként értelmezni, nehéz csak deskriptív és nem normatív módon értelmezni szövegét a modernista festészetről. Nehéz azt elfogadni, hogy csak magyarázatot épít fel arra, ahogyan a modernista festészet kialakult, úgy, hogy közben nem mond róla ítéletet. Nyilván, a „tisztá” festészet többet ér a „tisztátalan” (szoborszerű, narratív vagy mimetikus) festészetnél. Így végül is a formalizmus normatív olvasatát lehetne sűríteni abba a kifejezésbe, hogy „a kevesebb több”. Ha kihagyunk mindent, ami kihagyható a festészetből, akkor többet érünk el, közelebb kerülünk a festészet öndefiníciójához, saját médiumának kiaknázásához, a tiszta festészethez. Ha nem terheljük a festészetet más művészetek sajátos médiumaitól átvett szempontokkal (térben való ábrázolás, ami a szobrászat, perspektíva, ami az építészet, narráció, ami az irodalom területéhez tartozik), akkor megragadhatjuk a festészet lényegét, a síkszerűséget, és a „tisztá” festészet több, mint a szükségtelen ráakódásokkal teli, tisztátalan festészet.

Így Greenberg elméleti keretében mozogva az absztrakt expresszionizmus eljutott a „kevesebb” egyik lehetséges határáig: ahol nincsenek felismerhető figurák, tárgyak, nincsenek ábrázolások, amelyeket össze lehetne vetni a természetes eredeti alakokkal, nincsenek történetek, nincsenek megfejtendő allegóriák, néha színek sincsenek (lásd Frank Stella fekete vásznait). Ami marad: a sík felület, amire különböző módokon felkerül a festék, a tubusos festék, amely a festők imádatának tárgya lesz a festett malaszt korszakában (Wolfe 1984). A befogadó részéről pedig az ilyenfajta festészet „tisztá tekintetet”, gyakorlott hozzáállást és természetes ízlést igényel, ugyanis itt semmit sem kell felismerni, a festménynek nincs tartalma, csak esztétikai minősége – amit a legnehezebb megragadni, megosztani másokkal, róla ítéletet formálni és ezt megvitatni másokkal. A „csak” esztétikai minőségekkel rendelkező absztrakt festmény a művészet egyik lehetséges „nulla foka”, aminél kevesebb már alig lehet anélkül, hogy megszűnne festészetnek lenni.

A kevesebb több – Danto-féle magyarázó olvasat

■ Arthur C. Danto a hatvanas évek közepétől megváltoztatta a művészetfilozófiai diskurzus kereteit, megtörve a formalizmus egyeduralmát, ahogyan a művészi gyakorlatban a pop art is megtörte az absztrakt expresszionizmus egyeduralmát. Danto számára már nem az a kérdés, hogy mi a festészet lényege, mi az, ami nélkülözhetetlen a festészet számára, hanem az, hogy miben különbözik a

műalkotás és a mindennapi tárgy. Nem Jackson Pollock csurgatott festményei, hanem Andy Warhol Brillo-dobozai jelentik az elmélet számára a kihívást. Ha Greenberg a festészet lényegére volt kíváncsi, A. C. Danto a műalkotás ontológiájára kérdezett rá.

Arthur C. Danto sem foglalkozott kiemelten a Bauhausszal, amely már a hetvenes években inkább olyan szempontból volt jelen, mint ellenfél, amely fölött a posztmodern építészet győzedelmeskedhetett. Ennek ellenére érdekes, hogy az egyik legjelentősebb írásában, ahol Danto a „művészeti világ” (artworld) sajátos kifejezését bevezeti, konkrét utalás történik a „less is more” tételre.

Danto a művészi világot a műalkotás konstitutív elemének tekinti. Úgy gondolja, hogy a műalkotás léte feltételez valamit, amit a szem nem láthat: egy művészi elmélet atmoszféráját, a művészettörténet ismeretét, azaz egy művészi világot („an artworld”) (Danto 1964. 580.). Miután bebizonyítja, hogy a műalkotást konstituálni kell a művészeti világ (azaz: a művészeti elmélet) segítségével, kitér annak bizonyítására, hogy a művészet azáltal gazdagodik, hogy új tulajdonságok válnak relevánssá a művészet számára. Viszont minden új tulajdonság előretörése maga után vonja a tulajdonság tagadását is, azaz a tulajdonság állítása és tagadása, T és non-T egyszerre válik relevánssá. A nonfigurativitás előtérbe kerülésével egyszerre kezdtünk figyelni a figurativitásra is, ami addig rejtve maradt, azaz nem volt releváns szempont, nem létezett mint egy a művészet számára releváns tulajdonság.

„Ha van *m* művészileg releváns predikátum, akkor mindig van egy alsó sor non-*m*-ből. Ezt a sort a puristák foglalhatják el. Miután megtisztították vásznaikat attól, amit lényegtelennek tekintenek, saját számlájukra írták a művészet lényegének desztillálását. De ez csupán tévedés: pontosan annyi művészi szempontból releváns predikátum igaz négyyszögletes monokrómjaikra, mint a művészeti világ bármely tagjára, és csak annyiban létezhetnek műalkotásokként, amennyiben »tisztátalan« festmények léteznek. Szigorúan véve Reinhardt fekete négyzete művészi szempontból ugyanolyan gazdag, mint Tiziano *Szent és profán szerelme*. Ez a magyarázata annak, hogy a kevesebb több.” (Danto 1964. 584.)

Így Danto a „kevesebb több” kifejezést már nem minőségi értelemben használja, nem azt állítja, hogy ami letisztult (azaz: kevesebb), az esztétikailag értékesebb lenne. Danto értelmezésében a kevesebb azért több, mert a kevesebb egy csomó tagadást tartalmaz, és a negált tulajdonság is tulajdonság. A „több” nem esztétikai kiválóságot, hanem gondolati gazdagságot jelent.

Egyik későbbi, összefoglaló könyvében, *A közhely színeváltozásában* (Danto 1981) Danto visszatér arra a kérdésre, hogy mi az, ami a műalkotást megkülönbözteti a közönséges dologtól, és azt sejteti, hogy a műalkotás sajátossága metaforikus szerkezetében áll. A metaforát másrészt az enthümémához hasonlítja, az elliptikus, hiányos szillogizmushoz: „afféle elliptikus (kihagyásos) szillogizmus lenne, egy hiányzó terminussal, ennél fogva enthümémikus következtetéssel” (Danto 2003. 166.). Egy ilyen megközelítés a hangsúlyt már nem a műalkotás látható vagy láthatatlan tulajdonságaira helyezi, hanem a műalkotás és a befogadó közötti dinamikára, arra a kapcsolatra, ami nélkülözhetetlen ahhoz, hogy valami műalkotásként működjön. Egy tárgy csak akkor műalkotás, ha műalkotásként ismerik fel. Ugyanakkor a befogadás nem egyenlő a felismeréssel: a befogadó részéről aktív, kutató, elmélkedő, kísérletező, beleérző hozzájárulást igényel. Az értelmező attitűd szükségszerűségét a műalkotás elliptikus szerkezete alapozza meg, a műalkotásba beépített hiány. Danto az enthüméma megalkotója és olva-

sója közötti összetett viszonyról ír: „Az utóbbinak saját magának kell az előbbi által szándékosan nyitva hagyott űrt betöltenie: neki kell pótolnia a hiányzót és aztán levonnia saját következtetéseit.” (Danto 2003. 165.) Így az „enthümémikus hézag” (Danto 2003. 166.) egyrészt elengedhetetlen eleme a műalkotásnak (nem a síkszerűség, ahogyan Greenberg gondolta), másrészt megmagyarázza a befogadás komplexitását és örömét. Az enthümémikus hézag miatt izgalmas a műalkotás: nem egyszerűen az esztétikai hatást kell befogadnunk, hanem meg kell oldanunk egy rejtélyt, fel kell ismernünk egy hiányzó elemet, hozzá kell járuljunk ahhoz, hogy kiteljesedjen a mű. Az enthümémikus szerkezet ellentéte a kifejtettség (Danto 2003. 166.). Az, amikor minden ki van mondva, minden előttünk áll, amikor a befogadónak semmit sem kell tennie, és a mű nyomot hagy benne, mint vasgyűrű a viaszban. Kiderül, hogy itt is a több (a kifejtettség) kevesebb, illetve a kevesebb (az enthümémikus szerkezet) – több.

Véleményem szerint a Danto-féle elemzések, bár visszavetíthetők a művészettörténet egész korszakára, kiemelten illenek a konceptuális művészetre. Azaz, hogy az esztétikai differenciáról kimutatja, hogy nem alkotja a műalkotások és mindennapi dolgok közötti elengedhetetlen, lényeges különbséget, Danto arra enged következtetni, hogy a befogadás nem egyszerű esztétikai kontempláció, hanem az értelem és az érzelem aktív keresése az észlelhetőben. A gondolat előtérbe helyezésével, a szillogizmus és a metafora rokonításával Danto lehetővé teszi, hogy megragadjuk azokat a műalkotásokat is, amelyek perceptuálisan nem vagy alig különböznek természetes párjuktól – így a művészet egy olyan „nulla pontja” felé mutat, ami szöges ellentéte Greenberg felfogásának. Viszont ez is „a kevesebb több” variációja.

A kevesebb többre kerül – társadalmi olvasat

■ A Bauhaus programja egy utópista társadalmi szemléletből született, a társadalom, egy jobb társadalom építésének vágyából. Az első világháború utáni években úgy tűnhetett, hogy mindent előlről lehet kezdeni, és mindent újra kell alapozni. A háború alatt és a háborút követő években sokan úgy látták, hogy mindenképpen szakítani kell a „rég” társadalommal, amely felelős a világégésért. A Bauhaus úgy hirdette magát, mint egy olyan mozgalom, amely a kor igényeinek akar megfelelni: a kor lehetőségeit, új anyagait, új technikáit akarja felhasználni ahhoz, hogy korszerű épületeket tervezzen, katedrálisok és paloták helyett gyárakat, irodaházakat, egyetemi kampuszokat, villákat és lakóházakat. Ugyanakkor nem pusztán mást, hanem másképpen is akartak építeni: ki akarták küszöbölni az épületre rárakott díszítést, és az esztétikai hatást magukból az elengedhetetlen elemekből tervezték nyerni, mert a kevesebb több.

Így jöttek létre a lecsupaszított beton, üveg és vas kockaépületek, amelyek olyan szenvedélyes elutasítást váltottak ki Tom Wolfe-ból (Wolfe 1981). Elvben ezek könnyen építhetők és olcsóbbak kellett volna, hogy legyenek – és mégsem ez volt a jellemző a megvalósult Bauhaus épületekre. Az egyszerűséget néha nagyon nehéz létrehozni, sok erőfeszítésbe kerül, hogy csak a szükségeszerű elemekből konstruáljunk bármit, minden hozzáadott támasz nélkül. Nem voltak puttók az ablakok fölött, sem aranyozott díszek a falon – viszont a falak, az oszlopok, az ajtók, az ablakok anyaga nagyon körültekintően volt kiválasztva. A dizájnolt tárgyak (étkezészetek, kávécsészék, szőnyegek, székek – például Mies híres barcelonai és brnói széke) gyönyörűek – viszont egyediségük, a kivételes

dizájn, a felhasznált nemes anyag miatt messze nem az általános fogyasztás tárgyai lettek, szépségüket továbbra is csak egy szűk elit építhette be életébe. A híres barcelona-széket 1981-ben 3500 dollárért lehetett megvenni, napjainkban 7000 eurót ér. A kevesebb nem tette többé a sokak életét.

A funkcionalitás igényével tervezett épületek irodaházként (Seagram Building), kiállítótérként (a barcelonai német pavilon, a berlini Neue Nationalgalerie) nagyszerűen működnek, viszont a fal nélküli, tiszta üveg lakóházakból épp az hiányzik, amitől a ház otthonná válhat: a magántér, a saját szoba, ahol az ember egyedül lehet, anélkül, hogy panoptikumban érezné magát. Ki szeretne egy olyan házban lakni, ahol az egyetlen stabil és átláthatatlan falakkal rendelkező helyiség a mellékhelyiség? A Farnsworth House falait tetőtől padlásig üveglapok alkotják, a házban van két fával elkülönített blokk (az egyik tárolóhelyiség, a másik a konyhát, a fürdőszobát és a kandallót tartalmazza), a többi gyakorlatilag egyetlen üvegszoba, amiben az igényeknek megfelelően elkülöníthetőek a terek.

Amikor a Bauhaus-féle elképzeléseket átvitték a szocialista építkezésbe, és valóban elkezdtek előre gyártott elemekből építkezni, de nyilván már nem nemes anyagokból, akkor zsúfolt, lakhatatlan lakótelepek jöttek létre, egymástól megkülönböztethetetlen gyufásdoboz-lakások. Itt az derült ki, hogy nem minden kevesebb több, van olyan kevesebb, ami egyszerűen kevés.

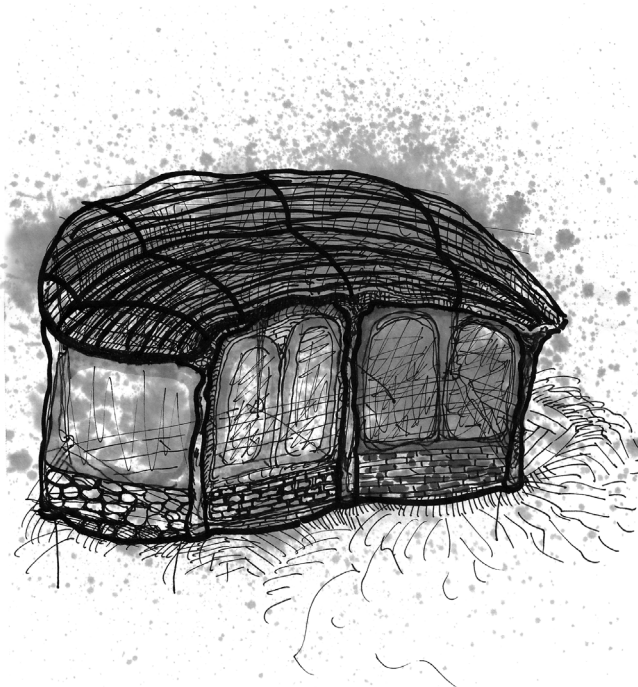
Az építészetben a modernizmust annyira azonosították a Bauhausszal, hogy a modernizmus végét, a posztmodernizmus kezdetét Charles Jencks a Pruitt-Igoe, egy Bauhaus inspirációjú projekt bukásához köti: „Szerencsére a modern építészet halálát pontosan lehet datálni. A modern építészet 1972. július 15-én, 15:32-kor halt meg a Missouri-i St. Louisban.” (Jencks 1977. 9.) Az esemény, amire Jencks utal, három tizenegy emeletes épület felrobbantása. A Pruitt-Igoe projekt keretén belül 1955-ben harminchárom darab tizenegy emeletes épületet építettek munkáslakásnak. Szándékosan kisméretű lakások voltak, alulméretezett konyhakkal. A felvonók csak négy emeleten álltak meg, arra kényszerítve a lakosokat, hogy a lépcsőket használják, így szorgalmazva azt, hogy gyakrabban találkozzanak egymással. Egyes emeleteken széles közös folyosók, mosodák, közösségi szobák voltak. Bár annak idején az épületkomplexumot az amerikai építészek intézete díjazta, és 91%-os felhasználtsággal működött, rögtön a befejezése után hanyatlásnak indult, és a hatvanas évek végére már nemzetközileg is ismertté vált mint a szegénység és a bűnözés színtere. Úgy tűnik, az egyik fő probléma a karbantartás megoldatlansága volt: a liftek gyakori meghibásodása lehetett az épületek elhagyásának egyik fő oka, a rossz ventiláció, a légkondi hiánya, az elégtelen parkolási lehetőségek mellett. A lépcsőházak a kifosztások, rablások kedvelt helyszíneivé váltak. 1971-ben már az épületek felének egyetlen lakója sem volt. A projekt a városi újjáépítés kudarcának szimbólumává vált.

Ha elfogadjuk, hogy az élet átesztétizálása (annak a társadalmi igénynek az elterjedése, hogy minden, ami bennünket körülvesz, ne csak funkcionális legyen, hanem esztétikus is) a Bauhaus távlati hatása, akkor kénytelenek vagyunk mérlegelni a Bauhaus negatív következményeit is. Napjainkban kezd kiderülni, hogy ez a szemlélet talán már nehezen egyeztethető össze a fenntartható társadalommal. A még működő, de már nem szép (megkarcolt, eltört, fényét veszített, elkopott, lyukas vagy egyszerűen már nem divatos) termékek a szeméthygeket táplálják. A csomagolás, amely nem mindig elengedhetetlen, de nagyon jó reklámhordozó, és amit a termék kicsomagolása után eldobunk, részben a fel nem bomló szemét termeléséhez járul hozzá. Szébb, igényesebb környezetben

élünk, viszont társadalmi szinten ez egy pazarló életforma, amit lehet, hogy már nem tudunk magunknak megengedni. Úgy tűnik, elég drágán fizetünk azért, mert valaha belénk ívódott, hogy a kevesebb több.

■ IRODALOM

- Baudrillard, Jean: *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. Telos Press, St. Louis, MO, 1981.
- Browning, Robert: *Andrea del Sarto*. Text/html. Poetry Foundation. 1855. <https://www.poetryfoundation.org/poems/43745/andrea-del-sarto>.
- Colombo, Luciana Fornari: *What Is Life? Exploring Mies van Der Rohe's Concept of Architecture as a Life Process*. The Journal of Architecture 2017. 22 (8). 1267–1286. <https://doi.org/10.1080/13602365.2017.1393836>.
- Colomina, Beatriz: *Mies Not*. In: *The Presence of Mies*. Ed. Detlef Mertins. Princeton University Press, Princeton, N.J., 1994. 167–195.
- Comay, Rebecca: *Almost Nothing: Heidegger and Mies*. In: *The Presence of Mies*. Ed. Detlef Mertins. Princeton University Press, Princeton, N.J., 1994. 154–166.
- Danto, Arthur: *The Artworld*. The Journal of Philosophy 1964. 61 (19). 571–584. <https://doi.org/10.2307/2022937>.
- Danto, Arthur Coleman: *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Harvard University Press, Cambridge, MA, 1981.
- Danto, Arthur Coleman: *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*. Enciklopédia Kiadó, Bp., 2003.
- Davis, Ben: *The Bauhaus in History*. Artnet 2010. January. <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/bauhaus1-28-10.asp?print=1>.
- Greenberg, Clement: *Modernist Painting*. Arts Yearbook 1961. 4.
- Gropius, Walter: *Bauhaus Manifesto and Program*. 1919. In: Hans Maria Wingler: *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Ed. Joseph Stein. The MIT Press, Cambridge, MA, 1959. 31–33.
- Jencks, Charles: *The Language of Post-Modern Architecture. An Architectural Design Monograph*. Academy Editions, London, 1977.
- Johnson, Philip C.: *Mies van der Rohe*. The Museum of Modern Art, New York, 1947.
- Mertins, Detlef: *Mies's Event Space*. Grey Room 2005. 20. 60–73.
- Mertins, Detlef: *Mies*. Phaidon Press, London – New York, NY, 2014.
- Raby, Gyllian: *Teaching Bauhaus Principles: On the Importance of Questioning Why Some Things Work Too Well*. Theatre and Performance Design 2019. 5 (1–2). 43–60. <https://doi.org/10.1080/23322551.2019.1596622>.
- Saletnik, Jeffrey: *Pedagogic Objects: Josef Albers, Greenbergian Modernism, and the Bauhaus in America*. In: *Bauhaus Construct: Fashioning Identity, Discourse and Modernism*. Edited by Jeffrey Saletnik and Robin Schuldenfrei. Routledge, Taylor & Francis Group, London, 2009. 83–102.
- Wolfe, Tom: *From Bauhaus to Our House*. Picador, New York, NY, 1981.
- Wolfe, Tom: *Festett Malaszt*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1984.



Lánykérés a Belvederében

hirtelen megmoccan a kés, villa és a kanál.

hogy a mágnesgyűrű végre rám talál.

a gyűrűt törékeny víz fedte és pár szatyor talaj.

merőkanalamban dobogott.

csorgattam a repedésbe.

testem, eleven torlaszom, megvárta, amíg nyugodtan kihűl
 az anyag, s érvekké piszkálom óvatosan kijebb
 és kijebb a falból.
 mosolyom nyájai, arcizmaim, örvendjete,
 még néhány szó, s a padlóra koppan a repedés-szobor.
 mintha albertogiacomettianorexiásnői aktja
 volna.
 itt van, kikelt a falból. s ezen már nem változtathatunk sokat.

**A hírre, hogy Elena Pop monostornegyedi asszony a fürdőszobája pad-
 lószfönjából bugyborékoló hangokban elhunyt fia üzeneteit vélte felfe-
 dezni, különösen azután, hogy a hangok az illemhely, a kád, a csap
 használatától függetlenül is, tulajdonképpen sóvárgón, már szinte bár-
 mikor jelentkezhettek.**

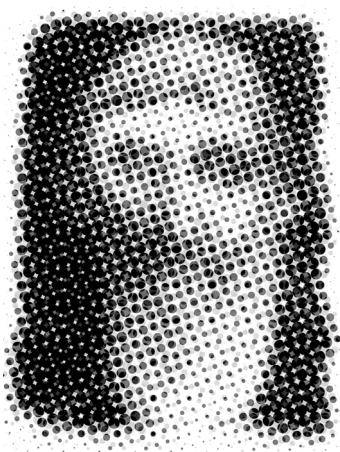
izzadni kezdte a szemeden, a füleden, a szádon.



ZUH DEODÁTH

A VIZUÁLIS KULTÚRA KEZDETEI

Egy definíció és egy definíció története



Egy adott időszak emberei számára egészen másfajta absztrakciók válnak meghatározóvá, és azokat mindig az a társadalmi-közösségi vagy egyszerűen társas univerzum jelöli ki, amelyben az egyes szereplők élnek. A filmfelvétel technikájával pedig olyan lehetőségek merültek fel, amelyekkel eddig nem rendelkezett az említett közösség.

■ Az alábbiakban két dologról fogok beszélni. A vizuális kultúra fogalmának egy definíciójáról, illetve ennek a definíciónak a történetéről. Úgy gondolom, hogy az, ahogyan az illető definíció történetét elhanyagolták, döntő hatással volt magára a definícióra, amely ebben a formában homályban maradt. Így pedig a történeti probléma pontos megfogalmazása termékenyen hathat az illető meghatározás megalkotására.

Definíció

■ Bár a vizuális kultúra fogalma jórészt szűkebb szakmai diskurzus tárgyát képezi, magát a terminust gyakran használjuk, mindennapi szóhasználatunkba is leszivárgott. Ennek egyik oka, hogy objektív körülményeknek köszönhetően a közoktatáshoz is szervesen hozzátartozik.¹ A terminus definíciója azonban legalább annyira nehézkes, mint ahogy az ezáltal jelölt kutatási terület határai tekintetében sincs teljes, de sokszor még részleges egyetértés sem. Tegyük félre most azt a kérdést, hogy pontosan mi is tartozik a vizuális kultúra területéhez (a képzőművészet és az építészet, vagy ide sorolható-e a televízió, a divat, a lakberendezés, de akár a természettudományos tudásanyag egy jelentős része is). Ez bőven meghaladná a jelen vizsgálat kereteit. Itt megelégszem azzal a kiegészítő

Köszönetemet fejezem ki a MTA BTK Lendület Morál és Tudomány Kutatócsoportjának, amelynek tagjai változatos módon járultak hozzá a szövegben foglalt gondolatok finomításához.

megjegyzéssel, hogy bármennyire is tágítjuk a terület határait, a környező világról szerzett információink releváns hányada még mindig nem vizuális. A hallás, a szaglás és a tapintás olyan információkat közvetít, amelyeket látásasszociációk nem tudnak töretlenül kiváltani.

Sokkal fontosabb kérdés lehet az, hogy a szóösszetételt pontosabban értsük. Mit jelent a vizualitás, a vizuális, és mit a kultúra? Az utóbbira első látásra könnyebb válaszolnunk. A kultúra ember alkotta, de legalábbis a természeti környezet felhasználásával kialakított világot jelent: a kultivált természetet, a nekünk adottak megművelését és fejlesztését. A vizualitás triviális módon nem más, mint a látható világ megismerése, használata és alakítása. A vizualitás viszont – sajátos módon – nem csak a látás érzéke révén felfogható valóságot, az ez által közvetített információkat, illetve ezekkel és ezek felhasználása révén folytatott tevékenységet jelenti. A művelés és az alakítás szándéka mellett mindig ott van a jelentések és gondolatok kifejezésének szándéka is.

Ennek szellemében a vizuális kultúra vizualitáskonceptusát főleg az határozza meg, amit a szakirodalom *vizualizációként* (*visualizing*) jellemzett. Vagyis egy olyan folyamatként, amely hagyományosan vagy alapvető adottságaik (sajátos tartalmak) tekintetében a nem a látás érzéke által közvetített információkra is kiterjeszti a látás általi felfoghatóság igényét. Ebben az értelemben a vizuális kultúra „nem maguktól a képektől függ, hanem azoktól az elsősorban modern törekvésektől, hogy az egzisztenciát vizualizálják”.² A nem vizuális információszerzésnek több oka van: (a) egyrészt függ a látóérzék képességeinek korlátozottságától; másrészt pedig függ (b) attól a felismeréstől, hogy a képeken keresztül történő megismerés, ha nem is a legközvetlenebb, de a szavak által hordozottnál jóval közvetlenebb információszerzést biztosít. Ez a pontosítás nagyon sok tekintetben egyezik a 20. század során gyűjtött történeti tapasztalatainkkal, illetve azzal, ahogyan mindezt az előző évszázadokban regisztrált tapasztalatainkkal összevethetjük. De lássuk ezt egy fokkal részletesebben.

(a) Az emberi látóérzék nem képes bizonyos információk megszerzésére. Szabad szemmel nem vagyunk képesek arra, hogy atomi részecskéket lássunk, illetve arra sem, hogy nagyon távoli vagy középmeretűnél nagyobb fizikai tárgyakat észleljünk. Ezért van szükségünk eszközökre, amelyek látóérzékünk metaforikus értelemben vett kiterjesztése révén ezeket a tárgyakat megjeleníthetővé teszik számunkra. Mikroszkópok és távcsövek készülnek azért, hogy sejteket és távoli naprendszereket tanulmányozzunk; magas fényérzékenységű objektíveket konstruálunk, hogy éjjeli sötétben vegyük fel a vadállatok mozgását; X-sugarakat vetítő gépeket alkotunk azért, hogy egy élő szervezetben tudjuk regisztrálni a csontvelő vagy az agykéreg állapotát. Majd hogy a kortárs művészetekkel érintkező példával is éljünk: a filmfelvételek abban segítenek, hogy emberek mozgását, testi reakcióit tanulmányozzuk, és ezáltal viselkedésükről pontosabb képet alkothassunk.

(b) A szavaknál, propozicionális összefüggéseknél könnyebben bevésozó képek hatása szintén viszonylag jól ismert. A képi reprezentáció különböző formái évezredek óta velünk vannak, és segítenek abban, hogy bizonyos összefüggéseket úgy mond „egy csapásra”, tehát ne hosszadalmas gondolatfűzések nyomán értsünk meg. Egy komplex tevékenység (pl. a lakott területen való gyorshajítás) tilalmát gyakran jelzik egyszerű vagy egyszerűsítő piktogramokkal. Bizonyos festmények motívumkincse az azt dekódolni tudók számára egyértelmű utalásként jelzi, hogy nem az almával szemező, sejtelmes arcú, hiányos öltözékű alakokat, hanem az oktan kíváncsiságra és a nekünk adott törvény megszegésére vonatkozó tiltást lá-

tunk. Egy eladásra kínált árucikkre vagy szolgáltatásra már régebben is cégekre költöztetett rajzokkal és piktogramokkal utaltak. De a könnyen felismerhető, a végeletekig letisztult jelek egyre komolyabb versenyben vannak azért, hogy az általunk hozzáférhető információk között egyértelmű jelzéssel szolgáljanak arra, hogy mihez és hogyan jutunk hozzá akkor, ha ezt a jelzést követjük.

Ezért lehet azt mondani, hogy amíg a nem vizuális jellegű információk vizualizációja sokáig lehetőségként és bizonyos helyzetekben a tudósok, kutatók, politikusok és közemberek számára is a törekvés tárgyaként adódott, addig az elmúlt száz évben ez megkerülhetetlenné vagy éppen kötelezővé vált.³ Aki információt akar rögzíteni valakinek az elméjében, az illusztrációkon, képeken, plakátokon, tévéreklámokon és online felületeken keresztül jeleníti meg azokat. Ellenkező esetben jó eséllyel nézik dilettánsnak, vagy egyszerűen nem értik közlendőjét. Az információ adekvát recepciója érdekében tehát ajánlatos vizuális közvetítőkhöz folyamodni. A vizuális kultúra egy olyan *ember alkotta világot* jelöl, amely *elsősorban a nem vizuális információk vizuálissá tételével* igyekszik a tárgyak és összefüggések felfogását elősegíteni.

A problémák itt kezdődnek. A nem vizuális információk vizualizációja könnyen vezethet a folyamat abúzusához. Aki a vizuális kultúra fenti értelemben vett térnyeréséről írt, az gyakran beszélt arról is, hogy ezt a folyamatot legalább annyira jellemzik a visszaélések, mint az operatív vagy éppen a megértést előirányzó tevékenységformák. Kritikai perspektívát nyitó, jórészt marxista elméletírók igen komoly részt vállaltak a vizuális kultúra elméletének létrehozásában: Walter Benjamin, Louis Althusser, Guy Debord igen pontos rekonstrukciót nyújtottak arról, hogy a képek hogyan vették át a szöveg alapú/konceptuális megértés szerepét, és tettek ezáltal jelentős rosszat többek között a képek hagyományos használatának. A gondolatok képi kifejezése, ennek sokasodó válfajai, illetve a vizuális reprezentáció recepciós mechanizmusai számtalan problémát idéztek elő, amelyek megnevezései a vizuális kultúra terminusához hasonlóan széles körben használatosak. Csak néhányat említve: a művészeti kifejezés deszakralizációja, a műalkotás „aurájának” elvesztése, az ideológiák képek általi terjesztése, a propaganda működésének megerősödése, a képek áruvá válása, majd fetisizációja – természetek példája ez az abuzív módon használt, túlzásba vitt vizualizációnak.

Ezzel szemben itt a vizuális kultúra egy alternatív meghatározására teszünk kísérletet. A vizuális kultúra eszerint nem elsősorban kritikai diskurzus. Nem az a célja, hogy az ember számára adott világ eddigi és további művelésének különböző (döntően vizuális, illetve döntően nem vizuális) elemeit pontosan el tudjuk választani egymástól, és így fel tudjuk tárni azokat az eseteket, ahol a vizuális tudásszerzés túlterjeszkedik hatókörén. Ha nem a vizualizáció folyamatának eredményeire és az eredmények recepciójára összpontosítunk, legalább olyan sokat, ha nem többet nyerhetünk. Márpedig a kritikai elemzés főleg a reprezentáció folyamatának eredményeit, azon belül pedig a vizuálissá tett nem vizuális információk sajátosságait és ezek recepcióját vette górcső alá. A fétis funkciójában kereskedelmi jelentőségén jócskán túlmutató reklámplakátok, tekergőző ciklámen neonok és a drive-in bejáratát hirdető ívelt sárga M-betűk pedig ilyen recepciós kérdéseket vetnek fel. De hasonló módon tekintünk a megfeythetetlen mosolyú hölgyeket ábrázoló festményekre is, amelyek 70 × 50 centiméteres méretükkel semmilyen releváns esztétikai élményt nem nyújtanak az előtte kétméteres távolságban felsorakozó, azonosíthatóan morajló tömeget alkotó, sematikus cselekvő és jelentősen frusztrált egyéneknek.

A definíciónak van egy másik útja is. Az eddigiek ugyanis nem kevés figyelmet fordítottak arra a kérdésre, hogy a vizuális megjelenítést előírányzó kifejezőeszközök milyen nem vizuális tartalmakat fejeznek ki. Arra viszont igen keveset, hogy bizonyos tartalmaknak van-e alkalmasabb kifejezőmódja annál, mint hogy nem vizuális, hanem auditív, olfaktív, haptikus eszközökhöz nyúljanak. Lehetőség szerint nagyon sokszor a vizuális eszközök azok, amelyek egy tartalom adekvát kifejezését szolgálják. A hangsúly itt a kifejezési lehetőségeken van. Ugyanis egyáltalán nem bizonyos, hogy jól el lehet különíteni az egyes tartalmakat aszerint, hogy milyen érzéki reakciót kiváltó eszközökkel *kell* azokat kifejezni. Megeshet, hogy a vizuális eszközhasználat éppen előnyére válik egy tartalom közölhetőségének. Sőt nagyon nehéz azt mondani, hogy az érzékek együttműködésével vagy érzékösszeolvadással nyert információ kevésbé lenne értékes, mint a csak egy bizonyos érzék által közvetített. Másrészt érdemes kerülni a vizualitás definíciójában a látás érzékéről szóló beszédet is. Viták tárgya, hogy a látóérzék a történeti változások által megkímélt, zárt rendszer lenne, amelynek hosszú távú evolúciós változásai is elenyészőek. A vizuális inkább valami olyasmit jelöl, amely a látás érzékére alapozott figyelemmel kapcsolatos.⁴

A vizuális kultúra *az ember alkotta és ember alakította világ olyan deskripcióját nyújtja, amelyben nagy hangsúlyt fektetnek azon információk átadására, amelyek az emberi interakciók során szavak, fogalmak és írott szövegek révén nem vagy csak körülményesen ragadhatók meg.* Itt elsősorban egy új kifejezési lehetőség kialakítására kell gondolni. Ez alapvetően arra irányul, hogy a kifejezett tartalmak a későbbi recepció során valamilyen aktivitásra bírják annak befogadóját. A vizuális kultúrában részt vevő (elsősorban a vizuális figyelemre alapuló vagy ezzel összekapcsolt) kifejezőeszközöknek ennek érdekében tömör és koherens módon kell működniük. Ellenkező esetben a képek elősegítette megértés akkor is automatikussá válik, amikor ezt nem várjuk tőle. *A vizuális kultúra tehát tömör, koherens, de ugyanakkor a néző aktivitását eredményező formája annak, hogy a vizualitás segítségével információkat közöljünk.* Ebben benne foglaltatik annak lehetősége is, hogy olyan tartalmakat fejezzünk ki, amelyek alapvetően nem képeket keltenek bennünk, és nem feltétlenül összekapcsolhatók látásélményekkel. A befogadó hozzájárulása azonban mindenkor döntő: ha a vizualitás nyújtotta eszközökkel megragadott tartalmak, információk aktív hozzájárulásra bírják azt, aki az információt receptálja, nos csak ekkor beszélhetünk egy olyan ember alkotta világról, amelyet a vizuális közvetítés és vizuális befogadás összefüggése tesz érthetővé. Ezért mondhatjuk azt, hogy így a vizuális kultúra fogalmában a definíció szintjén mérsékelnünk kell annak erős kritikai szerepét.

A vizuális kultúra ugyanakkor nem a „populáris” kultúrába és a tömegek szóraztatásába való belépés kezdetét jelenti. Csak akkor beszélhetünk a vizuális kultúráról mint tömegkultúráról, ha abban a vizuális a világ túlterjesztett vizuálissá tételét (vizualizációját) jelenti. A vizuális kultúra pedig főleg akkor méltó erre a névre, ha az információk és ismeretek átadásának egy olyan egyetemesen átgondolt formáját írja le, amely hozzájárul ahhoz, hogy a tömörség és a koherencia révén egy nagyobb közösséget bírjon tömörebb és koherens gondolkodásra. Ez pedig – talán nem meglepő módon – integrálni tudja a vizualitás eddig kifogásolt kritikai funkcióit. Legalábbis alapot nyújt ahhoz, hogy a kompakt és koherens tudásátadást az ezen tulajdonságokkal nem bíró tudásátadástól elválasszuk. A vizuális kultúra kritikai elmélete tehát a vizuális kultúra lehetőségfeltételeiről szóló elméletet követheti ugyan, de nem előzheti meg azt.

A definíció története

■ A definíció történetével, mint minden történettel való foglalkozást a kortárs felfogásban érvényre jutó fogalmak tisztázatlansága motiválja. A *vizualizáció* problémás fogalom. A művészettörténeti leírás és ehhez kapcsolódva a művészettörténet mint diszciplína története óvatosságra int. Ezen a történeten még ha felületesen tekintünk is végig, korántsem azt látjuk, hogy abban a *nem vizuális információk vizuálissá tételének* egyre növekvő tendenciája uralkodott volna. A festészetről szóló másodlagos diskurzus tekintetében például inkább ennek a fordítottjáról beszélhetünk: egy vizuális területről beszéltek elsősorban szavakkal. Giorgio Vasari a neves festők életéről szóló munkájában még kizárólag szöveges referenciákra alapozott, és illusztrációk nélkül szerkesztette meg könyvét. Nagyon hosszú utat tett meg a festészeti alkotásokról és az általuk kiváltott reakciók leírásáról szóló beszédmód addig, amíg abban teret nyertek, majd az érvelés szempontjából is elengedhetetlenné váltak a képek a 20. század elején.⁵ Holott az elsődleges diskurzusban (maguknak a festményeknek a létrehozásában) csak áttételesen lehet textuális összefüggéseket felmutatni – még ha ez nem is esik nehezünkre, amikor bibliai helyek leírása elevenedik meg egy-egy festményen. A műkritika klasszikusai sokszor még öven évvel ezelőtt sem használtak képeket mondandójuk előadására.⁶

Más a helyzet a gyakorlati esztétika területén. Az építészeti értekezések már a 16. században intenzív képi alátámasztást kaptak. Palladio klasszikus traktátusának⁷ jelentős része képanyag. De Gottfried Semper három évszázaddal idősebb *Stilustana* is hasonló arányban szól az illusztrációkról, mint egy közel kortárs, erős fogalmiságát képek által közvetítő építészeti esszé. Ezekben a klasszikus gyakorlati esztétikai értekezésekben igen feltűnő, hogy vizualizálnak ugyan, de ezt *nem* azért teszik, hogy valamit, ami hagyományosan vizuális eszközök nélkül is kifejezhető, most a vizualitás eszközeivel tegyenek közölhetővé. Az alaprajz például semmilyen ésszerű belátás alapján nem tekinthető az épület látható elemének. Sőt legtöbb mozzanata erősen konceptuális: arra támaszkodik, hogy az építész milyen elképzelések szerint fog egy épület tervezéséhez. Az alaprajzot azért kell vizualizálni, hogy érthető legyen. Az alaprajz teljes összefüggésrendszerének felvázolására a szavak nem teljesen alkalmasak, ezért „rajz”, vagyis képek nélkül a ház térbeosztása adekvát módon nem kifejezhető. Tehát vannak olyan típusú információk, amelyeknek szükségük van valamilyen más, jelen esetben vizuális segédletekre ahhoz, hogy *egyáltalán* átadhatók legyenek. Ez is azt jelzi, hogy a vizuális kultúra alapjául szolgáló jelenség nem biztos, hogy a vizualizáció. Sokkal többet nyerhetünk az információátadás hatékonyságához mért eszközök vizsgálatával. De még ez sem elegendő. Szükségünk van arra, hogy a hatékony kifejezőeszközöket a tartalmak kifejezéséhez igazítsuk.

A definíció történetével való foglalkozást annak egy eddig szinte teljesen feltáratlan aspektusa is motiválta. A vizuális kultúra szöösszetétel első dokumentálható előfordulása Balázs Béla korai filmelméleti munkájához köthető, de a specifikusan Balázsról szóló szakirodalom kivételével nagyrészt senki nem emlékezik meg erről, különös tekintettel pedig arról nem, hogy a kifejezést Balázs milyen érvelés keretében vezeti be.⁸ A „vizuális kultúra” (*visuelle Kultur*)⁹ az, ami a film térnyerésével látszik megvalósulni, mondja szerzőnk: ez helyezheti vissza jogaiba a vizuális megértés több mint méltányolható formáit, amelyek a könyvnyomtatás feltalálása óta szorultak háttérbe. A kulcsfontosságú rész, va-

gyis az úgynevezett katedrális-allegóriát tartalmazó passzus fordítása nem egészen pontos. Az eredeti szerint valahogy így kellene hangoznia: „Victor Hugo írja valahol, hogy a nyomtatott könyv átvette a középkori katedrális szerepét, és a népszellem hordozójává vált. Csakhogy az ezernyi könyv a katedrális egyetlen [egységes] szellemét ezernyi véleményre törte szét. A szó szétzúzta a követ (vagyis az egyetlen Egyházat ezernyi könyvre bontotta).”¹⁰

Balázs józan számítás szerint nem nagyon gondolhat másra, mint a katedrálisépítészeti által képviselt sajátos összművészeti jellegre. Nem csak arról van szó, hogy emberek ugyanazon komplex mű létrehozásán ügyködtek, és ezért a szobrászati és festészeti munkákat össze kellett hangolni egyéb kőműves és ácsmunkákkal, valamint az alapvető építészeti koncepcióval és persze a teológiai építmény szellemével. Az összművészet itt egy sajátos kognitív-kommunikatív aspektust is kap: az emberek egy olyan korban, időszakban éltek, amelyben a mindennapi élet egyik elsődleges tulajdonsága volt, hogy vizuális jelek, jelzések révén értettek meg dolgokat, és nem elsősorban szavak és mondatok segítették őket az egymással való gondolatcserében.

Balázs éppen abból indul ki, hogy a 20. század eleji társadalom néhány meghatározó jelensége nem azért érthetetlen, mert elvont. Elvont fogalmak ugyanis mindig is voltak. Hanem azért, mert nem rendelkezünk olyan közvetlen és sokak által hozzáférhető eszközökkel, amelyek ezeknek az elvont fogalmaknak formát adnak, és ezáltal kommunikálhatóvá és érthetővé teszik azokat. Nemcsak az eszközök, hanem a fogalmak is változnak persze. Egy adott időszak emberei számára egészen másfajta absztrakciók válnak meghatározóvá, és azokat mindig az a társadalmi-közösségi vagy egyszerűen társas univerzum jelöli ki, amelyben az egyes szereplők élnek. A filmfelvétel technikájával pedig olyan lehetőségek merültek fel, amelyekkel eddig nem rendelkezett az említett közösség.

Térjünk azonban vissza röviden az egységesebb közösség (társadalom) építésének vágyához. Ez a normatív aspektus csak akkor kiaknázható, ha nemcsak a technikai feltételek újszerűek és megfelelőbbek mint az eddigiéek. Az átadásra váró információk szempontjából is jobb, ha alapvetően vizuálisan hangolják azok közlését. Az emberi hangulatváltozások megmutatására, ezek hirtelenségének szemléltetésére talán van más mód is annál, mint hogy szuperközeli képeket mutatják be a célszemély arckifejezésének váltakozását. De nem valószínű, hogy van kompaktabb és koherensebb formája az erre irányuló információközlésnek a mozgóképes felvételek sorozatánál.¹¹

A vizuális jelentésközlés céljai ennél persze jóval messzebb terjednek. Ernst Gombrich egy ritkán hivatkozott írásában mondja, hogy „nyelv és költészet megkülönböztetését mindig is természetesként kezelték, de a képhasználat és a művészet közötti különbségtevést csak lépésről lépésre fogadják el”.¹² Hogy a képekkel való információátadás abban hasonlít a szavakkal való kommunikációhoz, hogy van egy elemteni része (szókincse és szintaxisa), és van egy jelentéstani része, nem új gondolat. A képhasználat egyetemessé tétele valamikor az egyetemes nyelv megalkotásának évszázados igényére is választ kívánt adni. Azonban az, aki ezt a különbséget megtette, az azt is kiemelte, hogy a képhasználatnak vannak olyan sajátosságai, amelyek az információátadás minőségét is befolyásolják.¹³ A képekkel való információközlés sokkal kompaktabb és koherensebb, mint a szövegszerű megértésre alapuló, éppen ezért alkalmas lehet bonyolult tényállások kifejezésére, bonyolult megfigyelések eredményeinek adekvát közlésére. Minden azon múlik, hogy a jelhasználat praxisa mennyire tudja

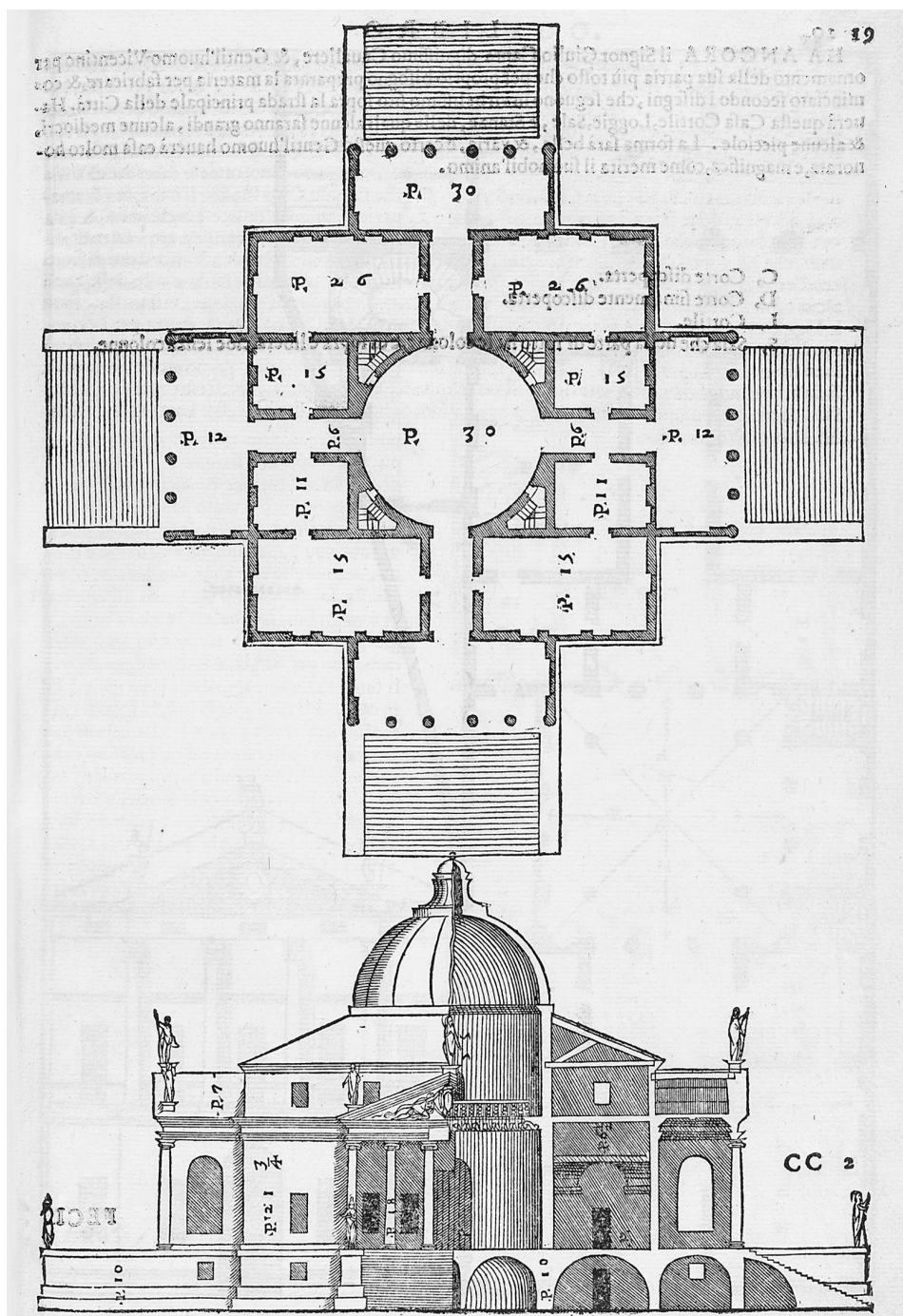
kiaknázni a képek általi közlés koherenciáját. Ha ez sikerül, akkor viszont a képek általi megértetésnek társadalomjavító funkciói lehetnek, hiszen több, addig nehézkesen kifejezhető tartalom kerül diszkutálható helyzetbe.

A tömör és koherens jelentésközlés avatott használata azért is fontos lehet, mert sokszor nem biztos, hogy egyetlen kép vagy képek szűkebb összefüggő csoportja képes lehet a megfelelő jelentéstovábbításra. Az viszont biztos, hogy magukon a képeken túlmutatva, bizonyos látható forma- vagy motívumkincs összefüggő és repetitív térbeli használat képes lehet jól meghatározott jelentések rögzítésére. Tömörségnek és koherenciának ilyenkor a motívumhasználatot és annak következetességét kell jellemeznie. A tágabb értelemben vett „stílus” kimunkálása ilyen koherens és következetes anyag- és motívumhasználaton múlik. Az építészeti, iparművészeti és képzőművészeti formavilág összehangolása a kifejezett tartalmak érdekében is ilyen vizuális következetességet mutat. Bizonyos formatervezői mozgalmak éppen ezzel a céllal jöttek létre. A Bauhaus-mozgalom megértéséhez sem keveset ad hozzá az, hogy annak tagjai vagy bár azok, akik érintőlegesen vettek részt az iskola munkájában, hogyan viszonyultak az összművészeti törekvésekhez, művészek és nem művészek közös cél érdekében való együttműködéséhez, és mennyire tulajdonítottak annak fontos szerepet. Társadalmi változások csak úgy érhetők el, ha az adott társadalom tagjai minél szélesebb együttműködésben tudnak részt venni annak előidézésében. Egy ilyen együttműködésben pedig nagyon fontos szerepe lehet egy a vizualitás köré épített nevelésnek, amely éppen a konkrét, az emberhez méltó életkörülmények megteremtésére irányul: az ésszerű, egészséges és nem hivalkodó, de szemet gyönyörködtető lakóhelyen folytatott élet megteremtéséhez.¹⁴

Ha sikerül egy ilyen kompakt és koherens vizuális nyelv szerint alkotnunk és ezáltal jelentéseket következetesen átadnunk, akkor sokkal könnyebb felismerünk az olyan helyzeteket, amelyekben ezeknek a jelentéseknek az átadása a jelentéstartalmak rovására megy. Ilyenkor a (sokszor csak) vizuális eszközökkel adekvát módon kifejezett tartalmak elvesztik kontextusukat és így a koherenciájukból származó erejüket. Itt nem azokról az esetekről van szó, amikor az eszközök elavulnak vagy elhasználnak. Hanem azokról, amelyekben visszaélnek a vizualitás adta releváns lehetőségekkel: amikor a tudományos megfigyelés érdekében a mimika változásait rögzítő felvételek reklámcélokra kerülnek felhasználásra; amikor a tömeg mozgásáról készült felvételeket manipulatív célokkal vágják össze; amikor a nem nyilvánvaló statisztikai összefüggésekre rávilágító képnyelvi megformálás egy kipreparált eredmény alátámasztását szolgálja; vagy amikor egy összművészeti koncepciót bontanak meg azért, hogy egyes elemeit a teljes koncepcióra vagy annak egy elemére tett utalásként használják. Ez utóbbinak a párizsi Concorde tér egyiptomi obeliszkjétől különböző lebontott épületek homlokzatainak konszolidálásáig és esztétikai utalásként való megtartásáig számtalan formája lehetséges – vagy a műtárgy helyét változtatják meg, vagy kontextusát szabják át teljesen. Természetesen ehhez mindig tudni kell, hogy az eredeti közlés valami olyasmit mondott el adekvát módon, amely az azt receptálókból nem triviális reakciót váltott ki, és ezáltal hozzáadott valamit az összefüggés megértéséhez. Ezekből is látható, hogy a vizualitás abúzusának ténye csak azután regisztrálható teljes súlyában, miután a visszaélés tárgyát és az ezt rejtő kifejezőeszközöket pontosan leírtuk.

A történeti epizódok sora ezen túl jócskán bővíthető. A céloom csupán az volt, hogy felhívjam a figyelmet: a történet bizonyos mozzanatainak kiemelésével egy

olyan definíció felé mozdulhatunk el, amely a vizuális kultúra fogalmának deskriptív és kritikai elemeit egyesítheti. Pontosabban: amely a kritikai célokat a deskriptív célok folyományaiként határozza meg.



A Villa Almerico (Villa Rotonda) alaprajza Andrea Palladio *Négy könyv az építészetről* című művének első kiadásában (II. 19. – Velence, 1570)

■ JEGYZETEK

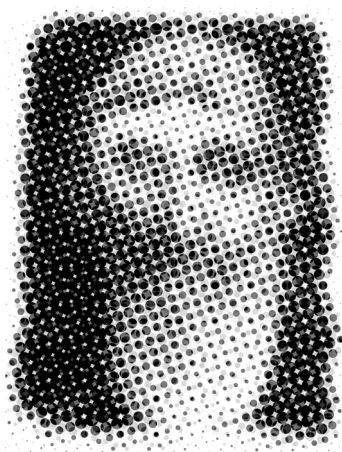
1. Vö. Vizuális kultúra (A Nemzeti alaptanterv kiadásáról, bevezetéséről és alkalmazásáról). In: Magyar Köz-
löny 66 (2012. június 4.), 10798–1807.
2. Lásd Nicholas Mirzoeff: *An Introduction to Visual Culture*. Routledge, London, 1999. 4. Vö. még 5–8. A vi-
zuális kultúra fogalmának szakirodalmáról nem kívánok részletes áttekintést nyújtani. Annak csak néhány
fontos mozzanatára szeretném felhívni a figyelmet. A művészettörténet oldaláról lásd Norman Bryson –
Michael Ann Holly – Keith Moxey (eds.): *Visual Culture. Images and Interpretation*. Wesleyan University
Press, Hanover and London, 1994. A művészettörténet vizuáliskultúra-főfogalma főleg Svetlana Alpers német-
alföldi festészetről szóló monográfiája révén ismert (*The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth
Century*. University of Chicago Press, Chicago, 1983. – Magyarul: *Hű képet alkotni*. Corvina, Bp., 2000). A ter-
minust Michael Baxandalltól veszi át. A kortárs kritikai megközelítésekről és perspektívákról az egyik legjobb
áttekintést adja Matthew Rampley (ed.): *Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, Contexts*. Edinburgh
University Press, Edinburgh, 2005. A „vizuális fordulat” és a képek használatának filozófiai szerepe az utó-
bi idők közép-európai gyökerű tudományosságában igen szollicitált helyet foglalt el. Lásd ehhez András Bene-
dek – Kristóf Nyíri: *Vision Fulfilled. The Victory of the Pictorial Turn. Perspectives on Visual Learning*. I. MTA-
BME, Bp., 2019.
3. Nicholas Mirzoeff: i. m. 5.
4. Ebben az értelemben a látásnak mint látásérzéknek lehet, hogy van, de az is lehet, hogy nincs története. A
látásra alapozott figyelemnek vagy általában a látóképesség használatának azonban egészen biztosan van tör-
ténete. Lásd ehhez a megközelítéshez Nánay Bence: *The History of Vision*. Journal of Aesthetics and Art
Criticism 2015. 3. 259–271.
5. Egy szórakoztató anekdota szerint Erwin Panofsky egy előadásában azzal invitálta a hallgatóságot hipotézi-
sek megfogalmazására, hogy két képet vetített egymás mellé: egy görög, illetve egy reneszánsz katedrálisét,
majd azt fűzte hozzá, hogy a két építmény megszületése között eltelt időben „valaminek történnie kellett”.
6. Herbert Read: *The Tenth Muse. Essays in Criticism*. Routledge, London, 1957.
7. Andrea Palladio: *I quattro libri dell'architettura*. Dominico de Franceschi, Venezia, 1570. Magyarul: *Négy
könyv az építészetről*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp., 1982. (lásd az illusztrációt)
8. Elgondolkodtató az a tény, hogy a vizuális kultúra elméletének értelmező marxista klasszikusai
(Benjaminról Debordig) megkerülik Balázs említését. Balázs nevével nagyobb eséllyel találkozni a természet-
tudományok vizualitáshoz fűződő viszonyáról szóló könyvekben: Lásd ehhez Klaus Hentschel: *Visual
Cultures in Science and Technology. A Comparative History*. Oxford University Press, Oxford, 2014. 61–62.
9. Balázs Béla: *A látható ember, avagy a filmkultúra*. In: Uő: *A látható ember/A film szelleme*. Gondolat, Bp.,
1984. 17. A német hivatkozásokhoz lásd Béla Balázs: *Schriften zum Film*. Hrsg. Helmut Diederichs – Wolfgang
Gersch – Magda Nagy. Carl Hansen, München, 1982. A továbbiakban: SF. A könyv eredetileg 1924-ben jelent
meg, a kérdéses fejezet alapja egy bécsi napilapban (*Der Tag*) 1922. december 1-jén közölt cikk.
10. SF 51. „Das Wort hat den Stein (die eine Kirche zu tausend Büchern) zerbrochen.”
11. A mozgóképek szerepét méltatja az emberi érzelmek tudományos vizsgálatában Karl Bühler könyve:
Ausdruckstheorie. Fischer, Jena, 1933. Lásd itt különösképpen 1–5.
12. Ernst H. Gombrich: *Signs, Language and Behaviour*. In: *Reflections on the History of Art: Views and
Reviews*. Ed. Richard Woodfield. Oxford, 1987. (eredetileg 1949.) 246.
13. Lásd például Otto Neurath megfogalmazását az 1920-as években, Bécsben kidolgozott Isotype-képnyelv
angol népszerűsítő leírásához: „A szavak elválasztanak, a képek összekötnek.” Bár a működőképes képnyel-
vet le lehet írni szavak segítségével, de elősorbán ezektől független információátadás céljával szerkesztették.
Vö. Otto Neurath: *International Picture Language. The First Rules of ISOTYPE*. Kegan Paul, Trench, Teubner &
Co, London, 1936. 17–20.
14. Balázs Béla nem volt egyedül a katedrális-allegória használatával. Mások, különösen pedig a Bauhaus ala-
pító igazgatója, Walter Gropius a középkori összművészeti alkotások mintájára felfogott vizuális kultúrából
nem annak koherens értelemátadó szerepét, hanem szociológiai aspektusait emelték ki. Lásd ehhez: Walter
Gropius: *Das Ziel der Bauhologie*. In: Houghton Library, Harvard University, Walter Gropius Additional Papers,
Ms. Ger 208.3/9. – idézi Konrad Wünsche: *Bauhaus. Versuche das Leben zu ordnen*. Berlin, 1989. 13. Egy a
harmincas évekből származó szövegre támaszkodva Hauser Arnold Gropiusához hasonlóan írja le, immár Ba-
lázshoz közelítve, a filmes közösség működését. Vö. Hauser Arnold: *A művészet és az irodalom társadalom-
története*. Harmadik kiadás. Arkisz-Artmagazin, Bp., 2012. (eredetileg 1951.) 428–429.

HAUSMANN CECÍLIA

OTTHONOS ÉS IDEGEN TEREK AZ ÉPÍTÉSZET ÉS A MODERN KÉPZŐMŰVÉSZET ELMÉLETÉBEN

A 20. század gondolkodásában nem elhanyagolható a művészetben keresztül megragadható térfogalom definiálására és újradefiniálására törekvő elméletek mennyisége.¹ Az egyre sokasodó térelméletek az idő múlásával mindinkább kiemelt szerephez jutottak. Ha ezeket még csak vázlatosan is vesszük sorra, feltűnik, hogy mindegyikük komoly hangsúlyt helyezett a tértípusok bontására és kategorizálására. El Liszickij 1925-ben a térfogalom szuprematista továbbgondolásaként a tér planimetrikus, perspektivikus felosztását javasolta, amellyel szembe helyezhető egykori irracionális, imaginárius és ebben az értelemben máig ható konceptusa. Ernst Cassirer az „értelmi renden” keresztül formálódó sorsszerű szűkségszerűségek tereit mitikusnak, a tárgyi világ horizontját esztétikainak, illetve a matematika és fizika tereit teoretikus térnek nevezi.² Az Henri Lefebvre által alkalmazott térfogalom szintén hármas osztatú: lehet mentális, szociális és geometrikus.³ A technológia immáron virtuális, áramló terei Gilles Deleuze és Félix Guattari írásaiban elevenednek meg.⁴

Ha arra keressük a választ, hogy miért ontotta magából az elmúlt század a termeghatározás és térkategorizáció teóriáit, akkor könnyen adódik a legkézenfekvőbb válasz: ez az igény a tér egy gyökeresen új típusú megtapasztalásában, az ipari társadalom megváltozott térelményében és – ezen keresztül – térfelfogásában gyökerезik. Ezek az elméletek pedig párhuzamosan



**...a villogó és színes
ipari-nagyvárosi és
technikai korszakban
csak az válhat
népszerűvé, ami
a futólagos észrevétel
által befogadásra
is alkalmas.**

jelentek meg – és gyakran egybeforrtak – mind az idegenség és otthonosság elméleteivel, mind az elidegenedéselméletekkel. Az elidegenedéselméletek hangsúlyossá válása, csakúgy, mint a képzőművészetbeli térhasználat létjogosultsága ugyancsak az ipari társadalom térnyerésével egyidejű. Joggal feltételezhetjük tehát, hogy a modern képzőművészetnek, kiváltképp a térrel operálóknak otthonosság- és idegenségkeltő szereppel kell bírnia, ezt pedig olyan szövegekkel támaszthatjuk alá, amelyekben összekapcsolódnak a térelméletek a modern és kortárs esztétikai problematikákkal, illetve az idegenség elméleteivel. A következőkben tehát néhány olyan elmélet párbeszédbe állítására teszünk kísérletet, amelyek kevésbé az elidegenedéselméleteket, inkább a tértapasztalat otthonosságát és idegenségét, valamint a művészet befogadásának térbeliségét tárgyalják.

Otthonosságról és idegenségről alapvetően ellentétpárokként gondolkodunk, de míg az idegenség tapasztalata elsősorban interszubjektív tapasztalatokhoz, illetve azok hiányához kötött, az otthonosságé sokkal inkább topológiai jelleggel bír. Bár az idegenség tapasztalatának is megvannak a térbeliséghez való jelentős kötődései, ennek a szemantikai eltolódásnak részben az lehet az oka, hogy az idegenség mint merőben új, korábban keveset tárgyalt tapasztalat vizsgálata sokkal inkább meggyökerezett a modern filozófiai gondolkodásban, így szerteágazóbb jelentéstartalmakkal gazdagodott. Az otthon eleve adott, mert a térbeliség primordiális élmény, ez az elsődleges világmindenség, amellyel találkozunk, vagyis „világunk szeglete”.⁵ Ezt csak követi majd az otthon elvesztésének tapasztalata. Az állandó és elsődleges kérdés ennek kapcsán értelemszerűen nem az lesz, hogy mi az otthon, hanem hogy miért veszítjük azt el, és mi váltja fel annak helyét a világunkban. Az otthon térbeliségének és az otthonosság tapasztalatának meghatározása ezért rengeteg megválaszolatlan kérdést vet fel, amelyet többen, az otthonosságától elválaszthatatlan térbeliség tematikája miatt elsősorban építészetelmélettel vagy társdiszciplínáival foglalkozó szerzők kutattak.

Gaston Bachelard a ház mint az elsődleges tapasztalat tere és az emberi lélek között analóg viszonyt feltételezett, és úgy látta, a ház nemcsak az embernek, hanem emlékeinek és álmodozásainak is otthonul szolgál. Zárt, biztonságnyújtó formájával, különböző funkciókat betöltő bensőséges tereivel pedig alkalmas eszköz a lélek elemzésére.⁶ Friedrich Bollnow, akinek egyik központi kutatási témája az ember és tér viszonyának több szempontú meghatározása, illetve a „megélt tér”⁷ volt, Bachelard – szerinte túlságosan is szubjektív – elméletét kritikával illette. Bollnow a térbeliséget mint az ember esszenciájának hordozóját látta.⁸ Ellentétben Bachelard-ral úgy tartotta, hogy a terekkel – így a házzal – való viszonyunk nem konstans, hanem dinamikus. Vagyis, bár az alapvető tértapasztalatunk a bensőségesség és az otthonosság, ebből az élményből kiszakadunk, hogy megtapasztaljuk a tér idegenségét. A harmadik fázis az otthonosság „visszaépítésének”, az ideális bensőségességnek a visszaszerzése utáni vágyperiódusa. A negyedik lépcsőfok a modern léttapasztalat elfogadása, amelyben a primordiális bensőségesség megteremtésének lehetetlenségével való küzdelmet egy újfajta, a nyitottságban való elhelyezkedés, az otthonosság egy formája váltja fel. Bollnow elméletének egyik sarkalatos pontja tehát, hogy az otthonosság tapasztalata dinamikus, illetve tértapasztalat.

Az otthon és az otthonosság térbeliségének elméletében kapcsolódik össze az otthonosság és idegenség ellentétének filozófiai kérdésköre a képzőművészetről való gondolkodásával. A képzőművészet, kiváltképp a modern és kortárs képzőművészet több műfaja ugyanúgy alapvetően térbeliséghez kötött, mint az otthon

tapasztalata, ezért joggal feltételezhető, hogy rendelkezik azokkal az eszközökkel, amelyek az otthon mibenlétének kifejezésére, az otthonosság és az idegenség tapasztalatainak megmutatására alkalmasak. A 20. század képzőművészetében lezajlott nagymértékű nyitás a terek különböző alkalmazásai felé a képzőművészet elméletét is hozzákapcsolták az addig elsősorban építészetelméleti problémákhoz. Ez az összefonódás igen korán jelentkezik az elméleti szövegekben, ráadásul a műalkotások későbbi recepciójában is gyakori.⁹

Walter Benjamin legidézettebb esszéjében¹⁰ korán felismeri az építészet és a modern kor művészetének befogadása közötti párhuzamokat. A sokszorosított műalkotás modern, elidegenedett világbeli befogadásának módját az építészet befogadásának formáihoz hasonlította, amely nem egyszerű befogadási folyamat, kiváltképp nem a koncentrálásra képtelen tömeg esetében. Ez a tömeg „magába süllyeszti a műalkotást; legszembezőkőbben az épületeket. Az építészet mindig is annak a műalkotásnak a prototípusa volt, amelynek befogadása a kikapcsolódásban és a közösségen keresztül megy végbe.”¹¹ Az építészet mint eleve adott, a lakás szükségletéből művészivé fejlődött alkotás az, amellyel a tömegek akarva-akaratlanul találkoznak. Az épület térbelisége révén optikai és taktilis módon, vagyis „feszült figyelem” és „futólagos észrevétel”¹² által egyaránt észlelhető.

Az építészet futólagos appercepciója mindenkor és általános mechanizmus, mert a mindennapok vizuális ingereinek csak szűk rétege válik valóban befogadhatóvá, illetve azok a művészi elemek, amelyek életünk tereinek részei, alárendelődnek azok mindennapi funkcióinak, így a mindennapi élet szükségleteinek kontextusában másodlagossá válnak. Az építészetet, akárcsak tereinket általában, magunkba süllyesztjük, vagyis nem részletes megfigyelés és analízis, hanem egységes rálátás útján érzékeljük.¹³

Walter Benjamin felismerte azt is, hogy a sokszorosított műalkotás, kiváltképp a film, újraírja az appercepció törvényeit. A modern művészetnek a film elterjedésétől fogva ezek alapján az új törvények alapján kellett megszólítania befogadóját. Ezt fordítva is elgondolhatjuk: a villogó és színes ipari-nagyvárosi és technikai korszakban csak az válhat népszerűvé, ami a futólagos észrevétel általi befogadásra is alkalmas. A szórakozott tömeg, ahogyan az épületeket, azok tömegét és részleteit, a sokszorosított műalkotásokat is magába süllyeszti. A filmművészet elterjedésének kora és a tér művészetbeli szerepének felerősödése nem véletlenül esik egyazon időszakra: mindkettő a megszokás, az „önmagunkba süllyesztés” általi befogadáson keresztül működik.

A 20. század elejétől a közlekedés és a tömegkommunikáció technikáinak rohamos fejlődése, akárcsak az új médiumok megjelenése, a térhez való viszonyunkat újféléképpen exponálta. Vagyis az utóbbi évszázad folyamán a klasszikus esztétikai problémákkal szemben exponenciálisan nőtt az új típusú esztétikai kérdések fontossága. Ilyen új típusú esztétikai – és fenomenológiai – probléma, amely a benjamin „önmagunkba süllyesztés” elméletére is reflektál, illetve amellyel rokonságot mutat, a hatvanas években Hermann Schmitz, majd a kilencvenes évektől Gernot Böhme által vizsgált atmoszférák kérdése, amely vizsgálat elsősorban a tér befogadásának és megélésének formáira keres magyarázatot. Gernot Böhme az atmoszféra kérdését esztétikai szempontból releváns, az esztétikai diskurzusban gyakran megjelenő, de még meg nem alapozott témának tekinti,¹⁴ így ennek a kidolgozására törekszik. Az atmoszféra – Böhme Schmitz elméletére reflektáló meghatározásában – „az az érzelmileg színezett szűkösség vagy tágasság, amelybe belépünk, a fluidum, amely bennünket megcsap”.¹⁵

Ezek érzékelése, bár nem feltétlenül tudatos, és nagyban függ a szocializációtól és az adott helyzettől, mégis általános és állandó. Vagyis a terek mindannyiunkra hatnak, és állandó jelleggel befolyásolják közérzetünket. Hasonlót állított Ernst Cassirer is az általa tárgyalt mitikus terekkel kapcsolatban: „Minden hely egy sajátos atmoszférában helyezkedik el, és mágikus-mitikus ködfoltot képez maga körül; mert csak azáltal van, hogy meghatározott hatások tartoznak hozzá, hogy üdvözülés és kárhozat, isteni vagy démoni erők indulnak ki belőle.”¹⁶

Az atmoszférában elhelyezkedő vagy atmoszférát árasztó tér tehát egyértelműen nem objektív, és nem mérhető. Vagyis a tér megtapasztalása elsősorban nem tudást, hanem érzelmi, ösztönös és affektív jelenlétet igényel, az atmoszférák pedig a terek ezeken keresztül, totalitásban való befogadása által érzékelhetők, állítja a téma egy másik kutatója, Jürgen Hasse.¹⁷ Gernot Böhme ezt azzal egészíti ki,¹⁸ hogy a terek atmoszférái, így a befogadó – tér által generált – érzései tudatosan irányíthatók, és ez az építésre háruló egyik legfontosabb feladat.

Böhme a benjamini *aurában* az általa kutatott atmoszféra szinonimáját véli felfedezni, visszautalva Walter Benjamin hasonlatára, amelyben a természeti jelenségek befogadásával példázza a műalkotás befogadását,¹⁹ mert a térben bekövetkező, a test által végrehajtott „belélegzésről”²⁰, többszörös és a totalitást célzó, a térérzet által létrejövő befogadról van szó. Ebben rejlik viszont a benjamini paradoxon: ebben az értelemben a műalkotás aurája ugyanúgy tekinthető atmoszférának, mint az, amit Benjamin az építészettel kapcsolatban futólagos percepciónak, a tömegek által a terek „önmagába süllyesztésének” nevezett. Ennek a paradoxonnak két feloldási lehetősége van.

Az egyik, hogy az elidegenedett tömeg az aura rituális megélésének hiányát kárpótolja a sokszorosított műalkotások és a terek „megszokásával”, a beléjük való süllyedéssel, tehát az atmoszféra iránti vágyat atmoszférák befogadásával táplálja, még ha az eredmény összemérhetetlenül értéktelenebb is. A másik, amint azt Böhme is kiemeli,²¹ a 20. század történelmi tapasztalata, amely alapján láthatjuk, hogy a műalkotás auráját a technikai sokszorosítás felívelése, az avantgárdok törekvései és a kapitalizmus minden elidegenítő jelensége sem tudta véglegesen eltörölni a művészetből. A kortárs művészetnek az a tendenciája – mint azt az alábbi példákkal is demonstrálom –, hogy atmoszférát hozzon létre, vagyis a terek totalitása által keltsen érzéseket a befogadóban, a műalkotás aurájának, a távoli pillanatra felsejlő közelségét is gyakran megkísérli visszaemelni a befogadás élményébe. Ha pedig azt a fenti állítást vesszük figyelembe, hogy a befogadó érzései az építészetben tudatosan irányíthatók, akkor ennek más, a térrel operáló művészetekre is érvényesnek kell lennie. Ezáltal az atmoszféraformálás a művészi alkotás egyik meghatározó eszközévé válik.

A térhatás, amely a tér tömegeinek és üregeinek viszonyában nyilvánul meg, nem váltható ki érzelmi faktorok hiányában. A befogadónak személyes viszonyba kell kerülnie a műalkotással, hogy a tér hatni tudjon rá.²² Ez a személyes, érzékek mellé társuló érzelmi tapasztalat, akárcsak a terek atmoszféráinak mi-benléte, irányítható. „Az ember és az objektum ebben az általunk teremtetett térszituációban lép érintkezésbe egymással, így általa a tudatépítés folyamatát is befolyásolni lehet.”²³ Mivel a múzeumi és a kiállítási tapasztalat is architektonikai tapasztalat, a térhatások különböző élménytípusokat hoznak működésbe. Allan Wallach és Carol Duncan a múzeumot rituális térnek tekintik, szerintük a látogatóban „végbemenő észlelési folyamatot a múzeum terei és ikonográfiai programja által megszabott időbeli tapasztalatok sora tagolja”,²⁴ vagyis az alkotá-

sok rendszerének összetétele, azok sorrendje és az ezek által diktált befogadási ritmus. A múzeum ritualitásának szerintük elsősorban az a funkciója, hogy az elidegenedés tapasztalatát „felemelve”, azt elviselhetővé téve megkísérli „összebékíteni a látogatót a külvilággal”.²⁵

A 20. század második felétől a művészetben, mint azt a modernekkel szembe forduló konceptualistáknál láthattuk, a térrel operáló műalkotás sokszor ugyanolyan eszközökkel hat, mint a színház: a befogadó jelenléte által aktiválódik – ugyanazokkal az architektonikai eszközökkel is, mint a muzeális vagy kiállítási forma. A terek (a tárgyak mérete, a közelség és távolság, a befogadó pozíciója, szemszöge, az üregesség és telítettség stb.) alkalmasak bizonyos atmoszférák és érzelmek működésbe hozására. Rávezetésekkel, nyitásokkal és zárásokkal, kontrasztokkal, lélegeztetéssel, a közönség vezetésével²⁶ egy-egy kiállítás, de egyetlen nagyobb lélegeztetvelű alkotás vagy akár egy teljes kiállítótér hangvételét, hangulati egységét vagy töredezettségét és ritmusát is meg lehet teremteni. Ha pedig a ház részeit, a tetőt, a falakat, az ablakokat és ajtókat, a központi tereket, a tűzhelyt, a lépcsőket, korlátokat, a pincét és padlást – ahogy Bachelard is tette – az emlékezés és az álmodozás eszközeinek, az otthon szimbolikus egységeinek tekintjük, nem kétséges, hogy olyan struktúrákat ismerünk fel, amelyekhez hasonlóak a kiállítótérben is jelen vannak. Innen pedig már csak egy lépés ezek otthonos és idegen tapasztalatokat létrehozó, céltudatos használata a művészetet bemutató vagy azt reprezentáló térben.

■ JEGYZETEK

1. A tanulmány *Az otthonosság és az idegenség reprezentáció a modern és a kortárs művészetben* című doktori disszertációm egyik fejezetének jelen közlés számára néhány ponton átdolgozott változata. Az „otthonos” és „idegen” fogalmainak igen tág jelentésmezőjét itt nincs lehetőségem feltérképezni. Azt azonban érdemes kiemelni, hogy ezekre az újkori művészettörténetben és így a kortárs művészet történetében is szimmetrikus ellenfogalomként célszerű tekinteni. Annak a német fogalomtörténeti iskolából (Reinhart Koselleck) ismert koncepciója szerint itt egy olyan fogalompárról beszélhetünk, amelynek tagjai sohasem veszítik el azon sajátosságukat, hogy ellenpárjukat magukkal együtt tételezzék, és ezáltal azt ki is zárják. Magyarán: ami otthonos, az soha nem lehet ugyanabban az értelemben idegen (sem pedig fordítva); viszont egyfajta hallgatólagos referenciaként mindig szüksége van ellentétpárjára ahhoz, hogy jól vagy jobban értsük annak jelentését. Hiába idegenedett el például a technikai civilizáció által uralt ember totálisan munkája gyümölcsseitől vagy a művészeti széptől vagy a lét értelmétől vagy többi embertársától: ez az idegenség mindig csak akkor érthető, ha tudjuk, vagy legalább tudni véljük, hogy mi volt az, amivel bensőséges, otthonos viszonyt ápolt ennek előtte. Ez az ellentét ugyanakkor szimmetrikus. Az egyik fogalom a másikat sohasem kényszeríti abba a pozícióba, amelyben azt már csak tagadni lehetne. Az idegenség, elidegenedés tapasztalata például soha nem eredményezheti az otthonosság tapasztalatának teljes feladását: egy a végletekig idegen világra is lehet megfelelő válasz az otthonosság szellemében alkotó művészet, amelynek szüksége is van erős ellenképre mondanivalója megfogalmazásához.

Az otthonosság és az idegenség értelmezésem szerint olyan fogalmak, amelyekkel a kortárs művészet alapproblémái jól értelmezhetők, ráadásul történeti perspektívát is nyitnak: a modern művészet másfajta hangsúlyokkal, de hasonló keretben értelmezte újra a művészet klasszikus, a szépre, a fenségesre és a művészeti reprezentációra alapozott felfogását. A művészet otthonosság és idegenség dinamikus viszonyában az ember által létrehozott világ egésze, vagyis a *kultúra* válik megragadhatóvá.

2. Ernst Cassirer: *Mitikus, esztétikai és teoretikus tér*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Tér, fenomen, mű*. Kijarat, Bp., 2011. 89–104.

3. Henri Lefebvre: *La production de l'espace*. Anthropos, Paris, 1974.

4. Lásd például Gilles Deleuze – Félix Guattari: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.

5. Vö. Gaston Bachelard: *The Poetics of Space*. Penguin Books, New York, 2014.

6. Vö. uo. 21.

7. Ebben Friedrich Bollnow az Eugene Minkowski által alkalmazott „megélt idő”, valamint a bergsoni „tartam” (*durée*) fogalmaira utalt. Lásd még Eugene Minkowski: *Lived Time. Phenomenological and Psychopathological Studies*. Northwestern University Press, Evanston 1970; valamint Henri Bergson: *Idő és szabadság: Tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól*. Universum, Szeged, 1990.

8. Otto Friedrich Bollnow: *Human Space*. Hyphen Press, London, 2011. 23.

9. Jó példa erre Colin Rowe és Robert Slutzky tanulmánya, amelyben Le Corbusier építészeti alkotásait a kubista csendéletek struktúrájával vetik össze. Colin Rowe – Robert Slutzky: *Transparency, Literal and Fenomenal*. Perspecta 8. The Yale Architectural Journal 1963. január. 45–54.

10. Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*. In: *Uő: Kommentár és prófécia*. Gondolat, Bp., 1969. 301–339. Németül: *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1969.
11. Vö. uo. 331.
12. Vö. uo.
13. A szerző az eredeti német szövegben a „Gewöhnung” szót használja, amelyet a francia fordításban a „l’habituer”, valamint az angol fordításban „to habit” (lat. *habitus*) formulával jelölnek meg. A germán és latin nyelvekben a „megszokás”-t is jelentő ige a „lakozás”, a „belakás” (*Wohnen, to inhabit*) szócsaládjába tartozik. A latin *habere* is azt jelenti: birtokolni. Benjamin itt kifejtett gondolata tehát a választott kifejezések révén etimológiailag is sokszorosán igazolja önmagát. Vö. még Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*. 41.
14. Gernot Böhme: *Atmospheric Architectures – The Aesthetics of Felt Spaces*. Bloomsbury, London, 2013.
15. Uő: *Szinesztéziák*. In: Moravánszky Ákos – M. Gyöngy Katalin (szerk.): *A tér. Kritikai antológia*. Terc, Bp., 2007. 256.
16. Ernst Cassirer: i. m. 93.
17. Vö. Jürgen Hase: *Emotions in the Urban Environment: Embellishing the Cities from the Perspective of the Humanities*. In: Wolf-Dietrich Sahr – Heiko Schmid – John Urry (eds.): *Cities and Fascination*. Burlington, Ashgate, 2011. 52–53.
18. Gernot Böhme: *Szinesztéziák*. 258.
19. Vö. Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*. 304–305.
20. Vö. Gernot Böhme: *Atmospheric Architectures – The Aesthetics of Felt Spaces*. 18.
21. Vö. uo. 17.
22. Vö. Pogány Frigyes: *Belső terek művészete*. Műszaki, Bp., 1955. 20.
23. Gergely István: *A kiállítás művészete*. Corvina, Bp., 1979. 19.
24. Allan Wallach – Carol Duncan: *Rítus és ideológia a múzeumban*. In: Lafranco Binni – Giovanni Pinna: *A múzeum. Egy kulturális gépezet története és működése a XVI. századtól napjainkig*. Gondolat, Bp., 1986. 223.
25. Uo. 226.
26. Gergely István: i. m. 47–55.

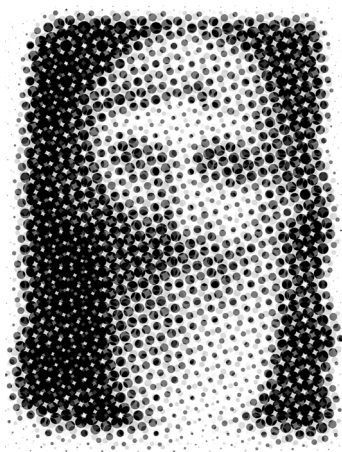


DEMETER TAMÁS

AZ „ÚJ ZENE” SZELLEMTÖRTÉNETI SZOCIOLÓGIÁJA

Molnár Antal (1890–1983) intellektuális életrajzának íve jól illeszkedik a magyar eszmetörténet főáramának sodorvonalához – legalábbis a 20. század első felében. Egyrészt Molnár zenetörténeti-zeneesztétikai érdeklődését mindvégig szociológiai szemléletmóddal és fogalmisággal ötvözte, s ez életművét a magyar eszmetörténet európai viszonylatban legnagyobb hatású vonulatához kapcsolja.¹ Természetesnek vette, hogy stílustörténeti és filozófiai kérdéseire szociológiai nyelvezetben megfogalmazott válaszokat adjon, s ezzel csatlakozott a nálánál néhány évvel idősebb azon kortársaihoz – köztük Lukács Györgyhez, Hauser Arnoldhoz, Mannheim Károlyhoz –, akik jórészt azon fáradoztak, hogy klasszikus filozófiai problémákat szociológiai megvilágításba helyezve oldjanak fel. Másrészt nemcsak Molnár szociológiai érzékenysége, hanem szociológiai szemléletmódjának alakulása is analóg a magyar eszmetörténet domináns áramlatainak kibontakozásával és lehanyatlásával. Molnár a századelőn a pozitívizmustól indul, és az 1920-as évektől tolódik a szellemtörténet felé, hogy egy hosszabb, módszertanilag eklektikus periódus után az 1930-as években annak szemléletmódját teljesen a magáévá is tegye.²

Életművében a szellemtörténeti szemléletmód legkiforrottabb dokumentuma *Az új muzsika szelleme*, amely 1948-ban jelent meg. Ez a könyv egyben Molnár utolsó olyan műve, amelyben módszertani és szemléletbeli elköte-



**Ebben áll az új zene
egyszerre esztétikai
és szociológiai
problémája: hiányzik az
egységesítő korszellem,
a közös érzésvilág
a stabil erkölcsi
orientáció.**

lezettségei nyilvánvalóak – további munkái jellemzően filozófiai megalapozást és szemléletmódot nélkülöző zenetörténeti munkák, s ez önmagában is beszédes történeti tény. Már *Az új muzsika szelleme* is halva születetten hagyta el a nyomdát. Ekkorra ugyanis a szellemtörténeti program egyrészt nemcsak Magyarországon, hanem általában is lendületét veszítette, másrészt a mindinkább a marxizmus dominálta hazai intézményi közegben végképp képviselhetetlenné vált. Mint Dallos Anna Molnár és Hernádi Lajos levelezésére támaszkodva nemrégiben beszámolt róla, Molnár 1960-ban úgy értékelte, hogy könyvének 1949-ben folytatott nyilvános vitája szorította ki a zenei életből – az a vita, amelyben Mihály András azzal bírálta a könyvet, hogy annak filozófiai alapjai nem egyeztethetők össze a marxizmussal, s melyben Molnár elismerte könyve „kispolgári velleitásait”. De mint Molnár 1960-ban Hernádinak írja: „én befelé nem változtam, de bizony megmásult körülöttem a világ. Ezzel pedig az én személyemnek a háttere, levegője, színe, súlya lett egészen mássá. A mai nemzedék – mint be is vallják – nem ismeri munkáimat, nem tudja, mit jelentettek azok a maguk idején. Csak annyit lát, hogy egy idős bácsi akarnokoskodik és »szembehelyezkedik a marxizmussal«.”³

Mivel Molnár a marxista szemléletmódot nem tudta vagy nem akarta magáévá tenni, így egyéni intellektuális életrajza már nem követi a magyar esztétorténet alakulásának ívét a század második felében, mivel ez a történet – részben organikusan, de még inkább külső politikai-intézményi nyomásra – mindinkább marxista irányt vett. Igaz ugyan, hogy 1970-ben még megjelent Molnár 1938-ban publikált elméleti zeneesztétikai kötetének folytatásaként az eredetileg ugyancsak 1938-ra elkészült monumentális, szellemtörténeti orientációjú *Gyakorlati zeneesztétikája*, de mint Ujfalussy József az előszóban valóban helyesen hangsúlyozza: a könyv jelentősége ekkor már inkább csak esztétikatörténeti dokumentumértékében rejtett – még akkor is, ha Molnár e művével kiérdemli Ujfalussytól a „haladott szemléletű polgári előd” titulását.⁴

Az új muzsika szelleme nemcsak Molnár életművében elfoglalt kitüntetett helye miatt érdemel figyelmet, hanem azért is, mert gyakorlatilag egy időben jelenik meg Theodor Adornónak *Az új zene filozófiája* (1949) című, komoly elméleti utóéletű, de magyarul csak nemrégiben megjelent művével. Mindkét mű szociológiai szempontból tárgyalja az „új zene” (azaz a századelőn megjelenő új zenei mozgalmak) jelenségeit – azonban Molnár ezt szellemtörténeti, míg Adorno marxista szempontrendszerrel teszi. Részben ebből következően alkotnak eltérő esztétikai ítéletet az „új zene” egyes képviselőinek műveiről – leginkább Schönbergről. Ugyanakkor számos párhuzamosság is felfedezhető gondolkodásukban. A zeneművek mindkettejükénél valamiképpen jelentéssel bíró alkotások, és egyetértenek abban, hogy – amiként Adorno mondja – az öncélúvá tisztított zene beteg a célnélküliségtől. Adornónál módszertanilag a társadalmi totalitás dialektikus szemlélete érvényesül: a művészet egyszerre képviselője az azt kitermelő társadalomnak, de megváltozásának erjesztője is. Ha nem így szemléljük, hanem egyoldalúan a társadalom viszonyaiból vezetjük le a művészet jelenségeit, akkor az esztétika maga is a műalkotás eldologiasításának eszközévé válik, s a fennálló uralmi viszonyok malmára hajtja a vizet. A „polgári társadalomban csakis az rejt egy másik társadalom lehetőségét, ami nem hasonlít rá”, azaz ami nem a fennálló társadalmi viszonyokat reprezentálja – mondja Adorno.⁵

Molnár szellemtörténeti fogalmiságra támaszkodva ugyan és más úton, de mégis hasonló konklúzióra jut: a zene etikai tartalma révén általában, az új ze-

ne pedig az általa képviselt új etika révén a kompozíció szigorú szabályainak engedelmessé mûvész alkotásában megtestesülve mutat példát. Az a szellem, az az erkölcsiség, amely az alkotásban így megmutatkozik, lehet közös a mûvész más területeivel, de az élet más területeinek és a társadalomszervezésnek az elveivel is. Társadalom és mûalkotás kapcsolatát így Molnárnál és Adornónál egyaránt a kölcsönös függőség és nem az egyoldalú – szellemi vagy társadalmi – meghatározottság jellemzi, de az e kapcsolatrendszer feltárásához használt analitikus kategóriáik és fogalmaik nagyban különböznek.

Molnár szellemtörténeti szociológiájának központi kategóriái a „lelkület” és a „közszellem”, amelyek világos fogalmisággal nehezen elemezhetők, inkább metaforikusan-képszerűen leírható élmény-érzés komplexumokra utalnak. E szociológiának nem is a mûalkotás és a társadalom fogalmilag megragadható viszonyai, hanem inkább a mûalkotás és a társadalom *átélésének módjai* relevánsak. Így szociológiai szempontból az adott társadalomra jellemző szellem, az alkotókra és a közönségre adott korban jellemző lelkület és az ő élményanyaguk, valamint ezek érintkezési, illetve távolodási pontjai rajzolják ki alkotó és közönsége „világnézetének” körvonalait. Világnézet nélkül mûvészet nincsen: ez adja ugyanis a mûvészi megformálás anyagát, és ez jelenti a befogadás feltételeit is – még akkor is, ha esetleg világnézetét sem a mûvész, sem a közönsége nem tudja fogalmakban kifejezni, s ezek rekonstrukciója az értelmező szociológusra marad.

Alkotó és befogadó közös világnézete foglalja ugyanis rendszerbe a világra vonatkozó teljes szemléletüket úgy, hogy abban minden jelenség meghatározott értékviszonyba kerül a többivel. Az így előálló értékösszefüggések rendszere nem szükségképpen fogalmilag, hanem hangoltságok és attitűdök rendszereként határozza meg a tapasztalatok átélésének módját. Ilyen világnézetekként említi Molnár a vedanta filozófiát, a keresztény bölcseletet, a materializmust, a szkeptizmust, a marxizmust és a spiritualizmust, mely utóbbi – Molnár számára érezhetően szimpatikus módon – „a szellemi erők primátusát”⁶ hirdeti a társadalom formálásában, s amelynek története az utópia és a valóság küzdelmének története. De hasonlóképpen világnézet a Molnárt talán leginkább aggasztó „szimplizmus”, a sekélyes problémátlanság világnézete, amely a civilizáció kényelmi „gyárüzeme”⁷ által támogatva a testiség karbantartását avatja legfőbb értékévé, és amelynek jellemző zenei megnyilvánulását Molnár a dzsesszben pillantja meg.

Molnár esztétikai szempontrendszere formacentrikus: a mûvészetet a forma, a megformálás teszi – minél kevésbé szigorú a megformálás, annál kisebb a mûvészi hatás lehetősége, és ezért annál inkább korlátozódik a hatás a fiziológia és pszichológia területére. A zenemûvek esztétikai elemzéséhez a megformálás szempontjából Molnár két ideáltípust alkot, a klasszikust és a romantikust – melyek itt nem zenetörténeti korszakként értendők, hanem egy bármikori zenemûnek a formaszabás bármikori törvényeihez fûzõdõ viszonyát hivatottak jellemezni. A romantikus megformálás Molnárnál a töredezettséggel és a nagy formák felbomlásával egyértelmû. Ekként lesz a romantikus alkotás – a klasszikussal ellentétben – részletekre kihegyezett, amelyből az egész mûvet átfogó és az alkotó egyéniségének kifejeződését mederben tartó „nagy forma” hiányzik. Klasszikus és romantikus zenemû különbségét Molnár metaforája plasztikusan fejezi ki: a romantikus zenemû lazán forrasztott részekből összeállított acélhíd, mely ezért kis teherbírású, és nem a tartósságra van berendezve – ellentétben az egy darab-
ból öntött klasszikus formaszabású mûvekkel, amelyekben a részek alárendelõd-

nek a nagy forma igényeinek. A romantikus alkotás csekély figyelmet fordít a formaszabás külsődleges szabályaira, inkább az alkotó belvilágának rezdüléseit tükrözi, s így az egyéniséget hangsúlyozza. Ebből a szempontból válik érthetővé, hogy Molnár számára a magas esztétikai értéket képviselő, szigorúan megformált műalkotás miként képvisel egyúttal magasabb etikai értéket is: a formaalkotás szabályait követni annyit tesz, mint az alkotó személyiség megnyilvánulásait e magasabbnak elismert szabályoknak alárendelni.

Hasonlóképpen ideáltípusálva különbözteti meg Molnár a zenei stílus három nagy iskoláját: az olaszt, a franciát és a németet. Az olasz megformálást a spontaneitás jellemzi, melyhez a formai magyarázat mintegy utólagosan kapcsolódik, tükrözve aényt, hogy az olasz – a némettel ellentétben – inkább éli az életet, semmint gondolkodik rajta. A francia stílusú zenét előzetes, racionalista tervezés és kicsiszolt keret jellemzi, miközben szerény lelki anyagot mozgat, és a mélysége csekély – ezért a kisebb formákban szinte utolérhetetlen. A német stílusú zene világnézeti muzsika, amelyet mélyből fakadó gondolati inger hív életre – ennek megfelelően szemlélődő, okoskodó, s így anyagát csak azután tudja formába önteni, miután az összes lehetőséget végigtöprengte. Ahogyan „klasszikus” és „romantikus” nem zenetörténeti korok jelzői Molnárnál, úgy a német, olasz és francia stílus megkülönböztetése sem utal az ekként besorolt zeneszerző földrajzi vagy származásbeli gyökereire. Molnár szemében például Mozart és Haydn inkább olaszos, Beethoven pedig inkább német típus, aki inkább megrázni, mint gyönyörködtetni akar. Ám csakúgy, mint a klasszikus-romantikus ideáltípusok, a zenetörténetben e stílusok ideáltípusai sincsenek jelen vegytisztán, hanem mindig csak valamilyen mértékben keveredve.

A 20. század elején kibontakozó „új zene” – melyet Molnárnál leginkább, de különböző különféle képpen Bartók, Kodály, Schönberg (és a második Bécsi Iskola) és Sztravinszkij neve fémjelez – a fenti három stílus örökségéből épül. Molnár olvasatában semmi nincs az új zenében, ami ne lenne meg a régiben, de a meglévő technikai elemek másként és más értelmet hordozva kerülnek felhasználásra. Az új zene nem technikailag, hanem „lelki alapokban és irányban” különbözik a korábbi korok művészetétől: ezek a lelki alapok idegenek a korábbiaktól, mert az őket életre hívó közszellem olyan világ terméke, amely alól kicsúszott a történelmi talaj. Katasztrofális és kaotikus korban élünk – írja Molnár 1948-ban –, „fekete és rőt felhők alatt”,⁸ mely után valami új kornak kell jönnie. A zene – mint minden művészet – saját kora produktuma, s ezért érthető, hogy az új zene alkotói és közönsége zenei vonatkozásokban ugyanúgy tapogatózik, mint az e zenét kitermelő társadalom újjáépítését célzó vállalkozás – az új közszellem megteremtése is a vezetőkre vár. Ilyen viszonyok között zeneszociológiát írni és az új zenét értékelni olyan vállalkozás, mint „geológiai katasztrófa idején térképezni”.⁹

Ebben áll az új zene egyszerre esztétikai és szociológiai problémája: hiányzik az egységesítő korszak, a közös érzésvilág a stabil erkölcsi orientáció. Ennek a következménye kettős: egyrészt nincs az új zenének olyan lelki alapja, amely az alkotásnak és az alkotásokon keresztül a stílussteremtésnek irányt szabhatna, amely az egyes művészetakarásokat felismerhető formai megoldásokkal összefoghatná. Következésképpen „a teljes esztétikai rendező terv éppúgy kísérleti, mint a szociológiai, amellyel a közösség kérdéseit a megoldás felé hajtánók”.¹⁰ A másik következmény, hogy nincs közönség abban az értelemben, hogy itt is hiányzik az a szellemi integráló tényező, amely emberek tömegét befogadó kö-

zönséggé teszi: hiányzik a szellemi összekötő kapocs művész és közönsége között, amely a műveket átadhatóvá és befogadhatóvá teszi. Márpedig „hiába muzsikálunk, ha nincsen közönségünk”¹¹ – hiába, ha nincs az alkotásnak és a befogadásnak közös világnézeti alapja.¹²

Ebben az értelemben a zene és a társadalom integrációjának felbomlása párhuzamos és egymással összefüggő folyamatok: „a dúr és a moll halála éppúgy határvonalat húz az eddigi Európa és a mai közé, mint a polgári társadalom-szemlélet halála”.¹³ Az ezúttal zenetörténeti korszakként értett romantika zenéjének polgári bensőséget tükröző befele fordulásával szemben az új zene kollektivisztikus irányultságú: miközben a romantika zenéje az egyéniség polgári kultuszát ünnepelte, addig az új zene a világ törvényeit hangsúlyozza. Ez tükröződik például abban, hogy Schönbergnél immár „egy-egy teljes zenei gondolat, *több hang viszonya* jelent valami hasonlót, mint régebben a tonika és dominánsok viszonya jelentett”.¹⁴ Hasonlóképpen a kollektivisztikus irányba visz, hogy Bartók és Kodály a kelet-európai népzenet emeli be a hagyományba – azt a tiszta forrást, amely Európa ezen részén érintetlen maradt. Mert míg például Bach a protestáns népéneket variálja korállfantáziává, és ezzel felszívja és magas művészet anyagává szublimálja ezt a népi nyersanyagot, addig Európa keleti részében az arisztokrácia és a polgárság egyaránt „nyugati művelődést ékelt be szervesetlenül a nemzeti életbe”,¹⁵ s eközben a paraszti életforma művészete érintetlenül és észrevétlenül szervesen fejlődött tovább.

Ez jelenti most azt az új anyagot, amelynek révén az elhaló polgári világ magas művészete megújítható. De ennek köszönhetően képvisel magasabb értéket Bartók és Kodály művészete, mint akár Schönberg polifóniája, amely – noha „az erkölcs legszorosabb szabályozó jelképiségének” eszköze – a zenei tartalomhoz képest mégis mesterkéltséget és külsődleges, vagy akár Sztravinszkij művészete, amelynek anyaga forradalmi ugyan, de a szerkezete nem az anyagból fakad, hanem mesterkéltséget és ráerőltetett „gépiesség mozgatója”.¹⁶ Mind közül Bartók nyújtja a legmagasabb szintű művészetet: anyagában a múltból táplálkozik, amelyhez organikusan szigorú formaszabás kapcsolódik, mint a IV. vonósnyegyesben, amelyet az itt Tóth Aladárral egyetértő Molnár szerint csak *A fuga művészetéhez* fogható formai felépítés jellemez.¹⁷

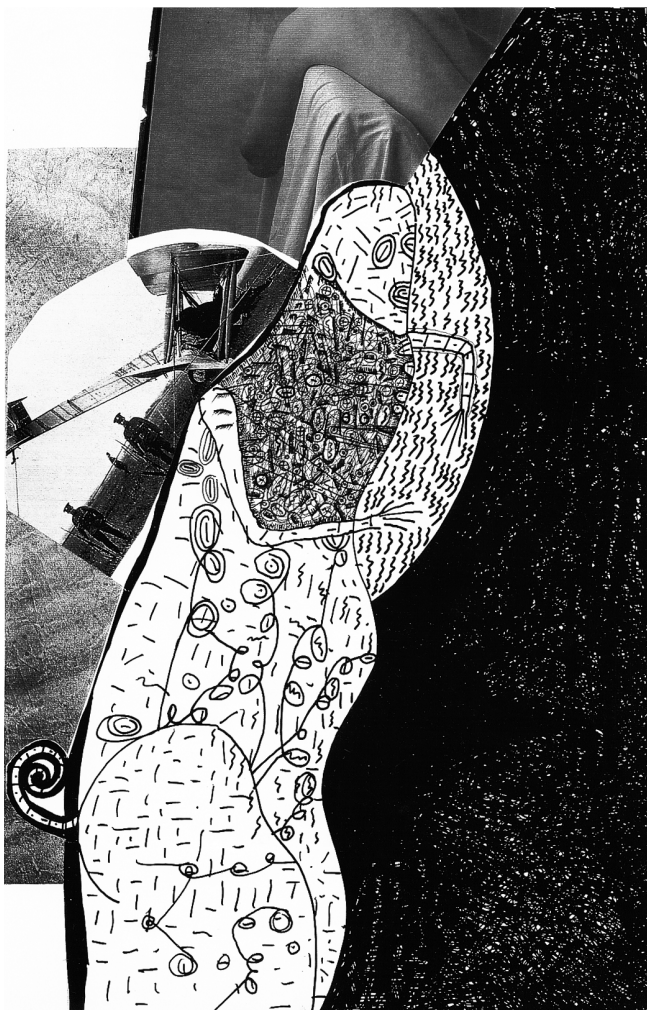
Molnár társadalom- és zenetörténeti vízióját és esztétikai értékeléseit az olvasó aligha tarthatja nagyra analitikus világossága és kikezddhetetlen argumentációja miatt. Ahogy a szellemtörténészekről általában, szigorú fogalmiságú elemzések helyett Molnártól inkább távlatos víziót és belátásélményt kapunk: azt az élményt, hogy e zeneműveket és zenetörténeti folyamatokat *így is* lehet látni, és társadalmi kontextusukkal *így is* összefüggésbe lehet hozni. És ez az élmény a mai olvasót is gazdagíthatja – ha fogékony Molnár és a szellemtörténet ma kevéssé divatos látásmódjára. Molnár inkább tündöklő esszéisztikus kifinomultságával, mint rendszeralkotó erényeivel: Molnár nagyszerű stilisztika, szellemes fordulatokban és szóképekben gazdag szerző, aki ma is valódi olvasmányélményt nyújt – és megnyitja azon szerzők sorát, akik a magyar zeneesztétikai hagyományt a 20. században egyedülállóan szellemessé teszik.

■ JEGYZETEK

1. E vonulat körképszerű bemutatását lásd Demeter Tamás: *A szociologizáló hagyomány. A magyar filozófia főárama a XX. században*. Századvég, Bp., 2011.

2. Molnár gondolkodásának fejlődéséről és beilleszkedéséről a magyar zeneesztétikai gondolkodás történetébe lásd Demeter Tamás: *A társadalom zenei képe: A magyar zeneesztétika szociologizáló hagyománya*. Rózsavölgyi, Bp., 2016.

3. Idézi Dalos Anna: *A samesz és a csodarabbi. Molnár Antal dokumentumok Hernádi Lajos hagyatékában.* http://www.zti.hu/files/mza/docs/DalosA_Molnar-Hernadi.pdf 6. Molnár fogalmisága és mondanivalója ma sem igen talál sokkal értőbb fülekre. Lásd ehhez Tózsér Jánossal folytatott vitámat a *BUKSZ* hasábjain: Tózsér János: *Zenei antikvárium.* BUKSZ 2018. 2–4. sz. 136–142; Uő: Valóban süket volnék? BUKSZ 2019. 1–2. sz. 4–6. és Demeter Tamás: A szociológiai beszédmód védelmében. BUKSZ 2019. 1–2. sz. 3–4.
4. Ujfalussy József: *Előszó.* In: Molnár Antal: *Gyakorlati zeneesztétika.* Zeneműkiadó, Bp., 1970. 12.
5. Theodor W. Adorno: *Az új zene filozófiája.* Rózsavölgyi, Bp., 2017. 34.
6. Molnár Antal: *Az új muzsika szelleme.* Dante, Bp., 1948. 159.
7. Uo. 166.
8. Uo. 81.
9. Uo. 131.
10. Uo. 59.
11. Uo. 95.
12. Molnár itt ugyanolyan szellemtörténeti-szociológiai kategóriákkal dolgozik, mint a fiatal Lukács György és Mannheim Károly. Ezek részletesebb bemutatásához lásd Demeter Tamás: *A szociologizáló hagyomány.* 5. és 7. fejezet és újabban Zuh Deodáth: *A pozitívista szociológia kritikája és a Szellemi Tudományok Szabad Iskolája.* Magyar Filozófiai Szemle 2018. 2. sz. 36–62.
13. Molnár Antal: i. m. 54.
14. Uo. 55.
15. Uo. 76.
16. Uo. 90.
17. Uo. 121.

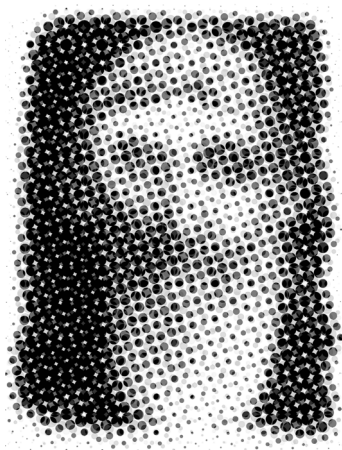


GÁLOSI ADRIENNE

EMBERI – MÉG MINDIG –, NAGYON IS EMBERI

■ Az apokaliptikus víziók leírásai, csakúgy, mint az eredettörténetek, minden kultúra meghatározó szövegei közé tartoznak. Fantáziák, látomások és próféciaik a vallási és irodalmi hagyományok vaskos részét képezik, amelyek legtöbbször jelenükben kívánták az emberi viselkedést befolyásolni rémisztő fenyegetéseik vagy vonzó ígéreteik által. Utópiák és disztópiák sokasága népesíti be a filozófiát, az irodalmat, a művészeteket, az építészeti gondolkodást, és hogy a sötét, avagy a ragyogó kor hírnökei voltak-e, az annak a kérdése is volt, hogyan olvasták saját korukban az idők jeleit. Egyre pusztítóbb katasztrófák előjeleit látták-e, ahol az elretentés lehet csak hatásos fegyver, vagy láttak időt arra, hogy koruk, számot vetve problémáival, elinduljon a felmutatott ideális világ felé. Csak néhány év választja el egymástól Le Corbusier utópisztikus várostervét, mely a modernizmus megváltó ambícióitól fűtve készült, és Max Ernst szurrealista vízióját, amely a két világháború közti időszakot a civilizáció és az emberi faj utolsó állomásaként mutatja.¹

Az alapvető mintázat tehát mit sem változott, bármennyire is más és más az a valóság, amelynek talajából e látomások, prognózisok, figyelemfelkeltő „beavatkozások” vagy akcióter-



**...természetesen
engedtük a minket
érintésünkről felismerő
okos eszközeinket a
bőrünk alá hatolni.
Hiába (vagy: hurrá),
kiborgok vagyunk mind
a hétköznapi
rutinunkban.**

Nietzsche 1878-as *Menschliches, Allzumenschliches* című írását Romhányi Török Gábor (Szukits, Szeged, 2001.) „túlságosan is emberi”-ként fordítja magyarra, míg Horváth Géza (Osiris, Bp., 2008.) a „nagyon is emberi” kifejezés mellett dönt. Ez utóbbit azért választottam, mert a Romhányi Török-féle túlságosan is sugallhatna egy feltételezett szerzői pozíciót.

vek sarjadnak – úgy tűnik, a mindenkori valóság éppen elég bonyolult ahhoz, hogy a szükségszerűnek látott jövőről éppen ellentétes képeket is lehessen festeni.

Ha a kortárs művészeti élet számon tarthatatlanul sokszínű, bonyolult labirintusában típusok kategóriáit akarnánk iránytűként használni, akkor az alkotások jó része bizonyára besorolható lenne e két irányba, különösen hogy a kanonizációnak szinte első számú előfeltétele a társadalmi kritika valamilyen formájának felmutatása, tehát hogy kritikusan – legyen ez akár optimista, akár pesszimista változat – gondolkodjanak a jövő lehetőségeiről.² Poszt- és transzhumanizmus számos tudományos, filozófiai és kultúratudományi változata az elméletihez hasonló összetettséggel van jelen a művészetben is. Különböző témákat feldolgozva, mondhatjuk, mind az ember és környezete legtágabban értett kapcsolatában az ember lehetséges pozíciójáról gondolkodnak, mégis, úgy látom, ezen nagy általánosságon túl nehéz meghatározni, hogy mi poszt- vagy transzhumanista művészet – miközben persze egyre gyakrabban kerülnek e címek a műalkotásokra.

Az alapvető, sürgető kérdés, amelyhez tehát a művészeknek is hozzá kell szólniuk, hogy hogyan határozza meg az ember azt a környezetet, amelyben magát a jövőben is elképzeli, és hogy milyen feltételei, illetve lehetőségei vannak egy új emberi pozíció kialakításának. Vagy kilép végre mindazon természeti kötöttségekből, melyek nyomorúságának okozói, vagy elsajátít egy olyan nézőpontot, ahonnan nemcsak viláértelmezése, hanem e világgal szembeni magatartása is megváltozik. Az egyik meggyőződés szerint az ember a modern technológiák segítségével – NBIC betűszó foglalja össze a piacvezetőket; azaz nanotechnológia, biotechnológia, informatika és kognitív tudományok – átlépheti biológiai korlátait, és ezzel együtt jár majd morális fogyatékoságainak legyőzése is – mondják a transzhumanisták. Nem más ez, mint az ember humanista önnevelődésének régi programja új eszközökkel: könyvek helyett protézisek és chippek. Az ember még biológiailag nyitott, morálisan ambivalens lény, de ha attribútumai tervezhetők lesznek, korlátok nem szorítják többé, jelen szellemi és morális fogyatékoságai alapjukat veszítik. A másik megközelítés állítja, hogy az egyetlen még járható ösvény az lehet, ha végre elhagyja az ember azt a hagyományos humanista álláspontot, amelynek nemcsak téves, hanem kártékony alaptétele a régi szofista mondás, hogy minden dolgok mértéke az ember – mondják a poszt-humanisták. Vagyis az ember felfejlesztése (human enhancement) és végső diadalra segítése az egyik oldalon, míg a másik oldalon a létezők nagy hierarchikus láncolata helyett, benne az ember kitüntetett helyével, „lapos ontológiák”³, amelyek arra tesznek kísérletet, hogy megpróbálják a modern filozófia két nagy alapító hagyományát felülrni. A karteizianizmus szubsztanciadualizmusa helyett, ahol az ember gondolkodóként közvetlenül adott önmaga számára, mint autonóm res cogitans szemben áll a res extensa világával, a szellemi és az anyagi elválaszthatatlan kölcsönösségét hangsúlyozzák. Valamint megkísérlik cáfolni Kant kiinduló tételét, miszerint a magánvaló megismerhetetlen az ember számára, a dolgokat csakis mint a gondolkodásunk számára adott, általa preformált jelenségeket érthetjük meg. „Amit megismerhetünk, az a mi világunk, s azért ismerhetjük meg, mert mi hozzuk létre” kanti tétele helyett a dolgok létezésének az ember általi megtapasztalhatóságán túli dimenzióját hangsúlyozzák.

E határozott kétpólusú elkülönítés transz- és poszthumanizmusra természetesen leegyszerűsítés, hiszen a kritikai poszthumanizmuson⁴ belül, ami általában a fenti filozófiai program elnevezése, számos tendencia létezik. A dolgok

nem emberre vonatkoztatott megismerésének OOO filozófiái,⁵ a spekulatív realizmus mellett itt kapnak helyet a különböző újmaterializmusok és újrealizmusok, amelyek a természeti vagy kulturális meghatározottság fokát jelző mérleget, amelynek mutatója, mondják, túlzottan is a kulturális felé billent, most, bár nem egyszerű reciprok súlyozással, egyensúlyba akarják hozni.⁶ Ide sorolnak még a felvilágosodáskritika újabb hullámaként értelmezhető filozófiákat, valamint minden a humanizmus oly bizonytalan fogalmának lebontására irányuló gondolkodást, amennyiben az szembehelyezkedik az antropocentrizmussal és/vagy az emberi lényeg rögzítésével.⁷ Ez természetesen nem a mai filozófia szülötte, Nietzsche után Heidegger, majd a franciák sora, Lacan, Foucault, Althusser, Braudel, és még folytatható lenne a sor, léptek föl az ember episztemológiai és történelmi primátusa ellen. Tehát ebben a felosztásban tekinthetjük a transzhumanizmust az episzteméire irányuló kumulatív programnak, míg a poszthumanizmus inkább a tudás szubjektumára kérdez rá. Mindkét kifejezés egy prefixummal határozza meg önmagát, és ennek kettős működését már a posztmodernnel kapcsolatban megtanultuk; a transz- fölébe akar kerekedni, hogy a korlátok nélküli ember megszülethessen (vagy inkább elkészülhessen), azonban egyelőre nincs más nyelvi készlet, csak a humán fogalmai, minőségei, melyek minden bizonnyal nem illenek majd rá a jövő e gyermekeire. (Aki bizonyosan nem gyermek lesz, csak még nem tudjuk megnevezni.) A poszt- pedig vagy azért kívánja a humanizmust mint ideológiát meghaladni, mert túlzottan is összefonódik a nyugati szubjektumra fókuszáló metafizikával, vagy mert az értékeire való hivatkozás elfedi a dominancia stratégiáit.

A transzhumanizmust nem csak mai örült zseni futurista tudósok és a már csak halhatatlanságra vágyó szilícium-völgyi hatalmasok képviselik.⁸ Tömegkulturális termékek garmadája foglalkozik a kiborgok, klónok technoutópisztikus társadalmaival. És olyan művészi tendenciák is ide sorolhatók, amelyek a saját identitás testi attribútumainak megteremtésében, például a nemek közti éles határnak egy folytonos átmenetté alakításában a személyes szabadság további térnyerését látják, vagy éppen a különböző technikai valóságok és szimulációk által létrehozott érzékelési és kommunikációs formákban az emberi állapot sokkal színesebb és kiteljesedett lehetőségeit vélik meghódítani.

A témában való rövid tájékozódás is világossá teszi, hogy bár törekvés van rá, egyelőre még nincs következetes fogalomhasználat. Például a művészetelmélet számára fontos szerző, Wolfgang Iser közel két évtizede fogalmazta meg nézeteit egy olyan általa transzhumanistának nevezett álláspontból, amely szerinte egyfajta „racionális buddhizmusként” képes lenne már a fogalmi megragadást megelőzően a dolgok nagy összetartozását érzetként megjeleníteni, majd ennek megfelelően átrendezni a világhoz való viszonyát.⁹ Iser ezen ajánlata nem tartalmaz semmilyen technológiai víziót és ezzel járó előnyöket, amit, láttuk, leginkább a transzhumanizmushoz szokás társítani. Az embert mint biológiai, az evolúció által színre lépő, majd éppen ezért minden bizonnyal távozó fajt éppen alázatra inti.

A művészi alkotások között talán ezért is felesleges a címkézés, hogy ki poszt- vagy ki transzhumanista beállítottságú, miközben persze ezen egyszerű sémára sok alkotás felfűzhető lenne. Transzhumanistának lenne nevezhető Jordan Wolfson 2014-es *Female Figure* alkotásának kihívó nőalakja, aki/ami bizonyára az első kissé háborzongató találkozást jelentette egy animatronikus robottal a David Zwirner Gallery (New York) látogatói számára. A hiperszexua-

lizált nőalak buja táncának nemcsak eleganciája lepi meg a belépőt, hanem az alak rá irányuló figyelme is, ahogyan megközelítve ráemeli átható tekintetét a velencei karneváli maszk mögül, és fogva tartja azt. Különös tapasztalat, ahogy a robottekinetet tárgyiasítja a fürkész és megzavarodott emberi tekintet.¹⁰ Pamela Rosenkranz a Velencei Biennálén szereplő 2015-ös alkotása pedig tekinthető a poszthumanista OOO filozófia művészi próbájának. A műalkotás azon felfogása, hogy az műként csak addig létezik, míg van, aki a befogadója legyen, OOO nézőpontból nem más, mint antropocentrikus hübrisz, ami nem veszi figyelembe a mű mindentől és mindenkitől független saját „karizmáját” (Timothy Morton kifejezése).¹¹ Ezért az OOO művek (emlegetnek már „obeject turn”-t is a művészeti életben) olyasmit akarnak megmutatni, hogyan léteznek, élnek a tárgyak az emberi percepcióval befogható birodalmon túl. *Our Product* című immerzív installációja a svájci pavilon padlózatát egy többféle összetevőből álló (szilikon, Bionin, viagra, Evian stb. – olyan anyagok nevei, melyekhez inkább ezoterikus ígéretek köthetők) folyékony, monokróm anyaggal tölti fel, melynek színe megegyezik a hirdetésekben használt, északi standardizált emberi bőrszínrel. Mindezt kiegészíti (számítógépen valós időben generált) a víz hangjával, és az újszülöttekét utánzó mesterséges illattal.¹² „Immateriális” elemek, szín, fény, hang, illat kombinálódnak biológiai komponensekkel, hormonokkal és baktériumokkal is; minden „időtlen” esztétikum vagy hangsúlyosan biológiai, vagy technológiai elemekre épül. Maga a megtestesült paradoxon ez a mű, amennyiben művilág állítja elő azt a „természetest”, amit mint illet a kultúra alakított ki (hisz miért pont e bőrszín lenne a legvonzóbb?), majd minőségeit látszólag függetleníti, felnagyítja, hogy a tárgyi hordozótól elszakítva annak intenzív közvetlenségével természetesként találkozhatunk – a mű közvetítésén keresztül.

Tematikusan megadható, hogy nagyjából mik azok a témák, amelyekkel poszt- és transzhumán nézőpontból foglalkozni szokás. Ezek nagyrészt azokra az egymással is dominanciaharcot folytató oppozíciókra építenek, melyeket Donna J. Haraway híres 1985-ös manifestumában leírt: természet (vagyis a nem emberi) és kultúra, ember/organizmus és gép, testi és testetlen szembeállításait aknázzák ki, dolgozzák tovább valamilyen formában.¹³ E nagy dualizmusok vezértémáin belül, amelyek persze azért sem kezelhetők se filozófiailag, se művészileg szigorúan elválasztva, hiszen ezek különböző kombinációival képződnek meg az elfogadás és a kizárás tárgyai, a sokszor bonyolult viszonyhálókból egy-egy tematikus fókuszpontot azért mégis ki lehet emelni.

A természet és kultúra kapcsolatát vizsgáló művek között például nagy arányban szerepelnek az ökológiai művészet alkotásai. Ezek gyakorta (nem mindig természetesen) valamilyen dokumentáció formáját öltik, amelyekből az elkötelezettség, a megingathatatlan vélemény és a jószándék világosan kiderül. Mindezek együtt nagy esztétikai hatékonysággal bírhatnak, azonban úgy gondolom, gyakran túl keskenyre szabják a műalkotást és a tisztán aktivizmust elválasztó, amúgy is szűk mezsgyét.¹⁴ Egy ilyen kétségtelenül hatásos művet mutatott be Ei Arakawa a 2014-es Frieze Art Faren *Does This Soup Taste Ambivalent?* címmel, amikor a Fukushima körzetből származó, a japán élelmiszerbiztonsági hivatal által biztonságosnak nyilvánított zöldségekből készült levestel kínálta meg a nézőket, akik persze maguk dönthettek, hogy elfogadják-e a levest. De bár hogyan is döntöttek, az akció arra kívánta felhívni a figyelmet, hogy többé már nem lehet „kívül” maradni, nincs már „távoli” vidék.

A transzhumanista pozíció önmagában azt az ambíciót jelenti, hogy a biológiai adottságokat minél inkább tervezhetővé kell tenni, hogy a természetet mindinkább a kultúra által kell uralni, így a bio-art és sci-art leginkább ide sorolható. Eduardo Kac *Eduniája* (kiállítva 2009-ben) híres hibridizációs példa, amelynek eredményét „plantimal”-nak nevezi. E hibrid élőlény genetikájának előállításához egy petúnia génjeit saját, az emberi vér vörös színéért felelős génjével keresztezte.¹⁵ Így jött létre egy virágzatában vörös erezzel bíró petúnia, ami a folyamathoz szükséges technológiai bonyolultságán túl annyival lép túl a nemesítők szokásos mesterséges beavatkozásán, hogy átlépi a fajok hierarchiájának eddig tabusított küszöbjeit.

Szintén e dichotómia dekonstrukciójára építenek azok a művek, amelyek eleven állatok vagy más élőlények (részben) kalkulálhatatlan viselkedésének bevonásával az ökoszisztéma rendszerjellegét hangsúlyozzák. Pierre Huyges komplex, műfajilag besorolhatatlan munkáiban régóta használ eleven állatokat. Olyan környezetet alakít ki, ahol nemcsak maga a környezet megteremtése jelenti a mesterséges beavatkozást – például akváriumot csinál –, hanem e mikrokörnyezeteket olyan technológiai vagy kulturális elemekkel egészíti ki, melyekkel azok önmaguk által generált kölcsönhatásba lépnek. Összetett élő rendszereket hoz létre, amelyekben számtalan, sokszor észrevehetetlen kölcsönhatás munkálkodik egyszerre. A 2017-es Skulptur Projekte Münster keretében felállított *After ALife Ahead* című művében¹⁶ a mesterséges helyszínen (egy elhagyott korcsolyapálya) kialakított terepen pávák, működő méhkasok, akvárium és ráksejtek inkubátora közösen hoznak létre természetes életfolyamatokat, amelyek összekapcsolódnak mesterségesen generált folyamatokkal, és kölcsönösen befolyásolják egymást. Egy algoritmus méri, számolja a helyszín szén-dioxidszintjét, az állatok és baktériumok mozgását, vitalitását, és ez az eredmény befolyásolja, hogy milyen sebességgel szaporodnak a ráksejtek. Ezek osztódási aktivitása pedig hatással van annak a VR applikációnak az aktivitására – amely tehát vagy érzékelhető éppen, vagy nem –, amelyet a látogatók szabadon letölthetnek. Heterogén rendszerek valós idejű együttműködésének lehetőségeit vizsgálja Huyge, amelyben számos véletlenszerűen változóval kell kalkulálnon.

Egy újabb tematikus csoportnak tekinthetjük azokat az alkotásokat, amelyek az antropocén utáni korszakról szóló víziókat mutatnak. Látomásokat egy embertől elhagyott bolygóról, vagy állóképet az ide vezető folyamat egy képzeletbeli pillanatáról. Helmut Wimmer *Last Day* (2018) című, tizenkét fotografikus képből álló sorozata a bécsi Kunsthistorisches Museumban került kiállításra.¹⁷ A képeken a múzeum ismerős terei láthatók a híres mesterművekkel, látogatókkal. Ám ezekbe a kizárólag a kultúra legbecsesebb kincseinek fenntartott termekbe betört a természet. Sziklák, kövek, áradások, tó és mocsár, kiszáradt fák és hullott ágak teret követelnek ott, ahol eddig csak képi ábrázolásuk kapott helyet. A háttérben Bruegel vadászai taposnak a hóban, az előtérben téli gallyakat takar a hó a kiállítóteremben. A kecses madár póza a spanyol infánsnő finom csipkéje előtt még inkább csak melankolikus, ám az ajtót feltépve begördülő sziklák hasadécai között feltűnő Mária képe már nem a születés, hanem az apokalipszis képe. Kiszáradt fa csonkja, lehullott ágak és levélszőnyeg borítják a termet, de a magányos műélvező ebből mit sem vészre, elmélyed a műalkotásban. Az évszázadok óta itt függő képek mintája a természet volt, és maguk is aktívan alakították azt, ahogyan a természetet látjuk. És ezzel együtt azt is, hogy a természetet már

nem látjuk. Kultúránk használta mindig a természetet, natura naturata született, de a natura naturansnak, mutatják e képek, nincs szüksége ránk.

Az ember és/vagy gép viszonyt nemcsak használó, hanem kérdésessé tevő művek sokasága van jelen a művészeti életben. Poszt- és transzhumán nézőpontból idetartozónak tekinthetünk minden olyan munkát, amely az organikus test és a gép, technológia hibridizációjával foglalkozik. Sokan teszik ezt a legkülönbözőbb médiumokban, mélységekben és fantáziával a lehető legtermészetesebben, mint ahogyan természetesen engedték a minket érintésünkről felismerő okos eszközeinket a bőrünk alá hatolni. Hiába (vagy: hurrá), kiborgok vagyunk mind a hétköznapi rutinunkban. A test mint a megkérdőjelezett szubjektivitás „székelye” ismét (még mindig) középpontba kerül, hogy gyakorlatilag a nyolcvanas és kilencvenes évek programját folytatva az autonómia és a függetlenség megtestesítője legyen, ám ezt most egy csavarral teszi: miután a technológia s vele a társadalmi és politikai nyilvánvalóan birtokba vette az utolsónak megmaradt tiszta természetet, az emberi test belsejét – hiszen a külső és a test manifeszt képességei sohasem tartoztak a tisztán természeti területére –, a művészek mintegy beelőznek. A jövő megváltozott testjeinek valóságát most „párhuzamos testekkel” esztétikailag készítik számunkra elő. Avatárok, androidok, digitális másolatok létrehozásával, új és új fantáziákkal lazítják fel a test kulturális attribútumainak fizikai alapjait, s ezek az új testmodellek és -képek már most újradefiniálják az eddig rögzített kategóriákat. Az esztétika, ahogy mondják, az új sokkjára készít fel.

A fentebb leírt Wimmer-képek ellenpárjaként nem a testet explicit módon tematizáló alkotást, inkább Goshka Macuga *To the Son of Man Who Ate the Scroll* (2016, Fondazione Prada, Milánó) című munkáját említeném, mivel ez a mű nem egy fenyegető véget, hanem talán épp az idők kezdetét mutatja, vagy inkább a vég és a kezdet egymásba fordulását.¹⁸ Ezékiel próféta, akivel az Úr megetette a tekercset, a léleknek étkét, s az szájában édes volt, mint a méz, most humanoid robotként ül előttünk, és látomásairól beszél. A tér, talán az idők kezdetén, tökéletes égitestek tiszta formáit hordozza csak, melyek mintha arra várnának, hogy elkezdődjön az idő, s mozgásba lendüljenek: Macuga gyűjteményekből kölcsönzött alkotásokkal – például Lucio Fontana bronzszobra, James Lee Byars aranygömbje – mint mozdulatlan égitestekkel rendezi be ezt a kozmoszt, amelyben egy Thomas Heatherwick-féle alumíniumtárgyon ül a „próféta”, aki azt kérdezi Martin Luther Kinget idézve, hogy ha az idők kezdetén állhatnál, s mintegy magasból végigtekinthetnél a történelem idején, mit választanál, hová mennél. Majd mesél az idők hosszú soráról, a dinók kihalásáról és Kubrick *Űrodüsszeiá-járól*, mintha minden múlt újra egy új kezdet lehetőségévé válhatna. És a kiállítás egy másik terében ott is vannak a tekercsek: hat hosszú fémasztalra felfeszítve, rajtuk tárgyakkal, művekkel megidézve a történelem, és egy robotkar folytonosan írja és írja, rajzolja, firkálja a végtelen tekercset.

Testi és testetlen meghatározottságának viszonylagosságával azok a művek foglalkoznak kitüntetten, melyek az informatika, a virtualizációk és szimulációk különböző formáit használják, a digitalizált képvilág testetlen-testi áramlásának feltartóztatatlanságában teremtenek új valóságokat a valótól már régen elszakadt képekből. A képek már nem a valóságot reprezentálják, hanem második természetként valóságot teremtenek – vallja az utóbbi évtized egyik legmeghatározóbb művésze, Hitho Steyerl. Immerzív videoinstallációiban, filmjeiben a legkülönbözőbb típusú képeket használ fel: vegyíti a fikciót a dokumentummal,

a CGI-t az amatőr képekkel, a drónok katonai megfigyelési képeit a reklámokkal, a híreket a videojátékokkal. *Factory of the Sun* című munkája¹⁹ a 2015-ös Velencei Biennálé német pavilonjában debütált, s Haraway manifesztumának egyik sorából kiindulva – „gépeink tiszta napfényből készülnek” – egy disztópikus történetet mond el egy munkatáborról, ahol arra kényszerítik a résztvevőket, hogy koreografált táncsorokat járjanak újra és újra, hogy mozgásuk átalakuljon értékes mesterséges napfényenergiává. A technológia etikai kérdései, a politikai és a gazdasági elnyomás, dominanciák és kirekesztések, mindez a fény mint az egyén képességeinek metaforájára felfűzve. Steyerl egyszerre sűrű és világos, néhez és humoros, kétkedő realista és optimista.

Tudjuk, ahogyan apokaliptikus és utópikus víziók is voltak mindig, ugyanígy a felsorolt témák sem most jelentek meg egyik művészetben sem. Ha pusztán tematikusan tekintünk visszafelé, azt látjuk, hogy e témák mindig is jelen voltak, hogy például mindig is izgalomba hozta az embert biológiai adottságainak gépekkel való kibővítése – temérdek szakirodalom szól például az avantgárd művészet gépekhez való viszonyáról. És megírható lenne egy „poszt- és transzhumanista művészettörténet” is, amely talán Ikarossal mint az első „felfejlesztővel” kezdődne, megsokasodna számuk a 20. század elejétől, és tarthatna például a Chapman Brothers vagy Cindy Sherman munkáin át egészen Nicole Ruggiero szenvedélytől lucskos telefonjáig.²⁰ Kétségtelen, hogy az új technológiák mélységesen átalakították a művészeteket, kétségtelen, hogy új és új problémák kötik le a művészek figyelmét. Meglehet, se univerzális, se globális válaszokra nem aspirál már senki, de ha a kortárs művészet felől nézzük a valódi kérdéseket, nekem úgy tűnik, még mindig a modernitás alapító kérdései azok, amelyeken még egyáltalán nem vagyunk túl: „Mit tudhatok? Mit kell tennem? Mit remélhetek? Mi az ember?”

■ JEGYZETEK

1. Le Corbusier: *Ville Radieuse*, 1930; Max Ernst: *Zoomorphes Paar in der Schwangerschaft*, 1933. <https://www.wikiart.org/en/max-ernst/birth-of-zoomorph-couple-1933>
2. Hogy a művészet kritikai lehetősége mit jelent, és hogyan nyilvánulhat meg, az az utóbbi évtizedek számos filozófiai és esztétikai vitájának kérdése, amiről itt nem kívánok szólni. Mindenesetre azok a művészeti irányok és alkotók, akik fő témájuknak ember és világának – a kozmosztól a kibertérig – változó, válságban lévő kapcsolatát tekintik, inkább az explicit társadalmi, politikai kritikát vállalják. Ez természetesen a plurális művészet korszakában bármilyen módon megvalósulhat, és önmagában nem mond semmit az adott mű értékéről. Ezért is nézi sokszor csalódottan az ember, ha közepes művek kerülnek a kánon magasabb polcaira pusztán egyébként elismerendő elkötelezettségük, felelősségvállalásuk okán. Olafur Eliasson 2016-os, Bécsben a Thyssen-Bornemisza Contemporary Arttal közösen megrendezett *Green Light – An Artistic Workshop* című munkája, amely kézművesműhelyként szolgált bevándorlók számára, hogy kétségtelenül szép, zöld fénnel megjelenő tárgyakat készítsenek közösen, mintegy metaforikusan megadva számukra a belépéshez a zöld jelzést, a szabad utat, tiszteletre méltó, követendő kezdeményezés. Ám a politikai támogatáson túl más, művészi okát nem látom, hogy miért hívták meg a következő évi Velencei Biennáléra. <https://olafureliasson.net/archive/exhibition/EXH102481/olafur-eliasson-green-light-an-artistic-workshop>
3. Lapos ontológiáknak nevezik azokat az egyébként igen különböző megközelítéseket, melyek tagadják az entitások közötti hierarchiát. Bruno Latour Actor-Network Theory tézise az egyik prominens példája, aki alapvetően egyenlőséget tulajdonít a dolgoknak, annyit elismerve, hogy bizonyos entitások másikkából épülnek fel összetett módon. Bruno Latour: *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford University Press, Oxford, 2005. Vagy több más mellett idetartozik még Manuel DeLanda Deleuze és Guattari asszamlázófogalmára alapozott társadalomelmélete, amely a rendszereket időszakosan működő komplex konstellációknak tekinti, melyek mindig megnyitnak utakat új működési lehetőségek számára. Manuel DeLanda: *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. A&C Black, London, 2006.
4. A kilencvenes évek végétől jelennek meg azok a szövegek, amelyek poszthumanizmusként, vagyis bár további témákkal kiegészülve, lényegében folytatói a szubjektum posztstrukturalista és dekonstruktivista kritikájának. Lásd például N. Kathrine Hayles: *How Wse Became Posthuman*. University of Chicago Press, 1999; Neil Badmington (ed.): *Posthumanism*. Palgrave Macmillan, Houndmills, 2000; Cary Wolfe: *What is Posthumanism?* Minneapolis University Press, 2010; Rosy Braidotti: *The Posthuman*. Polity, London, 2013; David Roden: *Posthuman Life: Philosophy at the Edge of the Human*. Routledge, New York, 2015. Magyarul

- lásd a *Helikon* 2018. 4. tematikus poszthumanizmus számát, valamint a Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Mórió: *A poszthumanizmus változatai*. Prae, Bp., 2019.
5. Az OOO, vagyis „object-oriented ontology” különböző irányzatai abban közösek, hogy fellépnek az általuk korrelacionistának nevezett (Quentin Meillassoux kifejezése) hagyománnyal szemben, amely a tárgyat csak a rá irányuló megismeréssel együtt véli adottnak. Lásd Graham Harman: *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things*. Open Court, New York, 2005.
6. Hogy egy ilyen mondattal milyen tűrhetetlenül egy kalap alá veszek nagyon is különböző filozófiai álláspontokat, arról lásd Losoncz Márk szellemes írását: *Mi jön a poszthumanizmus után?* <https://www.prae.hu/article/11522-mi-jon-a-poszthumanizmus-utan/>
7. A humanizmus továbbvitelének és/vagy kritikájának többféle módozatáról a kortárs filozófiában lásd összefoglalóan (cserébe igen leegyszerűsítően) Francesca Ferrando: *Poszthumanizmus, transzhumanizmus, antihumanizmus, metahumanizmus eis az új materialitások. Különbségek eis viszonylatok*. (Ford. Lovász Ádám) *Helikon* 2018. 4. sz. 394–404.
8. Raymond Kurzweil, az OCR- és a beszédfelismerés-technológiák feltalálója, a Google egyik vezető fejlesztője, számos könyv szerzője és ellentmondásos, elkötelezett transzhumanista már 2003-ban a *Body 2.0* terv bemutatásakor úgy nyilatkozott, hogy a biotechnológia és a mesterséges intelligencia (AI) segítségével az ember már 2040-re túlléphet biológiai korlátjain. Ha a halál legyőzésének pontos időpontját nem is adja meg, az emberi elme „biológiai platformtól” független működésének lehetőségével gyakorlatilag ezt mondja. <https://www.kurzweilai.net/human-body-version.20>. Marvin Minsky, Kurzweil tanára, az AI egyik feltalálója (John McCarthyval, akivel szintén közösen alapították 1959-ben az MIT AI Labet) már az 50-es évek elején ideghálózatok módján működő gépet hozott létre, és azt hirdette, hogy azok gondolkodása olyanná válhat, mint az emberé. Az igaz, idő tekintetében az ő jóslatai is kissé optimisták voltak, de egy-két év igazán nem számít. A transzhumanisták sokat használják az ő kifejezését, miszerint az ember „meat machine”, amin ő azt értette, hogy a gép hamarosan ugyanolyan gondolkodásra lesz képes, csupán anyagában lesz más a két entitás. Egy nekrológ 2016-os halálára: <https://www.wired.com/2016/01/marvin-minskys-marvelous-meat-machine/>
9. Wolfgang Welsch: *Reflecting the Pacific*. Contemporary Aesthetics. 2003. vol. 1. <https://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=198>
10. <https://www.youtube.com/watch?v=XSFP6JHnn9c>
11. Lásd Timothy Morton: *Charisma and Casualty* <https://artreview.com/november-2015-feature-timothy-morton-charisma-causality/>
12. <https://vimeo.com/131959059>
13. Donna J. Haraway: *A Cyborg Manifesto*. Socialist Review 1985; magyarul Uő: *Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években*. (Ford. Kovács Ágnes) Replika 2005. 11. sz. 107–139.
14. Jelen írás keretei között nincs módom arról beszélni, hogy általában mennyire érvényes az ilyen műalkotásokra Timothy Mortonnak az ökológiai gondolkodásra vonatkozó kritikája, hogy ti. az rendszerint fenn tartja a természet és civilizáció dualizmusában való gondolkodást, ami éppen jelen problémáink egyik forrása, így valójában nem sajátít el új nézőpontot, ismét csak az ember előnyére kívánja a környezetet megővni. Vö. Timothy Morton: *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard University Press, 2007.
15. <https://www.ekac.org/nat.hist.enig.html>
16. <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/2017/projects/186/>
17. <https://www.khm.at/besuchen/ausstellungen/2019/the-last-day/>
18. <https://vimeo.com/155018247>
19. <https://www.youtube.com/watch?v=cXTxhydetYw>
20. *Wet Phone*. 2019. <https://nicoleruggiero.artstation.com/projects/GXgKbW>

SZÉPLAKY GERDA

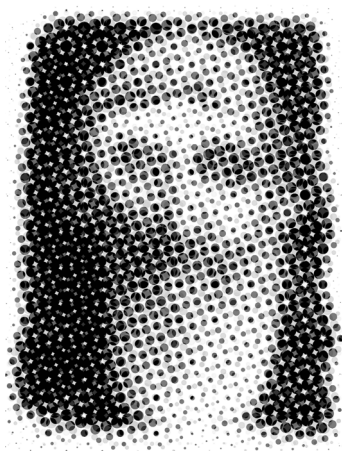
ÁLLAT-E AZ ASSZONY?

Poszthumán feminizmus a képzőművészetben

1.

■ A feminizmus megjelenése óta lappangó kérdés, hogy a férfiuralom szabályrendszerét megkérdőjelező nők vajon mikor érkeznek el oda, hogy magára az áldozati struktúrára mondjanak nemet: azaz ne csak saját jogaikért szálljanak síkra, hanem olyan létezők jogaiért is, amelyek az áldozati hierarchiában – nem emberi minőségük okán – „alattuk” foglalnak helyet. Maga a kérdés egy baloldaliként meghatározott feminizmust vizionál, jóllehet a politikai-társadalmi vetületen túl általánosabb, az emberi civilizáció alapjait érintő problémát céloz: olyan új értékrend felmutatását, amelynek hipotézisei nem a testieségből/állatiasságból való részesedés elve szerint szerveződnek, s amely szükségszerűen egy radikális etikai álláspontot tükröző poszthumanizmusban talál nyugvópontra. Nos a poszthumán feminizmus időszaka beköszöntött.

A „poszthumán feminizmus” fogalma Rosi Braidottitól származik, aki a feminista elméletben és gyakorlatban meg tapasztalható jelenkori fordulatban poszthumanizmus és posztantropocentrizmus együttállását véli felfedezni.¹ Értekezésemben most nem a kérdéskör filozófiai háttérét vizsgálom, habár ennek legalább nagy vonalakban történő felvázolása elkerülhetetlen, hanem a kortárs képzőművészetben megfigyelhető jelenségekre hívom fel a figyelmet. Azon belül is egyetlen témára összpontosítok: arra, A kutatást az EFOP-3.6.1-16-2016-00001 „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen” címu projekt támogatta.



A poszthumán feminizmus szelíd támadása empátián alapul. A beleérzés során az önmagát nőként megalkotó létező saját testies-állatiasság meghatározottságait ismeri fel azokban a társadalomban uralkodó hierarchia által még mindig alacsonyabb rendűnek minősített létformákban, amelyek megértésre, elfogadásra, azonosulásra késztetik.

hogy mit jelent a művészet aspektusából az áldozati hierarchia felszámolása. Egyáltalán: lehetséges-e egy ilyesfajta felszámolás? S milyen szerepet vállalhatnak ebben a posztfeminista műalkotások? A művészettörténeti-esztétikai gondolkodásban még nincs jelen az az értelmezői perspektíva, amit a feminizmus ezen újabb irányzata magával hoz. Sőt az irányzat mint olyan a művészettörténet kanonikus narratívájából hiányzik – ott továbbra is három korszakot szokás megkülönböztetni. A rövidség okán most nem törekedhetek arra, hogy ezt a negyedik, éppen csak elkezdődött korszakot kellő alapossággal körülhatároljam, pusztán arra teszek kísérletet, hogy kortárs művészeti projektekre rámutatva felkínáljak egy újfajta értelmezési mezőt. Vállalkozásomnak így inkább esztétikai, mintsem művészettörténeti tétje van. A poszthumán feminizmust eleve nem is tételezhetem önálló művészeti irányzatként, hiszen az ide sorolható művészekre és alkotásokra számos címke ragasztható a body arttól az eat art-on át a performansz- és természetművészetig – persze ezt a 20. század második felének művészete kapcsán már amúgy is megszoktuk. Két közös nevezőt azért mégiscsak felmutatok: kiindulási pontként a posztfeminista alkotói attitűdöt, végpontként pedig a poszthumanista gondolkodói attitűdöt. Elsőként e két pontot rajzolom körül.

2.

■ A feminizmus hajnalán, amikor a mozgalom nevéül még inkább az emancipáció szolgált, a nők saját jogaik kivívásáért szálltak síkra.² A feminizmus történetén belül ez a szakasz képviselte az első, az azonosulás logikáját követő korszakot, melynek zászlaja alá ekkor már nőművészek – magukat művészeti iskolákban képző, alkotó nők – is felsorakozhattak. A feminizmus későbbi szakaszaiknak képviselői azonban már bizalmatlansággal fordultak minden politikai dimenzió felé: az 1968 után fellépő nőket inkább a nemi és a társadalmi szerepek kérdései izgatták. Ezt a második, a hatvanas és nyolcvanas évek közötti időszakot mindenekelőtt a férfi és a női identitás közötti különbség felmutatásának vágya motiválta: a feministák ekkor a genderszerepeket egy olyan női identitáskonstrukció mentén próbálták meghatározni, amely a sajátos női világtapasztalatra épül. A középpontba az identitás problémája, a másfajta érzékelés és valóságfelfogás, a jelek másfajta jelentéseinek feltárása, a nőiség szimbolikus megvalósulásainak lehetőségei kerültek.³ Ebben az időszakban született meg a radikális feminizmus álláspontja, amely a nők alávetettségéért a heteroszexuális kultúrát és a nemi sztereotípiákat okolta. A kilencvenes években kezdődött el az a harmadik időszak, amelyet a szakirodalom posztfeministának nevez.

A posztfeminizmus kifejezés posztmodern elméletekkel függ össze. Kristeva a feminizmus harmadik korszakáról vallott teóriája is ide sorolható, mely szerint ember mivoltunk lényegét immár nem a nemi különbözőség mentén kell meghatározni, hanem inkább a kettősség együtt-hatása mentén: az emberi identitásba egyszerre van bevezetve a női és a férfi tapasztalásmód. A ténylegesen posztmodernnek nevezett feminizmus túllép ezen az állásponton, amennyiben elmozdul a performatív identitáspolitika felé. A posztfeminizmus tagadja a női tulajdonságok mögött meghúzódó esszenciális okokat, sőt dekonstruálja a „női”-t, amennyiben a – női és férfi – tapasztalatok sokféleségét állítja. Judith Butler a nőiesség és a férfiasság performatív létrejöttét hangsúlyozza.⁴ Amy Allen a női identitás vállalását nem biológiai kérdésnek és nem is a hozzánk hasonló tulajdonságokkal rendelkező nőkkel való azonosulásnak, hanem politikai ténynek

tekinti.⁵ Ebből vezeti le Amalia Sa'ar azt az identifikációs politikát, amely a nőiséget nem determinációs vagy esszencialista meghatározottságnak tekinti, hanem „szabad döntésnek”.⁶ A posztfeminizmusnak azon túl, hogy a nők emancipációs küzdelmeit beteljesedettnek és befejezettnek látja, a szabadság szolgál az alapjául: az identitásképzés szabadsága.

De mint a bevezetésben már előrebocsátottam: a harmadik korszakkal nem ér véget a feminizmus története, itt ugyanis egy újabb kapu tárul fel, melyen átlépve az út a nem emberi létminőségekkel való azonosulás, ezzel együtt a poszthumán emberkép megalkotásához vezet. S bár a hagyományos emberkép lebontásához a kortárs képzőművészetben távolról sem csak a feminizmus felől érkező művészek jutottak el, hiszen az szerves része annak a nagy projektnek, amit a humanista világgép dekonstruálásának nevezhetünk, mégis bátran kijelenthető: a feministák részéről indított támadás nélkül, melyet az *ember* kizárólagosságra törekvő meghatározása, egyúttal az európai művészeti hagyomány patriarchális testképe ellen indítottak, poszthumán művészetről ma aligha beszélhetnénk.

3.

■ A poszthumán emberkép megalkotása nem a 21. században kezdődött el, és nem is csak a 20. századig nyúlik vissza. Az emberi minőségre vonatkozó határok felmutatásának igénye valójában mindig ott kísértett az európai művészetben, habár ezt a kísértést az eszményített görög testkép sikerrel kordában tartotta. Annál nagyobb erővel tört felszínre a középkori művészetben, ahol időnként az ábrázolásból nem is csak az emberi és az állati minőség különválasztását lehetővé tevő határok tűntek el (ez a vízió a görög mitológia szörnyalakjaiban is ott kísértett), hanem feloldódtak az immanens és a transzcendens minőségek közötti határok is (ez a fajta határátlépés aztán a keresztény művészet mozgatórugójává vált). A nyugati kultúra ma is uralkodó eszményeit tekintve a reneszánszt nevezhetjük meghatározónak: ez az a korszak és művészeti irányzat, amely a humanista értékrendnek alárendelve rögzítette az emberi minőség filozófiai és antropológiai tartalmát, s ehhez mérten szigorú szabályozásnak vetette alá a testképben megjelenő formai és stílári sajátosságokat. A humanista emberfogalomra épített testkép éppenséggel a test megeregulázásán alapul: az uralkodó esztétikai kánon szerint csak az láttatható belőle, ami az emberben átszellemített, ami az ember mivolt magasabbrendűségét tükrözni képes a szépség kánonja szerint.

Az európai bölcsélet és művészet évszázadok alatt képezte meg a humanista emberképet. Ebben a képben a *humánium* az ember eredendő és megmásíthatatlan létkaraktereként határozódott meg, olyasfajta alapként, amelyre ráépülhetnek a képzés és a művelődés nagy rendszerei, s amely egyúttal a fejlődés motorjaként és végcéljaként tételeződött. Az *emberi*be foglalt meghatározottságok révén követjük eszményeinket. Ezen eszmények közül a legerőteljesebb az a hit, mely szerint mi, emberek többek vagyunk az állatnál: pontosan annyival vagyunk többek, amennyivel több van belőlünk Istenből. Az Istenhez való tartozásunk ruház fel azzal a hatalommal minket, amivel a világot uralmunk alá hajtjuk, s ami által egyenesen arra kapunk felhatalmazást, hogy az alantasabbnak minősített létformákat, mindenekelőtt a hozzánk leginkább hasonlító állatokat elpusztítsuk. A saját felsőbbrendűségében hívó ember számára az áldozati hierarchia az az alap, amelyre egyáltalán felhúzható a humanizmus építménye.

Heidegger a *Humanizmus-levéiben* arról ír, hogy a görög kultúra emberesszményéhez visszatérő humanizmus, melynek középpontjában az *emberi* minőség áll, a római korból ered, abból az időből, amikor szükségszerűvé vált a barbarizmus, az emberben rejtőző állatias ösztönökkel szembeni fellépés. E legelső humanizmus, ahogyan a későbbi, historikusan felfogott humanizmuseszme is, az ember lényegét az „animal rationale” metafizikus hipotéziséből vezették le. Heidegger látszólag elutasítja azt a humanista gyakorlatot, amely az embert az állattól, a növénytől és Istentől való elhatárolásában ragadja meg; ugyanakkor ő maga is az animalitás dimenzióján való túllépést szorgalmazza, mert úgy véli, hogy az a dimenzió otthontalan az ember számára, nem teszi ugyanis lehetővé „a létre irányuló kérdés” megfogalmazását, ami pedig az *emberi* lényegét jelenti.

Michel Foucault ezzel szemben arra mutat rá, hogy nem a *homo humanus* az a nagy állandó, ami a nyugati kultúrát megkülönbözteti egyéb (keleti vagy iszlám) kultúráktól, hiszen azokban is az emberi nem egyetemességének gondolatával találkozunk.⁷ A humanizmus, állítja, eleve nem is olyan régi fogalom, amiképpen az *ember mint olyan* sem olyan régóta létezik.⁸ Igaz ugyan, hogy a 16. század volt a humanizmus nagy korszaka, amiképpen a klasszicizmus dolgozta ki az emberi természet nagy témáit, a 17. század pedig megalkotta azokat a pozitív tudományokat, amelyek eredményeként tudományos és racionális módon ismerhetjük meg az embert; valójában azonban a humanista mozgalom csak a 19. század végén indult útjára, mert csak akkortól kezdve értékelődött fel az ember szerepe. A reneszánszban hiába tekintettek a humanizmusra a fejlődés hajtóerejeként, a klasszikusok racionalizmusa hiába nyújtott kiváltságos helyet az emberi lénynek, ha ezekben a korokban nem tudták elgondolni magát az embert. Foucault szerint az embert majd csak a 19. század elején próbálják meg úgy összerakni, mint sajtószerű formát: „testének, munkájának, nyelvének nyers tényállásaként”.

Nos elég csak e két meghatározó humanizmusfelfogást felidéznünk ahhoz, hogy lássuk: az *emberi* korántsem megkérdőjelezhetetlen, eredendő, *a priorinak* tekinthető minőség! A 20. századi filozófia és művészet egyenesen arra mutatott rá, hogy az ember lényege nem határozható meg a testi mivolt feltárása nélkül. A kortárs poszthumanista bölcseleti teóriái, bár radikális heterogenitást mutatnak, abban egytől egyig megegyeznek, hogy a klasszikus humanista gondolkodás emberfogalmán túl kell lépni.⁹ A saját végéhez közeledő ember határai mindinkább elmosódottá válnak, eltűnőben vannak; az emberi minőséget mint lényegét érintő transzgresszió alapvetően kétféle irányból érkezik. Az egyik irányt az ember állatias mivolta szabja meg: annak felfogása, hogy az ember nem gondolható el a saját végességét illető megértés, a mulandóságnak és az ösztönöknek való kiszolgáltatottság elfogadása nélkül. A másik irányt a racionalizmusba vetett hit képviseli. Az ember a technológiai fejlődés okozta válság közepette kénytelen belátni, hogy nem képes a világot uralni úgy, ahogyan azt a tudomány eszméjével szövetkezett modern filozófiai paradigma állította. Az uralhatatlanság hátterében nem is annyira a freudi pszichoanalízis belátásai állnak, mint inkább a racionalitás mindenhatóságába vetett hitből következő fejlődés és intelligenciarobbanás, melynek eredményeképpen az ember – a halott Isten helyébe állítva magát – szépen-lassan Isten-szörnyé válik: kiborgokat, gépembereket hoz létre, melyek megteremtésével együtt elpusztítja, de legalábbis túllép önmagán.

A poszthumanizmus szerteágazó diskurzusa az emberinek e két irányból történő támadásait s az azokra adott válaszokat összegzi. Ám ahogyan az gyakran

megtörtént már eddig is a kultúra történetében: a művészet ezekre a folyamatokra most is nagyobb rálátást biztosít – mintha előrébb járna a bölcsletről.

4.

■ A 20. századi képzőművészet a művészetet újradefiniáló kísérletei mellett (mely a radikális redukció és absztrakció gesztusaihoz vezetett el) mindenképp előtt abban volt érdekelt, hogy a szépség eszményére alapított testképet dekonstruálja, elmozdítva azt a mulandóság, ösztönszerűség, állatiasság felmutatása felé. Ez a dekonstrukció lépésről lépésre történt meg, melyben nagy szerep hárult akár egyetlen műre is – mint például Picasso *Avignon-i kisaszonyok*-jára, melyben a művész a nőt nem idealizált testtárgyakként látta, hanem az identitásukat megkérdőjelező, torz emberi létezőkként. De említhetjük Egon Schiele aktjait, melyek testek torzóin keresztül reprezentálják az ösztönöknek és halálnak való kiszolgáltatottságot; vagy éppen Frida Kahlo szenvedésképeit. Az emberábrázolásban bekövetkező igazi paradigmaváltást azonban a body art és a performanszművészet hozta el, melyek ambíciója a *valódi test* láttatása volt. Ezekkel összefonódva született meg a feminista művészet. A feminista alkotásokban a vérző, váladékozó, esendő test, amely az Ént kimozdítja a szellemi felsőbbrendűség pozíciójából önnön alantassága felé, nem pusztán „egzotikus látvány”, hanem az identitáspolitikai alapja. Innen már csak egyetlen lépésre van az az azonosulási gesztus, amelyet az áldozati szerepéből kilépő női ágensnek az önmagához hasonlónak tekintett, szintén elnyomott és áldozati szerepbe kényszerített, többnyire nem emberi létezők felé kell megtennie.

A természettel és a természeti minőségekkel való azonosulás mindig is fontos mozzanata volt a feminista művészetnek – gondoljunk akár a magyar származású Agnes Denes land artos munkáira, akár Ana Mendiétának az anyafölddel való egyesülést kifejező szoborperformanszaira (earth-body-sculptures). Az ökofeminizmus számára a legalapvetőbb problémát az ember természethez való viszonyának feltárása jelenti, ami összefügg a nőiség mibenlétének a megértésével, mindebben pedig az áldozati hierarchia lebontására irányuló törekvés is kitapogatható. A nőiség a patriarchális bölcsletről való elválás eleve azon létformák közé sorolódik, amely a férfiénál természetközeli, ezzel együtt állatiasabbnak látszik. Minél kiszolgáltatottabb egy létező a testének, az ösztöneinek, a természet erőinek, annál alsóbb szinten helyezkedik el az áldozati struktúrában – márpedig a női test kétségbevonhatatlanul alá van rendelve a természet biológiai erejének, ciklikusságának. Így aztán a női identitást megalkotni kívánó művész számára nemcsak a nemi és a társadalmi, hanem a természeti meghatározottságokra történő reflexió is kihívást jelent. Az ökofeminista megközelítés a nőművészeket a land artos gyakorlatokon túl rurális anyagok használatához is elvezeti. Megemlíthetjük itt a magyar szcénából Lovas Ilonát, aki már egészen korán elkezdte alkalmazni objektjeiben és environmentjeiben a természetes anyagokat (víz, fű, kő, növényi magok), a nyolcvanas évek végén pedig rátalált egy még különösebb művészeti alapanyagra, a marhabélre, melyből – pergamenre átalakítva – szobrokat és installációkat épített. Szintén meghatározó alakja a kortárs magyar művészetnek Németh Ágnes, aki vesszőt, színes földet, lószőrt, magokat épít be alkotásaiba. Ezeknél a nőművészeknél a természeti minőségekkel való azonosulás nem a nemi sztereotípiák elfogadását jelenti, hiszen műveikben a természetet nem alsóbbrendű minőségként mutatják fel, hanem a lét

megtapasztalásának alapvető, otthonos közegeként – ilyen módon éppen hogy kilépnek a sztereotípiák által megerősíteni óhajtott áldozati struktúrából.

Még egyértelműbbé válik az áldozati struktúrát tagadó áldozati gesztus azon művészek esetében, akik valamiképpen az állattal, az állati minőségekkel való empátiát és azonosulást állítják középpontba. Érdekes módon Peter Singer nagy hatású könyve, *Az állatok felszabadítása* nagyjából akkor jelent meg (1975-ben), amikor a feminista művészeti képzés is az intézményesülés útjára lépett: Judy Chicago 1970-ben indította el a Fresno Egyetemen az első olyan oktatási programot, amely a nők tapasztalatainak vizuális kifejezésére szerveződött, s amely a kánont uraló, patriarchális szemléletű művészet lebontását szorgalmazta.¹⁰ Nyilvánvaló, hogy az állati jogok felvetéséhez az alapot az az emancipációs folyamat nyújtotta, amely a több mint százéves küzdelem eredményeképpen ma már (többnyire) egyenlőséget biztosít a két nem képviselői számára. Mégsem beszélhetünk ugyanolyan jellegű emancipatorikus fellépésről, hiszen az állatok nem követelnek maguknak az emberi létezőkkel azonos jogokat – az ember az, aki az egyenlőséget kiterjesztő etikai elvet alkalmazni kívánja a szenvedésre és örömezésre képes nem emberi lényekre is. Singer filozófiai érvekkel alátámasztott teóriája mindazonáltal nem kérdőjelezi meg az ember státuszát, pusztán az alsóbbrendűnek minősített létezőkkel szembeni etikai attitűd tarthatatlanságára mutat rá.

A poszthumán feminizmus ennél radikálisabb álláspontra helyezkedik, jóllehet nem lép fel támadólag (mint a kezdeti hőskorban), és nem fogalmaz meg politikai követeléseket. A képek erejével láttat, és az esztétikai hatáson keresztül „követel”. A poszthumán feminizmus szelíd támadása empátián alapul. A beleérzés során az önmagát nőként megalkotó létező saját testes-állatias meghatározottságait ismeri fel azokban a társadalomban uralkodó hierarchia által még mindig alacsonyabb rendűnek minősített létformákban, amelyek megértésre, elfogadásra, azonosulásra késztetik. Az a művész, aki egy-egy alkotásában eljut erre a pontra, azonosulási gesztusát szükségszerűen áldozati gesztusként mutatja be, mégpedig azon egyszerű oknál fogva, hogy gesztusa révén az áldozati kultúra alapjával, az elpusztítható, fogyasztásra szánt, hússzerű minőségekkel kell közösséget vállalnia.

Ez az áldozati gesztus megjelenik a poszthumanista művészet azon irányzataiban is, amelyek az emberi határait az ökoszférában megjelenő más szerves létezési formák felé tolják el. Itt mindenekelőtt Matthew Barney műveire gondolhatunk, melyekben az emberi alak egysége a saját maga által okozott ökológiai katasztrófa miatt forgácsolódik szét és lép át alantas vagy akár az antropomorf szemléletet felülíró, nonhumán minőségekbe. Az emberkép átalakulása, formátlanná válása, ahogyan már megjegyeztem, a 20. századi művészetben fokozatosan, lépésről lépésre következik be, és leginkább az ember valódi mibenlétének, határainak a megismerése, megtapasztalásának vágya működteti. A poszthumanista művészet rávilágít az emberit átalakító technikák sokaságára: a mesterségesen létrehozott technológiai rendszerekre, a genetikai átváltoztatási programokra, az ökológiai krízisből adódó katasztrófákra. A poszthumán emberkép nem egyszerűen kimozdítja a testalakot a formátlanság és a rútság felé, hanem transzgressziót teremt emberi és nonhumán között. És bár az így megképzett, az antropomorfizmus kereteiből kilépő testalakok végtelen variabilitást mutatnak, egyvalamiben megegyeznek: erőteljes kritikát fogalmaznak meg kultúránk romboló téziseivel, gesztusaival, gyakorlataival szemben.

És éppen itt mutatkozik a különbség a poszthumán feminizmus és a poszthumán művészet más irányzatai között. A posztfeminista művészet az elfogadáson és az identitás vállalásának szabadságán alapul. Az átlépést a nem emberi minőségek felé ezért itt nem a tagadás vagy a kritika alapozza meg, hanem az azonosulás vágya, melyet megértés és elfogadás kísér. Magunk elé idézhetjük Louise Bourgois hatalmas pókjait, melyek emberi minőségeket hordoznak magukban, vagy fordítva, lelki szemeink előtt láthatjuk emberi testalakokat formázó szobrait, melyek állatias sajátosságokkal rendelkeznek. Az empátia működésére ennél is jobb példát szolgáltatnak Patricia Piccinini szobrai. Piccinini „természetesen mesterséges” panoptikumában olyan bőrszínű testfelülettel ellátott, elsőre emberinek ható lényekkel találkozunk, amelyek mintha géntechnológiával kezelt, különös biológiai organizációk lennének. S bár szobrai sokszor torz és visszataszító alakot öltenek, mégis úgy képezik meg az átmenetet a humán és a nonhumán között, hogy közben fel tudják ébreszteni bennünk azt a mélyen emberi érzést, amely révén képesek vagyunk önnön esendőségünkkel szembesülni, sőt megértéssel és elfogadással viseltetünk iránta. A dél-koreai Lee Bull szobraiban és installációiban az emberi minőség jelenléte kevésbé evidens, hiszen állati testrészekből, csápokból megalkotott kompozíciókat hoz létre, s bár formái nőiesek, művészeti univerzumából mégis inkább egy idegen, töredékes, biomorf világ bontakozik ki.

A sort folytathatnánk azoknak a nőművészeknek az alkotásaival, akik nem-hogy az idealizált testképnek, de az emberi testalaknak is végképp búcsút intettek. De most más irányt veszek. Záróakkordként ugyanis arra az áldozati gesztusra szeretnék rámutatni, amely az állati minőségek felé elmozduló, poszthumán testábrázolásokat egytől egyig meghatározza, még akkor is, ha az esztétikai hatást uraló undorérzés meggátolja, hogy felismerjük.

5.

■ Az áldozati rítus az evéshez kötődő kulturális gyakorlatainkban különösen elevenen él. Nem véletlen, hogy az eat arthoz kötődő művek képesek legerőteljesebben feltárni az áldozatiság jelentését. A magyar posztfeminista képzőművészet egyik legfontosabb alakjánál, Fajgerné Dudás Andreánál is meghatározó ez a műfaj: performansai az ételekhez, az evéshez kapcsolódnak.

Fajgerné festészeti alkotásain többnyire saját testalakját örökíti meg. Önarcképein, aktjain rendre egy „hájas testet” jelenít meg, saját hájas testét, melyhez azonban igazi posztfeminista attitűddel, azaz teljes elfogadással viszonyul. Mi több, „hájas testéből” eszményképet farag, és az eszményítéssel nem megtagadja, hanem inkább semmibe veszi kultúránk ideális testre vonatkozó elvárásait. A háj áll tehát női identitásképzése gyűjtőpontjában, mely mélyebb értelmet nyer eat artos műveiben.

A *HÁJ'M Vénusz – HÁJ'M GRÁCIA* című performanszaiban a művész olyan testmaszkot használt, mellyel éppen azokat a testi tüneteket (a húst, a zsírrétegeket) hangsúlyozta, amik a patriarchális kultúra szépségeszménye szerint visszataszítóak. A saját testre történő, maszk általi reflexióban nem fedezhetünk fel az elnyomó szépségkánonnal szembeni kritikát, de még csak ironiát sem, sokkal inkább az alantának beállított testies minőségekkel való azonosulás dominál bennük. Ez az azonosulás nem egyszerűen az esendő emberi test vállalását jelenti, hanem a test hússzerű mivoltával való egybeesést. Márpedig a hús-

szerű mivoltban a feláldozhatóság, az elfogyaszthatóság fejeződik ki. A hájjel mezbe öltözött művész ezekben a performanszokban valódi, állati eredetű hajat dolgozott fel egy húsdarálón, majd a szerves anyagból hajakészítőt gyúrt, a hajas téstábol pedig ehett, élelnagyságú női testet sütött. Egy másik performanszban meztelenül feküdt be egy teknőbe a feldarabolt, zsíros hússzeletek közé, s 21. századi Vénuszként a feldolgozott hústermékeket ékszerek gyanánt magára aggatta, a hájjal pedig mint fodrozódó, csipkés lepellet vont a önnön, szintén hájas, szintén fodrozódó testét.

E feminista előadások eszünkbe juttathatják a bécsi akcionista hatvanas évekbeli performanszait, melyekben a véres állati hús keveredése az élő emberi testtel a krisztusi áldozathozatal megelevenítésére szolgált. Csakhogy itt nem történik meg a kultúraalapító szenvedéstörténetre való rámutatás. Itt az ember azért válik maga is azonos minőségűvé a véres vagy éppen hájas materiával, mert ő sem más, mint pusztá hús. Az ember nem a megváltás ígértéért áldozható fel, hanem, akár az állat, a húsáért – igaz, ugyanúgy Isten nevében. Ha az önnön felsőbbrendűségében hívó ember, aki az animális létformák ellen évszázadokon át kardoskodott, a szellem máza alatt hirtelenjében nem is egyszerűen az állatias testet találja, hanem az önnön elfogyasztható húsvoltára való rámutatást, alighanem az áldozatiság kétségbeesett tagadásába kezd.

Fajgerné hájas testének felmutatásával, állatias mivoltának elfogadásával vállalja az áldozat mivoltot, eat artos performanszaiban metaforikus módon fel is kínálja fogyasztásra saját testét és annak váladékait. Együttal azt is elfogadja, amit a Biblia a nőt elnyomó áldozati hierarchia alaptéziseként állít: az asszony állat. Ám ha az asszony állat, akkor minden ember állat. Csakis ennek a felismerésnek a fényében lehet poszthumán világunk etikai értékrendjét újraalkotni.

■ JEGYZETEK

1. Braidotti erről szóló, *Posthuman Feminism* címet viselő könyve 2020 októberében jelenik meg, de a szerző teóriáját ismerhetjük korábbi előadásaiból, lásd <https://vimeo.com/157192116>; továbbá a témában írott tanulmányából: Rosi Braidotti: *Four Theses Posthuman Feminism*. In: Richard Grusin (ed.): *Anthropocene Feminism*. University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 2017. 21–48. A poszthumanizmusról szóló könyvei pedig, mint ismeretes, a diskurzus alapműveinek számítanak. Lásd mindenképp Uő: *The Posthuman*. Cambridge, UK – Malden, MA, Polity Press, 2013.
2. Valójában már korábban, a francia forradalom idején megszületett az első, a nők jogait követelő kiáltvány: Olympe de Gouges írta *Női és polgárnői jogok nyilatkozata* (1789) címmel – az *Emberi és polgári jogok nyilatkozata* mintájára. A később kivégzett Gouges az „emberi” meghatározás alá szeretné besorolni a nőt is, nemcsak a férfit. Mellette Mary Wollstonecraftot tekintik az újkori nőjogi mozgalmak elindítójának, akinek az *A Vindication of the Rights of Woman* című, női egyenjogúságot hirdető írása nagy visszhangot keltett Londonban. De majd csak egy évszázad múlva indultak újjakra az angliai szüfrasset-mozgalmak. Az európai feminizmus genezise azonban még ennél is korábbra datálható: 1622-ben született Marie Le Jars de Gourneys *Equality Between Men and Women* című protofeminista munkája, amely a maga idejében még nem tudott közvetlen hatást kiváltani.
3. A különbözősége felépített identitáselmélet legnagyobb hatású képviselője Luce Irigaray. Műveiben a freudi fallogocentrikus (férfi)identitással, az elfojtó logikájú, központosított azonosságtudattal szemben felépített női én konstrukciójának szükségszerűségére mutat rá. Lásd erről főként Luce Irigaray: *Speculum de l'autre femme*. Minuit, Paris, 1990.
4. Lásd Judith Butler: *Performatív aktusok és a társadalmi nem konstitúciója: fenomenológiai és feminista elméleti kísérlet*. In: Antal Éva – Kicsák Lóránt – Széplaky Gerda: *Performatív fordulatok*. Lécum, Eger, 2015. 153–172.
5. Allen álláspontját Hannah Arendt *The Human Condition*ban szereplő szolidaritáselméletéből vezeti le. Lásd Amy Allen: *Solidarity After Identity Politics: Hannah Arendt and the Power of Feminist Theory*. Philosophy and Social Criticism 25. 1. (1999) 97–118.
6. Lásd Amalia Sa'ar: *Postcolonial Feminism. The Politics of Identification, and the Liberal Bargain*. Gender and Society 19. 5. (2005) 680–700.
7. Vö. Michel Foucault: *Meghalt-e az ember? M. F-val C. Bonnefoy beszélget*. <http://www.muut.hu/archivum/11179>
8. Vö. Uő: *A szavak és a dolgok*. Osiris, Bp., 2000. 345.
9. Lásd erről magyar nyelven Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Mária: *A poszthumanizmus változatai*. Prae, Bp., 2019.
10. A két emancipációs mozgalom átfedéseiről és a művészetben való reprezentációjáról lásd Elisabeth Sutton: *Art, Animals, and Experience: Relationships to Canines and the Natural World*. Taylor & Francis, New York, 2017.

CSIKÓS GÁBOR – KOVÁCS ILLÉS ÁRON

„HA ÁRTATLANUL HÚZTAK FEL EMBEREKET, MÉRT NE HÚZNÁNAK FEL ENGEM IS”

**A pszichiátriai dokumentáció
mint lehetséges társadalomtörténeti forrás**

Bevezető

■ Az „új történetírás” szélesre nyitotta a kutatásokat, amikor kimondta, hogy érdeklődésére minden emberi tevékenység számot tart. A hagyományos eseménytörténeti elbeszélések helyett a struktúrák elemzése kapott hangsúlyt, a nézőpont pedig mindinkább alulnézetivé vált. Ennek következménye volt a forrásbázis kibővülése:¹ minden dokumentum, amely arról tanúskodott, miként éltek meg az emberek a történelmet, felértékelődött.

Kihallgatási jegyzőkönyvek vagy az ügynökjelentések² mellett növekedett az érdeklődés az egodokumentumok iránt is. Hiány viszont a – fentiek metszéspontjában elhelyezhető – pszichiátriai dokumentáció. A „nagy emberek” egészségügyi dokumentumait már eddig is használta az irodalomtörténet (így József Attila *Szabad ötletek jegyzéke*), adódik azonban a kérdés, hogy vajon felhasználhatók volnának-e az „átlagemberek” kórlapjai is a történelem mélyebb megértéséhez.

A kérdések megválaszolására tett kísérletünk interdiszciplináris, hiszen egyszerre kívánja felhasználni a (klinikai) pszichológiai és a történelmi ismereteket. A két terület összekapcsolása nem új keletű, a kollektív jelenségek analizésére vállalkozó Frankfurti Iskola mellett jelentős a pszichobiográfiai irányzat is, amely pszichoanalitikus szellemiségben tárgyalta híres emberek életrajzeit.³

Megközelítési lehetőséget biztosít a pszichiátria történetisége, amely egyaránt magába foglalhatja az intézmények és a gyógy módok, de akár az egyes betegségkoncepciók történetét is.⁴ Kérdés azonban, hogy a páciensek csak betegségük jogán lehetnek érdekesek, vagy élményeik releváns ismereteket továbbítanak a társadalom egészének is. Betegségük felfogható-e a történelmi traumákra adott válaszként? Tekinthetjük-e őket olyan kisebbségnek, amely a fősodorhoz képest más megélésekkel rendelkezett?

Jelen kutatás nem mint (gyakran stigmatizált) kisebbségként tekint a pszichiátriai betegekre, hanem olyan társadalmi csoportként, amelynek élményei releváns üzenetet fogalmaznak meg a többségi társadalom szá-

mára. Tanulmányunk koncepciója hagyományosnak tekinthető társadalomtörténeti szempontból, hiszen társadalmi változások megragadására tesz kísérletet, új megközelítést képvisel viszont a nézőpont, a forrásbázis.

A magyar történeti irodalom viszonylag kevésbé élt ezzel a megközelítéssel, a néprajzból viszont ismert, hogy a látomásélmények gyakran köthetők társadalmi krízisekhez.⁵ Gagy József esettanulmánya a diktatúra pszichés traumái mellett az államhatalom reakcióit is ismerteti. A hagyományos közösséget veszélyeztető kollektivizálásra a parasztság egyik válasza a vallási élmények mély megélése volt, a mozgalom élén álló Ágnes „megváltozott tudatállapotban hirdetett”, amiért előbb idegklinikára, majd a brassói börtönbe vitték.⁶

A kórképek tárgyalásakor kibontásra kerülhetnek a társadalmi traumák és a kollektív stressz betegséget kiváltó szerepe is. A stresszreakciók első körét az ingerlékenység, szorongásos elhárítás, illetve fáradékonyság alkotja; a második stádiumba pedig agresszív jelenségek és a funkcionális szervpanaszok tartoznak. Ezt követik a neurotikus kórképek, pszichoszomatikus betegségek, illetve a devianciák.⁷ A mentális betegségeket abio-pszicho-szociális pszichológiai megközelítésben alkalmazott stresszdiatézis modell alapján értelmezve az egyes viselkedési rendellenességek a genetikai és környezeti/szociális tényezők kölcsönhatása révén alakulnak ki. Az előbbieket egyes allélvariánsok megléte jelenti, a környezeti tényezők pedig rendszerint abnormális mértékű stresszt jelentenek.⁸ A stressz akkor válik kórossá, ha nem vagyunk képesek megbirkózni az újszerű, veszélyeztető helyzettel (kontrollvesztés); illetve a krónikus stressz, a kimerülés fázisa egyértelműen károsító hatású, noha az egyéni különbségek nagyok.⁹ Erről tájékoztatnak a betegkartonok anamnézisei, ám még mielőtt ezeket tárgyalnánk, érdemes kitérni a forrásbázis előnyeire és kihívásaira.

Előnyök és kihívások

■ A pszichiátriai beteglapok mellett, hogy szokatlan perspektívából mutathatnak meg történelmi eseményeket, a megélt élményeket szuggesztív módon adják át. Ritka alkalmak egyike, hogy egy történelmi traumáról a sokkból még talán fel sem ocsúdott ember adjon számot. Ennek rövid illusztrálására hozható annak a nagykőrösi asszonynak az esete, aki a következő zaklatott elbeszélésben adott számot az erőszakos téesszervezés eseményeiről: „Minden megvan. Termett búza meg árpa. Nincs már malom, nincs már malom. A malmokat, a malmokat mind összeszedték Kecskemétre, autóval. Krumplit szedtünk, abból éltünk. [...] Elvették szőlőmet, földemet, belezavartak a szövetségbe. Jáltak a nyakamra négyen is. Írjak alá, írjak alá.”¹⁰

A pszichiátriai betegségek a közösségek normáira is fényt derítenek, megkerülhetetlen a normalitás fogalma. A normalitás az átlagos környezeti tényezőkhöz való alkalmazkodás képessége. Voltaképpen ez a definíció határozza meg, hogy egy-egy adott jelenség a társadalmi elvárásokba illeszthető-e vagy sem.¹¹ Valaki akkor normális, ha képes a neki jutó társadalmi szerepet jól betölteni, vagyis rugalmasságot és alkalmazkodási készséget feltételez a fogalom. Fontos azonban, hogy a normalitás meghatározása egyes társadalmi és kulturális közegekben jelentősen eltérő lehet. Az

alkoholfogyasztás jól példázza ezt. Míg a nők hajlamosabbak együtt élni szorongásaikkal, addig számos kelet-európai országban a férfiak a szerepelvárások miatt is gyakrabban használják az „öngyógyító alkoholt”: a környezet tehát nehezebben detektálja a férfi alkoholistákat.¹² A saját források közül megemlíthető az a mindenszenti asszony, aki tizenhat éves házasságukat a következőképp jellemezte: „rendesen élnek. Időnként le-leissza magát, de nem részeges az ura”.¹³ Ez azért is érdemel külön figyelmet, mert rávilágít a probléma klinikai szint alatti meglétére is. De utalhatunk Edward Cohn munkásságára is, aki pártfegyelmi iratokon keresztül mutatta be, hogy a szovjet káderek alkoholizmusa miként vált egyéni fegyelmezetlenségből betegséggé.¹⁴

A létező előnyök mellett természetesen bőven akadnak kihívások is a pszichiátriai dokumentáció használatakor. Mindjárt megemlítendő két technikai jellegű probléma: a személyiségi jogok kérdése, illetve a levéltári anyag rendezetlensége.

A dokumentációk egészségügyi érintettségük miatt érzékeny adatokat tartalmaznak, ráadásul a pszichés betegségek máig stigmát jelentenek: különös gonddal kell eljárni az anonimizálás során. Az érzékenységet jelzi, hogy Magyarországon a pszichiátriai anyagok kutatása többfordulós engedélyeztetés során valósul meg, mely során igazolni kell a tudományos célt. Szigorú szabályok vonatkoznak a publikálásra is: minden olyan adat közzéte tilott, amely révén a személy azonosíthatóvá válhatna. Követve ezt a szabályrendszert éppen ezért tanulmányunkban még monogram sem szerepel, mindössze a település, a nem, valamint az életkor kerül feltüntetésre.

A kutatási nehézségek között kell megemlíteni, hogy maga a forrásbázis tulajdonképpen raktári anyag, amelyet nem levéltári kutatási szempontok szerint rendszereztek, a regiszter célja az egészségügyi kereshetőség. A kutatás során az Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézetben (OPNI) több mint 2000 karton áttekintésével nagyjából ötven olyan esetet regisztráltunk az 1959 és 1961 közti időszakból, amelyben a kollektivizálás kórelőzményként szerepelt. Ez csekély számnak tűnhet, ám arányérzékünket módosítja, ha figyelembe vesszük az agráriumból élők alacsony jelenlétét a magyar pszichiátriai ellátásban,¹⁵ amit nem pusztán a paraszti mentalitás magyarázhat, hanem a pártállami működés is. 1971-ben a települések 64%-a nem fejlesztendő kategóriába került,¹⁶ a betegek kezelése elé számos adminisztratív akadály gördült.

A felsorolt problémák a kutatást megnehezítik ugyan, megoldásukra mégis kínálkoznak gyakorlati megoldások. Kevésbé adható egyértelmű válasz azonban az általánosíthatóság kérdésére. Az egyes dokumentumok alapján mennyire következtethetünk egy trauma tömegességére?

Bizonyos történelmi traumák társadalmi hatásai statisztikai adatokban is megjelennek, így a gazdasági világválság felhajtóereje az öngyilkossági mintázatokban tagadhatatlan. A világháború előtt 19.9 öngyilkosság jutott százezer főre, ami 1932-ben már 35.2-re emelkedett.¹⁷ Vagyis van lehetőség az adatok illusztrálására a beteglapok kvalitatív feldolgozása révén. Egy további megközelítési lehetőség, ha az egészségügyi dokumentációt mint esettanulmányok láncolatát fogjuk fel. A sok énközlés miatt ilyen esetekben leginkább az „oral history” módszerei alkalmazhatók, igaz, kü-

lönös gonddal kell eljárni, mivel a kórlapok „többszerzős” alkotások. A beteg közlései mellett meghatározó az orvosi, pszichológusi értelmezés is.

Kérdés a probléma láthatósága is. A „devianciák ösztömege” a hatvanas évek elejétől növekszik: ebben egyaránt közrejátszhatnak a traumatikus élmények, de az is, hogy a teljes társadalomra kiterjedő egészségbiztosítás ekkor valósult meg.¹⁸ A diktatúra minden torzító mechanizmusával is feltételezhető, hogy többen kerültek az egészségügy látóterébe, korábban feltehetően még nagyobb latenciával kell számolni. A latenciában egyéb tényezők is szerepet játszhatnak: így az, hogy a gépjárművek megjelenése előtt a közlekedés az embert nem vette túlságosan igénybe.¹⁹ A gép azonnal megmutatta az esetleges mulasztásokat, az alkoholizmus észlelésének küszöbe lejjebb szállt.

Végül utalni kell a probléma összetettségére is. A traumák hatása nagy egyéni különbséget mutat attól függően, hogy melyik életszakaszban következett be, vagy hogy meddig tartott a társadalmi diszkrimináció.²⁰ Ráadásul a pszichés problémák sosem vezethetők vissza egyetlen okra: a deviáns aktusok személyiségdinamika és társadalomdinamika metszéspontjában találhatók.²¹ Tulajdonképpen már azt is nehéz azonban megállapítani, hogy hol húzódik a határ a normalitás és a kóros folyamatok között:²² számos mentális probléma kontinuumként képzelhető el.

Pszichiátriai szempontból a normalitás alkalmazkodást és bizonyos pszichiátriai tünetektől való mentesülést jelent. Az orvosi diagnosztikában a DSM és BNO rendszerek segítik egy-egy jelenség kategorizálását, diagnosztizálását. A BNO kódrendszer 1948-ban a hatodik revíziót már az Egészségügyi Világszervezet felügyelete alatt dolgozta ki, amit elsősorban a betegségek pontosabb megfogalmazása, illetve újabbak megjelenése indokolt. A DSM mint a mentális betegségek katalógusrendszere először 1952-ben jelent meg.²³ A kulturális pszichiátria megközelítése alapján a kultúra meghatározza az érzelmi átélés formáját és a viselkedési normákat. Ruth Benedict szerint amit a nyugati pszichiátria abnormálisnak tekint (például paranoia, görcsrohamok, transzállapotok stb.), az számos más kultúrában normálisnak, esetleg szakrális élménynek számíthat. Érdemes visszautalni Gagyí József tanulmányára, e szerint a közösség egy részének szakrális élményét a hatalom egészségügyi és hatalmi, más falubeliek pedig morális aspektusból kezelték.

Egy másik alternatív értelmezési keretet nyújt a mentális betegségek kategorizálására az antipszichiátriai nézőpont. Az 1960-as években jelentkező megközelítés központi állítása volt, hogy az elmebetegség egyfajta szociális konstrukció, és a testi betegség mintájára nem képezhetünk mentális betegség kategóriát (Michelle Foucault, Thomas Szasz, Ronald D. Laing, Ervin Goffmann).²⁴ Idézhető az első világháborúban felmerült nagy kérdés: a harctéri sokktól szenvedő katona abnormális-e, akit meg kell gyógyítani és visszahelyezni a frontra, vagy épp ez a megfelelő válasz.²⁵ Nem osztva az antipszichiátriai mozgalom radikalizmusát, mégis mindenképpen megfontolásra méltó, hogy nem minden szenvedés betegség.²⁶ Vagyis: miközben a mentális betegség napjainkban is megbélyegző stigma, az esetismertetések olvasva nem annyira a betegséget érdemes súlykolni, hanem meglátni a szenvedések közt helytállni próbáló embereket, akik életében súlyos törést okoztak a történelmi traumák. Jelen tanulmányban

a pszichiátriai eseteírásokat mint lehetséges kortörténeti forrásokat és mint egyéni lenyomatokat kívánjuk vizsgálni. Nem cél a valós diagnózis megállapítása vagy annak eldöntése, hogy egy-egy beteg története valóságos vagy megbízható forrás-e.

Példák

1. Kitelepítés, kényszermunka

■ 1960 októberében skizofrén reakció diagnózist kapott az a Tolna megyei asszony, akinek tévképzete volt, hogy nővére és férje halottak, és neki kell nevelni azok gyermekét. Mikor a nővér felbukkant, nagyon meglepődött, teljesen visszavonult, majd közel egy hónapig ki sem mozdult lakásából. Testvére végül úgy döntött, orvoshoz viszi Budapestre, de ott rögtön a pszichiátriára irányították. „Az válthatta ki a betegségét, hogy a lakásukhoz hozzáépítenek, és a szomszédok rájuk küldték irigységből a rendőröket, hogy puhatolják ki, miből tudnak házat építeni.”

Anamnézise szerint szegény családból származott, ő maga tizenkét évesen kezdett dolgozni: kezdetben környékükön, majd Budapesten szolgált. A család sorsát a világháború utáni időszak dúlta szét: a szülőket sváb származásuk miatt Nyugat-Németországba „telepítették”, az asszonyt pedig a Szovjetunióba „vitték”. Itt kertészetben, gyárban, végül pedig szénbányában „dolgozott”, állandóan „betegeskedett”. 1947-ben tért csak haza, amikor a nővéréhez költözött.

Érdeemes megfigyelni a dokumentáció szóhasználatát: a deportálás élménye a szülők esetében a semlegesebb „telepítették” szóval kerül említésre, míg a beteg esetében a „vitték” már utal ugyan a kiszolgáltatottságra, de ez később feloldódik a „dolgozott” kifejezésben, amely egyfajta külföldi munkatapasztalatát avatja a szovjet kényszermunkát. A deportálás élménye később még egyszer említésre kerül, ezúttal azonban már explicitebben. Az asszony hazatérése után egy olyan özvegyhez ment, akinek „felesége szintén a Szovjetunióban halt meg fogságban”.²⁷

A nő sorsa szinte példatárát adja a 20. század megpróbáltatásainak: a család szétesése, az erőszakos elragadtatás olyan traumatikus és szorongást keltő élmények, amelyekben egyáltalán nem tűnik valószerűtlennek, ha a kevés megmaradt hozzátartozóval kapcsolatban a legpesszimistább forgatókönyvek aktivizálódnak.

A közösségek szétesésének hatásait illusztrálja egy szenttamási nő életútja is, aki 1911-ben még a történelmi Magyarországon született, hamarosan azonban jugoszláv állampolgár lett. Hat elemi után „munkás nővérnek” szegődött, és apáca is maradt a rendek 1950-es feloszlatásáig. „Hivatástudatból, ment és nem bánta meg, aránylag beletalálta magát a mindennapi életbe azután is, hogy feloszlott a rend” – mondta, noha további éveit nehézségek egész sorozatát hozták. Családokhoz járt ápolni, állandó anyagi gondjai miatt egyszerre több munkát is vállalt. Az „igen rossz, nedves lakásban” egy idegen, ötvenkilenc éves nővel lakott együtt. A stressztünetek 1960-ban jelentkeztek, amikor fejfájásról, vérzésről, szemeinek könnyezéséről számolt be s arról, hogy „mintha megfehéredtek volna az erei”. Egy éjszaka felriadt, és „azt hitte, jönnek érte a rendőrök. Soha ilyen élménye nem volt a valóságban, felöltözött, és úgy várt az ágyon ülve. A

barátnője hiába magyarázta, hogy nem jönnek érte. Reggel megnyugodott, úgy érezte, ez egy jelenés volt. Az van az eszében, hogy elkárhozik, hiába volt szerzetes, mert nem egészséges. Nem tud úgy imádkozni, mint azelőtt, fáradt. Lelki atyja biztatta, felmentést adott, hogy a betegsége miatt nem tud úgy imádkozni, mint régen.”²⁸

2. 1956 – forradalom különböző nézőpontokból

■ Három asszony életútja világítja meg, mennyire eltérő hatást gyakorolt 1956 az emberek életére.

Az első 1958 decemberében került gondozásba. Elmondása szerint falujában „kedélyes, vidám asszonyként ismerik”, az „1956-os októberi események során szomszédai megverték politikai okokból, igazságtalanul és ok nélkül. [...] Azonnal elment látteleket vetetni magáról, és amint elcsendesedtek a harci tevékenységek, feljelentette az ellenségeit. Hónapok óta folyik a per.”²⁹

1960 szeptemberében kereste fel az intézetet egy harmincéves mérnök asszony, aki gyötrő álmatlanságról számolt be. (Diagnózis: neurasthenia.) Novocserkasszkban született, és gyermekéveit a Szovjetunióban töltötte, ahol szintén mérnök anyja egyedül nevelte, miután az apa elhagyta a családot. Az egyetemen ismerkedett meg magyar diákokkal, az egyikükhöz férjhez is ment: 1956-ban költöztek Magyarországra, néhány hét múlva „az akkori politikai események kedvezőtlen hatást gyakoroltak rá és itteni életkörülményeinek megszokására”.³⁰

A világtörténelem többször befolyásolta a magánéletét annak a tázlári születésű nőnek, aki 1961 nyarán került az intézetbe. 1953-ban lánya született egy ÁVH-s őrnagytól, aki végül azért nem vette el, mert a nő 1947-ig Jugoszláviában nevelkedett, „és politikai okból nem lenne helyes, ha őt elvenné”. A lányt azonban a nevére vette. A közgazdasági technikumot végzett nő nyolc éve járt Budapestre dolgozni. Alkoholproblémái 1956-ben kezdődtek: orosz nyelvórákra járt, de a tanár az októberi események miatt visszament a Szovjetunióba, „attól kezdve nagyon egyedül érezte magát”. Egy nap 10-12 féldecit is megivott, de ha valami bántotta, még többet. Hűvösvölgyben egy presszóba járt munka után inni, de „részeg sosem lett: nem is vették rajta észre, hogy iszik. Munkatársai beszéltek rá az elvonókúrára, ő egyet is ért, magától is megtenné. Zárkózott, szorongó ember.”³¹

Az esetek jól példázzák a különböző megéléseket és egyúttal a történelmi konfliktusok lefolyásának különbözőségeit. A megvert asszony azonnali fizikai sérüléseket szenvedett, de mentális állapotán sokat ronthatott a hónapok óta zajló per, amely során a saját közvetlen közösségében megélt traumatizáló élményeket kellett szóban újraélnie. A másik két asszony fizikai bántalmazást nem szenvedett el ugyan, kórlapjaik mégis arról tanúsítanak, hogy a forradalom milyen sokféle, „homok alatti” úton is befolyásolhatta az emberek életét.

3. A kollektivizálás

■ A vidéki társadalom átformálására indított kommunista kísérlet több millió embert érintett Magyarországon. A nagyüzemi gazdálkodást megcélzó kollektivizálás nyílt célja a modernizáció volt, de ott munkált a diktatúra lehetséges ellenzékének, a birtokos parasztságnak a kiiktatása is.

Noha az 1948-ban kezdődő agitációt sok helyen kísérte erőszak, a gazdák szenvedések árán bár, de ellenálltak és túléltek. 1956 után még akár úgy is tűnhetett, megmaradhat az egyéni gazdálkodás, az újabb kampány azonban 1961-re téveszkekbe kényszerítette a parasztságot. A megszervező-dő „szövetkezetek” sokáig rosszul működtek, munkaerőhiánnyal küzdöttek, fokozódó ütemet vett a faluról való elvándorlás.³²

Mindezek következménye, hogy a falun is egyre terjedt a neurózis. A Kádár-korszak tudományos öndiagnózisa, hogy a vidék pszichés mutatóinak romlása nagyrészt a „termelőszövetkezeti átalakulás” következménye. Ez utal ugyan a jelenség egy részére, egyúttal fontos mozzanatokat el is hallgat. A kollektivizálás során alkalmazott erőszak alig-alig került említésre még külföldi vagy rendszerváltozás után készült munkákban is,³³ a vidék problémáinak tárgyalása pedig belesimul a modernizációs narratívába.³⁴ Holott az erőszak, a nyomában járó kontrollvesztés számos pszichoszomatikus betegség kialakulásában játszik fontos szerepet. A diktatúrára jellemző tanult tehetetlenség, a koherencia élményének vagy a közösségi hatékonyságnak az elvesztése mind a lelki egészség ellenében ható tényezők.³⁵ Az utolsó kampány időszakát illusztrálják a következő esetek.

Tíz hold földön gazdálkodott az a perkátai család, amelynek harmincéves lánya 1959 augusztusában skizofréniával került kórházba. A nő elmondása szerint jó körülmények között éltek, ő maga négy polgárit végzett, majd férjhez ment. „Nem sikerült házasság volt, mert a férje kulák volt, és emiatt sok nehézségük volt, és a házastársi viszony is megromlott. Kétévi házasság után különváltak. Ez év tavaszán meghalt a férje. Tavasz óta dolgoznak a tszcsben. Aratás kezdete óta beteg. Rengeteget dolgozott, markot szedett. Fáradtságról panaszkodott, egy alkalommal erősen vérzett az orra. Sztálinvárosban megvizsgálták, de nem találtak komoly bajt. Egy hete furcsán beszél, az mondja, hogy ő az állatorvos jegyese. Azt állította, hogy szellemek járnak, anyját kérte, hogy maradjon vele, félt. Félt, hogy megölik. Egy ízben meglátogatta a szomszédjukat, ahol egy idegen, boszorkánykülsejű nő fogadta, aki csúnyán nézett rá, és átadta a levelet, akkor nagyon megijedt, azóta fél mindentől. A levél tartalmát nem hajlandó elárulni: női ajak csukva légy, mondja, mikor eziránt érdeklődünk.”

Az anya elmondása szerint a tünetek akkor jelentkeztek a lányánál, amikor 1959 tavaszán meghalt az apa, neki pedig a juhokat kellett Székesfehérvárra vinni, s a lány egyedül maradt a tanyán. A helyzetüket súlyosbította, hogy „bizonyos Fehér Laci bácsival még a tsz megalakulása előtt volt egy vitájuk afölött, hogy meddig tart az ő mezsgyéjük, beperelte őket, hogy jogtalanul szűrták le 10 méterrel odébb a karókat, sokáig pereskedtek, ez nagyon megviselte az idegeiket”.

Látható, hogy magánéleti nehézségek is voltak a család életében, de nem tagadható a kollektivizálás traumája sem. Erre utal egyrészt a betegnek azon mondata, hogy „olyan boldogan éltünk mi abba a gazdasági munkába, de hát ugye a sors, a viharok”. Másrészt arról számol be, augusztus 20-án azt tapasztalata, hogy: „megrendülés volt az egész faluban [...] minden olyan megdőbbsé, meglepő volt”.³⁶

A téesszervezés szerepelt a mentális állapot romlásának okaként egy ötvenéves izsáki földműves körtörténetében. A férfi két év jogakadémiai

tanulmányok után döntött úgy, inkább visszatér a családi gazdaságba. „Felveti annak lehetőségét, hogy azért lett ismét beteg, mert a földjeit újból államosítani akarták [...]. Emlegette, hogy hol fog ő megélni. Ennek reális háttere is van. Kuláklistára van véve, ez idő óta mindig fél a rendőrségtől. Kb. négy hete tagosítani akarják a földjüket, valaki azt a kijelentést tette, hogy ha valamelyik testvért lecsukják, akkor majd fog menni a dolog. A tanácselnök is felszólította őket, hogy se mellette, se ellene ne agitáljanak a tsz alakításnak. Húsvétkor egy rendőr ment a tanyájukra és kért bort, megkínálták. Ezután a beteg ezt úgy értékelte, hogy a rendőr megjelenése provokáció volt, és az egész a lebuktatásukra ment. Kórosan vonatkoztatott. Közben megbüntették őket, mert a szalmájuk tűzveszélyes helyen volt. Mindezeket a dolgokat a beteg nagyon a szívére vette, sokat emlegette.” A skizofrénnak diagnosztizált férfi elmondta, hogy „szólójét januárban visszakapta, mert az elnököt megvesztegették, kiléptek a tszcsből... Az Isten, az ÁVÓ vagy a Párt azt tesz velem, amit akar. A bűnös embert ezek megbüntetik... Nem tudom elmondani, hogy mit lopotam... Paráználkodtam... Ha ártatlanul húztak fel embereket, mért ne húznának fel engem is, aki bűnös vagyok.”³⁷

További kutatási irányok

■ Jelen tanulmány egyelőre inkább problémafelvetés, kísérlet a 20. századi traumák egy eddig nem használt forráscsoporton történő bemutatására. A kutatás időhatára bővíthető, így megvizsgálásra volnának érdemesek a következő traumák:

1. a két világháború katonai és civil megélése,
2. az 1919-es vörös- és fehérterror traumái,
3. a történelmi Magyarország felbomlásának élménye,
4. a zsidótörvények és a holokauszt tragédiája,
5. a Rákosi-korszak visszaéléseinek, koncepciók pereinek hatásai,
6. a kollektivizálási kampányok átélése.

Az összehasonlítás további lehetőségét adja a modernizáció alulnézeti nyomon követése. A Monarchia évtizedei és az 1960-as évek számos hasonlóságot mutatnak: egyrészt a levert forradalom traumáját, másrészt a gyors iparosítás, a városba özönlés következtében a korábbi hiedelemrendszerek szétesését, az ebből fakadó izoláltságot, a deviáns viselkedések mind gyakoribb előfordulását. A módszeres összehasonlítás kirajzolhatná, mely traumák köthetők a totalitárius politikai struktúrákhoz, és melyek a modernizáció mellékhatásai.³⁸

A felsorolt kutatási témák a kihívások résznél kifejtett szempontok miatt nem azonos nehézségűek. Jelen kutatásba a kollektivizálás azért került nagyobb súllyal, mert tömeges társadalmi traumáról beszélhetünk, amely jól körülhatárolt csoportjellemzőkkel leírható társadalmi tömböt érintett. A többi irány azonban vélhetően csak tüzetes átvizsgálással, lassabb munkafolyamat eredményeként volna feldolgozható.

■ JEGYZETEK

1. Peter Burke: *Az új történetírás múltja és jövője*. In: Gyurgyák János – Kisantal Tamás (szerk.): *Történelemelmélet II*. Osiris Kiadó. Bp., 2006. 1189–1208.

2. Farkas Gyöngyi: *Ügynökjelentések, kihallgatási jegyzőkönyvek, kérvények*. A társadalomtörténet-írás lehetséges forrásai. Aetas 2006. 4. sz. 146–170; Gyáni Gábor: *Az ego-dokumentumok történetéről haszná. Bárka* 2019. 2. sz. 70–74.
3. Botond Ágnes: *Pszichohistória*. In: Bódy Zsombor – Ö. Kovács József (szerk.): *Bevezetés a társadalomtörténetbe*. Osiris Kiadó, Bp., 2006. 539–563.
4. Kovai Melinda: *Lélektan és politika. Pszichotudományok a magyarországi államszocializmusban 1945–1970*. Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, Bp., 2016; Roy Porter: *The Patient's View: Doing Medical History from below Theory and Society*. 1985. Vol. 14. No. 2 175–198.
5. Pócs Éva: *Transz és látomás Európa népi kultúráiban*. In: Uő: *Népi vallás és mágia Közép-Kelet-Európában*. Válogatott tanulmányok. II. L'Harmattan Kiadó, 2018. 169–218.
6. Gagy József: *Amire vágyunk, amitől félünk, amit remélünk*. Mentor Kiadó, Mvhely, 2010. 113–170.
7. Juhász Pál: *A neurózis morbiditásának emelkedése egy magyar falu közösségében*. In: Andorka Rudolf – Buda Béla – Cseh-Szombathy László (vál.): *A deviáns viselkedés szociológiája*. Gondolat Kiadó, Bp., 1974. 504–528. (A továbbiakban Juhász 1974)
8. Vörös Viktor: *Az öngyilkos viselkedés komplex stressz-diatézis szemlélete*. Doktori értekezés. Pécsi Tudományegyetem, Pécs, 2010.
9. Kopp Mária – Skrabski Árpád: *Magyar lelkiállapot az ezredforduló után*. Távlatok 86/2009.
10. Állami Egészségügyi Ellátó Központ Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézet (egészségügyi és működési dokumentáció). A továbbiakban: OPNI. OPNI 0161-007747.
11. Gyarmathy Éva: *Atipikus agy és a tehetség*. Habilitációs tézis. Debreceni Egyetem, 2009.
12. Kopp Mária – Skrabski Árpád: *Magyar lelkiállapot*. Végeken Alapítvány, Bp., 199269–73.
13. OPNI 0161-007748
14. Koltai Gábor: *Fegyelem az állampártban az 50-es években. Szakirodalmi hiányok – feltáratlan források* In: Balázs Eszter – Koltai Gábor – Takács Róbert (szerk.): *Homoklapátolás nemesércért*. A 70 éves *Standeisky Éva tiszteletére*. Napvilág Kiadó, Bp., 2018. 151–164.
15. Andorka et al: *Társadalmi beilleszkedési zavarok Magyarországon*. Kossuth Könyvkiadó, Bp., 1986. 36–48. (A továbbiakban Andorka et al 1986.)
16. Ö. Kovács József: *A vidéki társadalmak átalakítása és átalakulása*. Szempontok egy német–magyar összehasonlításhoz. In: Majtényi György – Szabó Csaba (szerk.): *Rendszerváltás és Kádár-korszak*. Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, Bp., 2008. 509–520.
17. Andorka et al 1986. 26–30.
18. Pataki Ferenc: *A deviáns magatartásformák hazai kutatásáról*. In: Uő: *Rendszerváltás után: Társadalomlélektani terepszemle*. Scientia Humana, Bp., 1993. 149–163. (A továbbiakban Pataki 1993.)
19. Szilágyi Miklós: *A közlekedés és szállítás modernizációjának hatása a paraszti életmódra*. In: Uő: *Paraszti hagyomány és kényszermodernizáció*. Közelítések a néprajzi változásvizsgálathoz. Bp., 2009. 28–40.
20. Erős Ferenc: *Trauma és történelem*. In: Uő: *Trauma és történelem*. Szociálpszichológiai és pszichoanalitikus tanulmányok. Józsefvegy Műhely Kiadó, Bp., 2007. 13–26. (A továbbiakban Erős 2007.); Virág Teréz: *Kollektív trauma – egyéni öngyógyítás*. In: Kőbányai János (összeáll.): *Holokausz-olvasókönyv*. Múlt és Jövő Kiadó, Bp., 2016. 275–286.
21. Pataki Ferenc: *A deviáns jelenségek értelmezésének és kezelésének kulcskérdései*. In: Münnich Iván – Moksony Ferenc (szerk.): *Devianciák Magyarországon*. Közélet Kiadó, Bp., 1994. 78–101.
22. Rácz József: *Addiktológia. Tünettan és Intervenciók*. Semmelweis Egyetem Egészségügyi Főiskolai Kar, Bp., 2004. 34 – 40.
23. J. R. Comer: *A lélek betegségei. Pszichopatológia*. Osiris Kiadó, Bp., 2005.
24. Kovács József: *Bioetikai kérdések a pszichiátriában és a pszichoterápiában*. Medicina Kiadó, Bp., 2006.
25. Erős 2007.
26. Szasz Thomas: *Az elmebetegség mítosza. A személyes magatartás elméletének alapjai*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2002. 67–73; 314–315.
27. OPNI 0161-007754
28. OPNI 0161-007751
29. OPNI 0161-007753
30. OPNI 0161-007751
31. OPNI 0161-007747
32. Kende Péter: *Az engedményektől az érdekegyeztetésig: a kádári konszolidációról*. In: Uő: *A kommunizmus és a magyar társadalom*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2013. 130–145; Tatjana Thelen: *Violence and social (dis)continuity: comparing collectivization in two East European villages*. Social History 2005. Vol. 30 No. 1. 25–44.
33. Ö. Kovács József: *A paraszti társadalom felszámolása a kommunista diktatúrában. A vidéki Magyarország politikai társadalomtörténete 1945–1965*. Korall, Bp., 2012. 53–63.
34. Pl. Juhász 1974.
35. Kopp Mária: *A kelet-európai egészségparadoxon*. In: Kállai János – Varga János – Oláh Attila (szerk.): *Egészségpszichológia a gyakorlatban*. Medicina Könyvkiadó, Bp., 2007. 51–62; Kulcsár Zsuzsanna: *Traumafeldolgozás és vallás*. Trefort Kiadó, Bp., 2009. 30–35.
36. OPNI 0161-007754
37. OPNI 0161-007278
38. Pataki 1993.

NICORIUC BÉATRICE

KÖZELÍTÉSEK AZ ÍRÁS ÉS A TÉR TAPASZTALATÁHOZ HERTA MÜLLER ESSZÉIBEN

■ Herta Müller esszéi sokkal kevésbé élnek a magyar irodalmi köztudatban, mint regényei. Ezek közül 2009-es irodalmi Nobel-díja óta többet is magyarra fordítottak, viszont a több esszé- és előadaskötetéből egynek jelent meg csupán magyar fordítása 2018-ban, András Orsolya jóvoltából (Müller 2018).

Kiváltképp az első két kötet esszéi egyfajta olvasói útmutatóként is funkcionálnak Herta Müller elbeszélő műveinek olvasásához, mind a szerző nyelvhasználatát, mind pedig a térhasználat jelentésteremtő módzatai tekintetében. Herta Müller műveinek értelmezői mindeddig csak érintőlegesen foglalkoztak a tér szemantizálásával, a térmetaforák elemzésével, azzal, ahogyan a szerző a valós élettapasztalataiból ismert tereket, a tériesített időt, a határállapotokat a „kitalált észlelés” révén irodalmi fikciává alakítja.

A fentiekből kiindulva arra teszek kísérletet ebben a szövegben, hogy Herta Müller esszéinek íráshasználat és tértapasztalat szempontú elemzéséből kiindulva egy újabb modellt kínáljak az elbeszélő művek értelmezésére is.

A két tárgyalt esszékötet *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet* (Az ördög a tükörben ül. A kitalált észlelésről) és *A király meghajol és gyilkol* (*Der König verneigt sich und tötet*). Mindkét kötet az írás folyamatát tematizálja, amely úgy jelenik meg a szövegekben, mint a Müller életét végigkísérő események feldolgozásának az aktusa. Az írás, az alkotás folyamata mindig saját életének, élete szakaszainak tapasztalataihoz nyúl vissza, és ezeket alakítja át esztétikai igényű fikcióvá.

Herta Müller számára az írás az emlékezés igazságát és nem a múlt rekonstrukcióját jelenti. A „kitalált” (*das Erfundene*), az emlékezés igazsága számára a jelen és a múlt, az élmény és reflexió közötti kapcsolat újradefiniálása (Siguan 2014. 245.). Ebben a folyamatban a poétika, a művészet, de az objektív és szubjektív tapasztalatvilág is fontos szerephez jut, akár csak az általa „kitalált észlelésnek” (*erfundene Wahrnehmung*) (Müller 1991) nevezett elv, amely révén az ember kapcsolatba kerülhet az emlékezéssel. Az írás tehát nem a valóságnak az utánzása, hanem annak a nyelvi, metaforikus feldolgozása. Már pályafutása elején írja: „Látom magamon, hogy nem az marad meg legerősebben az emlékezetben, ami külsődleges, amit ténynek nevezünk. Erősebb, ami belülről jön, amit a külsődleges, a tény vált ki, mert az újraélhető az emlékezetben. Mert az, ami belülről jött, a bordáimat nyomja, a torkomat szorítja, a szívverésemet hajszoja.

A saját útjait járja. Saját nyomait hagyja.” (Müller 1991; az idézetek a szerző saját fordításai.)

Az elemzés Müller alkotói tevékenységének egyik központi kérdését veti fel, nevezetesen azt, hogy hogyan lehet megtalálni a megfelelő nyelvi formát ezeknek az emlékeknek a leírásához, amely a történesek leírhatatlan, kimondhatatlan lényegét visszaadhatja. Ez a kérdés – az elmondhatatlan szavakba foglalásának a nehézsége –, illetve az ehhez kapcsolódó reflexiók saját, egyéni írásmódjáról végigkísérték egész életét, gyermekkorától németországi disszidálásáig.

A falu tere

■ A bánsági sváb falu lakói, a nyelvük és nyelvhasználatuk a figyelmes gyermek számára egysíkú világnak tűnik, amelyben a nyelv kizárólag arra szolgál, hogy munkautasításokat adjanak, vagy mindennapi tevékenységeket megnevezzenek vele. A kemény munkának a beszédhez semmi köze, a szavak, a nyelv csak feltartóztatják a munkát, és fölösleges megkettőzéseit annak, amit az alkalmi beszélők éppen tesznek. „A szavak egyenesen a test útjában állnak – ezt tudtam. De az elcsúszás aközött, ami kívül, a kezed körül és belül, a fejedben van, a tudás: most olyasmire gondolsz, ami nem illet meg, amit senki nem hinne rólad.” (Müller 1993. 8.) A falulakók nyelvtelensége összezavarja a gyermeket, egyedül hagyja a gondolataival, amelyek emiatt büntudatot keltenek benne. A nyelvtelenséget tudatnélküliségként is lehet itt érteni, egy domináns és ezért ijesztőnek érzékelt falusi közösség hiányzó öntudataként. És mivel a kis én-mesélőnek nem szabad szavakat találnia az átélt dolgokra, ezért meg sem tudja magyarázni ezeket magának. Hiányzik neki a belső reflexió modellje, ami révén egy saját álláspontot, illetve ellenállást alakíthatna ki. A gyermek bűnösnek érzi magát a gondolatai miatt, mert ezeket nem szabad kimondani, mert nem illik kimondani őket. Ilyenkor jön a félelem, az ok nélküli félelem, hogy rosszat cselekedett. Herta Müller ezt a félelmet nevezi fejetlen félelemnek, mert sem konkrét oka, sem ellenszere nincs (Müller 1993. 8.). Ezáltal a falu „fogda” lesz, a falu házai, a tárgyak befolyásolják az érzékelését, fenyegetve érzi magát. A házban levő tárgyak éjszaka szörnyekké változnak, a növények és állatok a mezőn csak azért vannak ott, hogy őt felfalják. A tárgyak tömkelege között mindig elveszettnek érzi magát. Az állandó érzés, hogy senkihez és semmihez nem tartozik, szakadékot von az én és a környezete közé. Ahhoz, hogy ezt a szakadékot megszüntesse, megeszi a „leveleket és virágokat, hogy azok a nyelvével rokonok legyenek” (Müller 1993. 11.). Az evés, rágás, bekebelezés és minden más, szájjal kapcsolatos tapasztalat minden gyermek számára alapvető és élvezetes tevékenység, amelyen keresztül a környezetre szeretne hasonlítani és azzal egyé válni. „Azt akartam, hogy hasonlítsunk, mert ők tudták, hogy hogyan kell élni, én meg nem.” (Müller 1993. 11.) A gyermek olyan akar lenni, mint a környezete, mint a többiek. Az egyedüllét által kiváltott folyamatos félelem és az egyedüllét traumája arra készteti, hogy a számtalan őt kísérő tárgynak és növénynek új neveket találjon ki, és egy új, kitalált értelemrendszerbe rendezze azokat. Ez az átrendezés azt jelenti a gyermek számára, hogy a növényeket és a szimultán

hozzájuk kapcsolódó félelmet is megszelídítse. A megszelídítés ugyanakkor azt is jelenti, hogy a félelmet kezelni tudja. Ez a viszonyulás megmarad, és később is fellelhető lesz abban a rengeteg nyelvi képben és metaforában, amit Müller a műveiben használ. Az oly gyakran emlegetett „kitalált észlelés”, vagyis a névadás, a képzelet újrarendszerezi a dolgokat, új jelentéssel ruházza fel őket, és ezzel azt a látszatot kelti, hogy az állandó félelmet kontrollálhatja.

Herta Müller a gyerekkort sok művében magányosan, nyelvtelenül eltöltött időszaknak írja le, amelyet csak akkor tudott visszahódítani, amikor gyerekkori emlékeit képes volt nyelvbe rendezni, „az átéltné az átészttétizálása révén” (Bozzi 2005. 35.). Az írás volt az a mozzanat, amely révén tudatosult számára, hogy „önálló emberként” létezik. Így tudta magát elhatárolni a félelmetesnek tűnő közösségtől. Így Herta Müller szövegei átesztétizált monológokként olvashatóak, amelyek ott zajlanak, ahol „a megalázás egy életforma”. Mert „az képes az önértékelését megőrizni, aki saját magának az egyetlen beszélgetőtársa a tudatosan választott elszigeteltségben, mert a monológ által kockázat nélkül védheti meg magát, anélkül, hogy félbeszakítanak vagy büntetnék”. (Müller 1991. 44.)

A város tere

■ 1973-ban Herta Müller elhagyta gyermekkorának helyszínét, a falut, hogy Temesváron tanuljon németül és románul. Ezzel a döntésével ellenszegült az édesanyja akaratának, aki azt szerette volna, hogy a lánya szabad legyen. De mivel neki még mindig „a falu a fejében volt”, vagyis a gyerekkori emlékeket még nem dolgozta fel, az idegen környezetben elszigeteltnek és magányosnak érezte magát. Így a faluból való szabadulás sem hozta meg a várt megváltást; összeomlott a „városi hölgy” utópiája is, vagyis amilyennek szerette volna látni magát a városban, ott ugyanis a román nyelvi akadályok választották el a diáktársaitól. Kiszabadult a faluból, de a kudarcérzése tovább nőtt. „Tizenöt éves voltam, és bekerültem a városba, teljesen új dolgokra találtam, és elkezdtem románul tanulni. Eleinte nehéz volt, hosszasan füleltem, túlterhelt voltam. Volt ugyan csatos kigyóbőrcipőm, de én magam nem voltam teljesen ott. Úgy tűnt, mintha csak a magas sarkú cipőbe bújtatott lábujjhegyeim maradtak volna belőlem, amint végigmentem a városon. Alig beszéltem.” (Müller 1993. 15.)

A kisebbségi érzés a romántudás hiányától még erősebb lesz. Ezt ő úgy fogalmazza meg, hogy nem nőtt még fel a városhoz. Ez az érzés kicsi, láthatatlan darabokra vágja az egyént, akiből csak a lábujjhegyei maradtak. Aki lábujjhegyen jár, azért teszi, mert láthatatlan szeretne maradni, mert mások elől el szeretne bújni. „De a fülelés a beszédre készít fel. Egy nap a száj elkezdett magától beszélni.” (Müller 1993. 15.) A szégyen, hogy a nyelvet nem ismerte, erős volt, és elválasztotta a külvilágtól. A sok figyelem és türelem viszont megtette a hatását, a román nyelv beszívárgott a fejébe, és elkezdett beszélni, élni. A világról való elképzelésének, illetve a környező világ pontos megfigyelésének az összjátéka lehetővé tette számára, hogy megértse és kezelje a világot maga körül. Ezek a módszerek segítették őt az új nyelv elsajátításában.

A megfigyelés ugyanakkor az író számára is fontos szerepet játszik, és eszköz a félelem és a kisebbségi érzés vagy a lehallgatás pszichológiai traumájának a leküzdéséhez. A román nyelvet sajátos módszerekkel tanulja, a román szavakat a velejükig kielemezi, és összehasonlítja az adott tárgy német megnevezésével. „Ennyire különböző a szélcsend: németül: a szél lefeküdt (Der Wind hat sich gelegt) – ez lapos és vízszintes. De románul úgy hangzik: a szél megállt (Vântul a stat). Ez meredek és függőleges. A szél példája csak egyike a folyamatos eltolódásoknak. [...] Majdnem minden mondat egy újabb látásmód.” (Müller 1993. 25.) Az önmeghatározás a sok különböző világlátásnak az eredménye, ami a két nyelv kölcsönhatásából jön létre. „A könyveimben még nem írtam egy mondatot sem románul. De természetesen ír bennem a román is, mert belenőtt a látásmódomba.” (Müller 1993. 25.)

Az írás folyamata jelen és múlt között

■ Ha az ember kézbe veszi Herta Müller esszéit, és lapozni kezdi, minden oldalon olyan igékre talál, amelyeket Herta Müller az öndefiníciójára használ, mint például *belenő, zabál, nyel, keresztez, zuhan, begombol, elmosódik* (hineinwachsen, fressen, schlucken, durchkreuzen, abstürzen, zuknöpfen, schwimmen). Ezek egy olyan dinamikát eredményeznek, amely az interiorizálás és az elidegenedés közötti határon egyensúlyoz. Ez az állandó átmenetben levés határozza meg mind munkáit, mind őt magát. A többi olyan esszéjében is, amelyben önmagára és az irodalmi tevékenységére reflektál, szintén visszatérő témái a *valahova tartozás* és az *idegenség, a hallgatás és beszéd, a kimondás és az elhallgatás*. Ez a regényei és elbeszélései beszédmódjában is megnyilvánul, a rövid, lakonikus mondatokban, a tagmondatok és szavak ismétlésében.

Hasonló egyensúlyozás jön létre a fejben is, amikor a jelen a múlttal találkozik. Ez a kapcsolódás legalább olyan jól megmagyarázza Herta Müller írásmódját, mint a „kitalált észlelés” (Müller 1991). Az egy időben felidézett gyermekkor, a korai városi lét, a román nyelvvel való küzdelem, a manipulátorikus kihallgatások alatt érzett megszégyenítés, a ki-nem-mondhatósága annak, amit pedig ki kell mondani – mindezeknek az elmében való együttes jelenlétéről esik szó az *Einmal anfassen – zweimal loslassen* (Egyszer megragadni – kétszer elengedni) című esszében. „Az egyes múltbeli pillanatok nem tudnának annyira élesen és ennyire újszerűen a jelenben élni, ha akkor, a maguk idején [...] átláttam volna ezeket.” A nyelvtelenség hosszú időszaka elnyomta az azon időszak alatt átélt eseményeket. „Minden történésben volt egy üres tér [...], hogy ki előtt, mikor, hol és hogyan kellene beszélni vagy hallgatni.” (Müller 1993. 106.) Ez a kívülről kényszerített behatárolása a beszédnek és a hallgatásnak az a „csomag”, amit magával visz egész életére. „A felidézett múlt és a jelen [...] nem kronologikusan kószál az emlékezetben, hanem mint a dolgok különböző arcai. Újabb és újabb részletek találkoznak, újabb párokba rendeződnek, mindig másnak és újnak tűnnek [...]” (Müller 1993. 106.) Ez eredményezi a konstruktív emlékezést. Egy olyan tevékenységről van szó, ami a jelenben teljesedik ki, de amire a múlttal együtt kell tekinteni. Az emlékezés szükségszerű, belső indíttatás, ami nélkül a jelen nem megra-

gadható. „A jelennek való keveredés a múltnak a harmadik, ötödik vagy huszadik arcát fedi fel. [...] A nagyon régen történt esemény közelmúlttá válhat, mintha tegnap történt volna. Mondhatnám azt is: találkozom a *régvanommal* (Vergangenwart) a *jelenmúltamban* (Gegenheit), az elengedés és a megragadás között.” (Müller 1993. 107.) A múlt és a jelen mondhatni ok nélkül, véletlenszerűen találkozik, ennek az eredményeképpen jönnek létre a nem természetes képek az egymáshoz nem passzoló világok elemeiből, tárgyak és testrészek egymásba folynak, és új rendszereket hoznak létre. Egyes tárgyak jelenbeli észlelése előhívja a falunak vagy a diktatúrának a mélyre süllyedt emlékeit, és a múltbeli érzések leltárát betölti a jelenbe. „Rajtaütésszerűen idézik fel a ma tárgyai a múlt eseményeit. [...] Minél pontosabban figyelem meg a jelent, annál erőteljesebben válik a múlt paradigmájává. Csak a jelen nélkül tudnék a fejemben a múlt nélkül élni.” (Müller 1993. 122.) Mindent, ami ma történik, átítatnak az emlékek, és ami jelen van, az táplálja az emlékeket. Herta Müller elmondja, hogyan hagyja az élmény szavakba írni magát: „Az élmény mint folyamat fűtyül az írásra, nem kompatibilis a szavakkal. [...] Hogy leírhatóvá váljon, a szavakhoz kell igazítani és újra ki kell találni. Felnagyítani, kicsinyíteni, egyszerűsíteni, bonyolítani, említeni, kihagyni – mind olyan taktika, amely a saját útját járja, és az élményt csak ürügyként használja. [...] Az ember kipróbálja, hogy melyik szó mire képes. Nincs többé nappal és éjszaka, falu vagy város, hanem a főnév és az ige, főmondat és mellékmondat, ütem és hangzás, sor és ritmus veszi át a hatalmat. [...] Hogy írni lehessen róla, le kell rombolni az átélt eseménynek a tolakódását, minden valós utcáról egy kitaláltra kell térni, mert csak a kitalált hasonlíthat a valósához.” (Müller 1993. 86.)

Ez voltaképpen az író drámája, amelyre Herta Müller az esszéiben reflektálni próbál: hogyan zajlik az írás, a szavakba öntés folyamata. A fenti idézet autonómmá és a történeti és kultúrtörténeti referenciáktól függetlenné teszi a munkáját. Minden, ami átéltnek tűnik, átment a poézis darálóján, és bár valóságosnak néz ki, sokkal inkább egy képzeletbeli elemekből készített szövevény, szándékosan teletűzdelve provokáló elemekkel. A jelen s a múlt az időn kívül találkoznak, és akarva-akaratlanul groteszk és rémálomszerű képeket hoznak létre. A szövegek a részelemek összehatásából építkeznek, amelyek tudatosan nyitottá, lezáratlanná, tisztázatlanná és megválaszolatlanná teszik ezeket. Ez feszülté teszi a beszéd és a hallgatás, valamint a közlés és a kihagyás viszonyát. A kimondott vagy leírt mondat mellett, mintegy abba beleírva, beleszólva, betolakodva megjelenik a ki nem mondott, le nem írt mondat is. Ennek a beszéd és írás közötti rugalmas ingázásnak, a túldimenzionált ábrázolásnak és a teljes vagy részleges elhallgatásnak az a célja, hogy újrarendezze a valóság-szerző-szöveg-olvasó viszonyt a szubjektív tapasztalat és észlelés komplex kapcsolattrendszerén belül. Az olvasás produktív észleléssé válik. Az olvasó át kell engedje magát ennek az esztétikai folyamatnak, így a szóképeket a szöveg valóságalapjaként tapasztalja meg: „Az olvasó tévesen gondolja azt, hogy ő csak a kész végtermékkel szembeül. [...] Aki olvasni tud, az olvasás közben az írás folyamatát is felfedezi: a kitérőket, a töréseket. Érzékeli a gondolatok alatti rétegek sokaságát. Világosan látja a keresés fo-

lyamatát. Felismeri a poétikus eltéréseket, a kitaláltat az észlelésben. Azt is látja, hogy milyen »eszközzel« voltak ezek leírva.” (Müller 1991. 44.)

Az ilyen olvasás az olvasóra is rálátást enged, az olvasó és az író szerepei felcserélhetővé válnak. Ha így olvas, az olvasóban olyan érzékenység jön létre, amely megmenti a szöveget mint olyan tapasztalati teret, amelyben a többértelműség keletkezik és válik leolvashatóvá, és amely révén a mondat performanszá válik.

A Herta Müllerről szóló szakirodalomban számos olyan nézettel találkozunk, hogy az író műveit csakis a megfelelő történeti háttérrel lehet receptálni, sőt a romániai kommunizmus idejét is belülről ismerni kell, és ezt a háttérrel vagy tapasztalatot is be kell vonni az interpretációba. Ezzel szemben az én értelmezésem szerint, amint remélhetőleg ez a kísérlet is rámutatott, nincs szükség az ilyen referenciális olvasatra; bár a mülleri szövegek a politikai elnyomást tematizálják, ezeket mégis egyfajta performanszként lehet felfogni, amelynek a megértéséhez nem szükséges a diktatúrában élés előzetes tapasztalata.

■ IRODALOM

Bozzi, Paola: *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*. Königshausen & Neumann GmbH Verlag, Würzburg, 2005.

Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Rotbuch, Berlin, 1991.

Müller, Herta: *Der König verneigt sich und tötet*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1993.

Müller, Herta: *A király meghajol és gyilkol*. (Ford. András Orsolya) Napkút Kiadó, Bp., 2018.

Siguan, Marisa: *Schreiben an den Grenzen der Sprache. Studien zu Améry, Kertész, Semprún, Schalamow, Herta Müller und Aub*. De Gruyter, Berlin, 2014.



DEMÉNY PÉTER

EURÓPA TRÓPUSAI

■ A *Lyra Omnis* sorozatban egyazon költői világhoz tartozó kötetek jelennek meg. Az utóbbi négy egytől egyig felsorolásszerű, a próza határán mozgó verseket tartalmaz, energiájukat a vágásokból, az elliptikusságból nyerik. Ez nem feltétlenül jelent rövideiséget, bár a rövid verseket éreztem a legsikerültebbeknek, de feltétlenül jelenti azt a takarékoságot, időnként szálkáságot, amely nélkül ez a típusú líra nem éri jól magát.

Laura Garavaglia olasz, Miomir Milinković szerb, Grigore Vieru besszarábiai román, Duška Vrhovac szintén szerb költő. Garavagliát nemcsak a betűrend alapján lehet kiemelni: jómagam a legérettebb szerzőnek tartom a vizsgált kötetek alapján. Halmosi Sándor fordítása azért is szerencsés, mert Halmosinak magának is olyan a költészete, mint az olasz szerzőé, csuklója ugyanúgy jár, mint azé. „Minden reggel, a hajam és a habok közt, / a kád mélyén egyre inkább feloldodom. / Az emlékek széttört torzók, / lassú lépések az aszfalton.” (*Önarckép* – 4.) „Az idő nyíla megáll neked is, / aki már semmivé váltál addigra, / már ha a semminek értelme van. / Maga az idő meghal, megoldatlan képlet. / A reggel gyenge csillaga, / ami ellopja napjaink kalandját.” (*Az idő nyíla*) – 26.) Ebből

a két idézetből is látszik, hogy a ráolvasások elvont fogalmakat tesznek érzékletessé egy-egy metafora révén. A költészet prózai duktusa nem ígér ilyen trópusokat, mégis bőségesen ragyogtatja őket. A versek azon a határon mozognak, amelyen túl a semmitmondás kezdődne, rövideiségük azonban még ezen az oldalon tartja őket. „Most kezdődik a tél, / az idő habja elpárolog, / ragacsos nyoma elhalványítja / a körvonalakat. A harmonikus / fénysugár megdől, a tökéletes / egyensúlyú buborék visszaküld / a kozmosz habjához. / A gondolat visszatér / világegyetemünk teléhez.” (*[Most kezdődik a tél]* – 31.) A gondolat fragmentumokban tör ki, töredékes képekkel üzen. A rímek nem megbízhatók, hiszen egy zárt, kerek, megfejtető világról beszélnének: a mi világunk nem ilyen. Inkább olyan, amelyben a jelölt nem mindig találja a jelölőjét, bolyong a homályos univerzumban, a jelentést éppen csak eltalálja, inkább súrolja talán. A szubjektum pedig nem találja a helyét, valahonnan kitekint, döbbsen tapasztalja, hogy mi történik, vagy hogy mi van. Hiszen *történni* nem történik semmi: morzsalék minden, s a morzsák nem egészet ígérnek, csak emlékeztetnek arra, hogy valaha voltak történetek. A ráolva-

Laura Garavaglia: *Csendkvantumok*. Fordította és válogatta Halmosi Sándor. AB-ART Kiadó, Bp., 2020.; Miomir Milinković: *Az ember és a vers*. Fordította Kovács Jolánka. AB-ART Kiadó, Bp., 2020.; Grigore Vieru: *Besszarábia gyásza*. Versek és aforizmák Balázs Boróka fordításában. AB-ART Kiadó, Bp., 2020.; Duška Vrhovac: *Memento vivere*. Fordította Kovács Jolánka. AB-ART Kiadó, Bp., 2020.

sások révén felidéződik egy értelem, könyörgés árad egy értelem irányába, mely viszont nem mutatkozik. A semminek nincs értelme, de minden sincs. A *Számok és csilágok* ciklus éppen azért érdekes, mert a számok nagyon is *valamik*, konkrétságuk ellenben nagyon is elvont világról ad hírt. Mindenki látja a vonók mozgását, csak hogy a zenének semmi köze a vonókhoz, még ha belőlük is árad.

Igaz, nem tudom, hogyan változott az olasz költészet, mint ahogy azt sem, hogyan alakult a szerb líra. De ha magyar versekként olvasom Milinković verseit (és mi más tehetnék, hiszen életműve most már a magyar irodalom része), akkor érzemeseknek találom őket. „Nevére nem emlékszem / Szemében hordta az eget / Haját gesztenyekoszorúban / Meztláb járt / Nevetése levelekbe szökkent / A babérrózsa ágain / A nyár fuvallatában / Remegett a manzárd // Ó, a nézése / Amikor mesélt / Hullámzott a tenger / A tó vize kicsorrant / A csalogányok kórusában / Halkan szólózott // Szőnyege a mező / Tündérek kísérték / Sőhajtott az erdő / Utána fordultak a hegyek / Amikor korsajával / Vízért ment a patakra.” (Név – 11.) A szerelmi költészet sok szimbóluma találkozik ezekben a sorokban, és semmi személyes nincs bennük. Kovács Jolánka fordítása, akárcsak a Duška Vrhovac esetében, nyilván pontos, a versek viszont nagyon elűtnek a kortárs

verseszménytől, főleg az olyasfajta érzelmesség miatt, amelyre fentebb utaltam.

Grigore Vieru *Besszarábia* gyász címmű kötetének nyitóverse így hangzik: „Szemedből hullt alá az ég / És darabokra tört. / Orcádról esett le a nap / És megfagyott. / Megdermedt a hűvös szél is / Szorgos kezed nélkül. / Visszahúzódtak a források is, / Téged keresve. / Mint kidöntött fa / Nagy robajjal / Zuhan a szó maga. / Istenem, ily egyedül, / És árván, / Nem voltam soha!” (*Szemedből hullt alá az ég* – 4.) Úgy érzem, az utolsó három sornak el kellett volna maradnia, hogy az előzők kifejezzék azt, amit ez a befejezés összefoglal. Még a szó fakénti zuhanását is megéri az olvasó, a zárást azonban semmiképpen sem.

Azt hiszem, a huszadik század egyik nagy költői felismerése volt, hogy az érzelmekkel óvatosan kell bánni. Isten halálától az ember vadállati ösztöneinek kirobbanásáig annyi minden történt, hogy a reflektálatlanságnak vagy a reflexió látszatának nagyon alacsony a hitele. Miközben mindannyian szerelembe esünk és félünk a haláltól, rendkívül nehéz igazi költészetet írni mindebből. Laura Garavagliának, legalábbis szerintem, sikerül.

Fábián István szép, elegáns sorozatot tervezett, a borítók éppoly szépek, mint az illusztrációk. A *Lyra Omnis* négy kötete nagylelkű mérítés az európai költészetből.

ÚTIKALAUZ AZ ANGOL UTÓPIAIRODALOM KEZDETEIHEZ

Maczelka Csaba: *A kora újkori angol utópiák magyar története*

■ Az Erdélyi Múzeum-Egyesület szakmai bizottságának javaslatára az EME 2019-ben megjelent kiadványai közül Maczelka Csaba kora újkori angol utópikus irodalommal foglalkozó monográfiája kapta meg az *Év Könyve* elismerést, Fehér Anna Gróf Székely László életéről szóló forráskiadása mellett. Maczelka Csaba tavaly megjelent kötete arra vállalkozik, hogy összefüggő képet alkosson a kora újkori utópikus hagyomány angliai alakulásáról, reflektálva annak magyar recepciójára is. Habár a magyar nyelvű utópia-kutatás foglalkozott már a korábbiakban is ezzel a területtel, különösen Thomas More *Utópia* című művével, a kora újkori angol utópikus hagyomány magyar nyelvű szakirodalmi lefedettsége mégis csak részlegesnek mondható. Korábban a magyar közönségnek nem volt lehetősége panorámaszerűen végigtekinteni az *Utópiát* körülölelő szöveg univerzumban.

Habár a monográfia leghosszabbban az illusztris More-művet tárgyalja, ennek alapos, paratextuális elemeket is felölelő elemzése mellett a kötet olyan szövegeket is vizsgál, amelyeknek hála az *Utópiát* megelőző középkori hagyományokat és az 1516-ban megjelentetett More-szöveg 16–17. századi, korai utóéletét is nyomon követhet-

ti az olvasó. Az utópia műfajának kialakulását tehát Maczelka Csaba monográfiájának lapjain folyamatosan láthatjuk, és egészen az angol regény megszületéséig figyelemmel kísérhetjük. A kötet egyik legfontosabb alapvetése ugyanis az, hogy a kora újkori utópiairodalom hozzájárult a modern angol regény létrejöttéhez az elképzelt világok egyre részletesebb leírásával és a fikciós jelleg előtérbe mozdításával. Hogy ezt az összefüggést igazolja, a szerző a monográfia végén olyan 18. századi szövegeket hoz példának, mint Daniel Defoe *Robinson Crusoe* vagy Jonathan Swift *Gulliver utazásai* című művei, amelyeket a szakirodalom már regényeknek tekint, de jól érzékelhető az utópikus hagyományhoz való kapcsolódásuk is.

A monográfia a tárgyalt műveket társadalmi és történelmi kontextusaikban is bemutatja. Az utópikus szövegek társadalmi-politikai szerepvállalására is rámutat a szerző, különös tekintettel az olyan esetekre, mint például Gabriel Plattes pamfletszerű utópiája, akinél az ideális állammodell aktuális politikai vetülete az angol forradalom kapcsán kerül előtérbe. A kötetben jól kirajzolódik a földrajzi felfedezések és a velük párhuzamosan zajló tudományos forradalom

utópiákra gyakorolt hatása is. Ez nem elhanyagolható, hiszen az átalakuló világkép és az újonnan felfedezett, de még ismeretlen területek iránti érdeklődés megteremkenyítőleg hatott a kora újkori utópiairodalomra. A térkép fehér foltjait betöltendő, Joseph Hall Ausztrália feltérképezetlen kontinensét népesíti be különböző utópikus társadalmakkal. A tudományos felfedezések és találmányok – mint Galilei távcsöve – új lendületet adtak a Holddal kapcsolatos spekulációknak, és előtérbe hozták a párhuzamos világok létezésének kérdéskörét. Az ezzel kapcsolatos irodalmi diskurzusba illeszkedik az első tudományos-fantasztikus jellegű utópikus szöveg, Francis Godwin *A holdbéli ember* című munkája is.

Maczelka Csaba minden fejezetben figyelmet szentel a műfajiság kérdésének, amelyet a szerzői ön-reflexiók és a szöveg más műfajokhoz fűződő viszonya tükrében vitat meg. A műfaji hibriditás a kora újkori utópiairodalom egyik legmarkánsabb jellemzője, így a kötet ezen a téren rengeteg izgalmas kombinációra hívja fel a figyelmet. A középkori előzményekre is visszatekintő utópia kialakulásán nyomot hagyott az onnan eredeztethető félig-meddig fantasztikus, Mandeville-féle utazási irodalom hagyománya, de az antik gyökerekkel rendelkező dialógus műfaj is, amely az Erzsébet-korban vált uralkodóvá, noha már More-nál is kimutatható. Később, a nyomtatás és a könyvpiac angliai elterjedésével a pamfletkultúra hatása is fontossá vált, de a spanyol pikareszk történetek és a földrajzi felfedezésekkel párhuzamosan megjelenő útbeszámolók sem hagyták érintetlenül a kötetben tárgyalt utópiákat.

A monográfiában tárgyalt szövegek fikcióhoz való viszonyulásai kapcsán is érdekes megfigyeléseket tesz a szerző. Már az *Utópia* esetében egy nagyon érdekes, szövegbeli fikció-valóság játék tanúi lehetünk, amelyben More és az ajánlólevelet író humanisták egyszerre bizonygatják az ideális államról szóló beszámoló hitelességét, és világítanak rá annak fiktív voltára. Ez a játék a korabeli olvasóban is bizonytalanságot ébreszthetett, de a szatirikus elemek beékelésével a szöveg paratextusai az ideális állammodell fikciós természetét hivatottak hangsúlyozni. A kötetből kiderül, hogy a 17. századra az utópikus irodalom fiktív jellege uralkodóvá vált, és egyre kevésbé teremtik meg a szövegek a hitelesség álcáját. A hitelesség látszatának fenntartása és a fiktív jelleg hangsúlyozása közötti átűnések Henry Neville *The Isle of Pines* című szövege esetében kimondottan szembetűnőek, mármár a műfajt parodizáló mértékben vannak jelen. Ennek ellenére időről időre akadtak olyan olvasók, akik hittek az utópiák megvalósíthatóságában vagy a beszámolók valóságosságában. Maczelka több ilyen esetre is felhívja a figyelmet, részben az *Utópia*, részben Neville szövege kapcsán.

Egyes szerzők nemcsak saját írásaik fiktív jellegére, hanem a fikció természetére, annak jelentőségére is reflektáltak. E tekintetben kiemelkedőek Francis Bacon és Margaret Cavendish utópiái, amelyekben magáról a fikcióról való gondolkodás nagyobb terepet kap. A tudomány- és természetfilozófiai műveiről híres Baconnál a fabulák és mítoszok világa is szerepel a tudás lehetséges forrásai között. Maczelka Csaba szerint az *Új Atlantisz* című utópia Bacon korábbi

tudáselméletei allegorikus kifejezésének is tekinthető. Cavendish az ő nyomdokain haladva egyenesen a képzelet műveit és az elme alkotó működését értékeli nagyobbra az értelem munkájánál, azaz a racionális kutatás eredményeinél.

A monográfia elemzései hangsúlyozzák a paratextuális elemek jelentőségét, amelyek fontos szerepet játszanak a szövegek befogadásával kapcsolatos szerzői szándék kifejezésében és az olvasói hozzáállás kialakításában. Az egyes utópiák esetében több-kevesebb paratextus, előszavak, ajánlólevelek, térképek, fejlécek, margináliák, illusztrációk, ábécék és kísérőversek is csoportosulhatnak a főszöveg körül. A címlapokon is nagyon fontos nyomok találhatók a mű öndefiníciójával kapcsolatban, ugyanis a cím mellett gyakran szerepel itt műfajmegjelölés és esetenként a fiktív szerzői nevek, kiadási helyek is itt vannak feltüntetve. Maczelka arra hívja fel a figyelmet, hogy a paratextualitás a kora újkori utópiák vizsgálatában sok esetben kulcsfontosságú, semmiképpen sem elhanyagolható terület, mert itt közvetlenül megfigyelhető, hogy miképpen pozicionálja magát a szöveg, és hogyan kívánja a befogadói élményt befolyásolni.

Az angol utópikus művek elemzését követően minden fejezetben olvashatunk a tárgyalt munka magyar nyelvterületen kifejtett hatásairól, korabeli recepciójának eseményeiről is. Ezeken keresztül Maczelka Csaba felvázol egy sok helyen még hézagos, ám jelen állapotában is mindenképpen hiánypótlónak nevezhető képet a kora újkori angol utópikus irodalom jelenségeinek magyar fogadtatásáról. Az *Utópia* recepciójának magyar története egészen hosszan vissza-

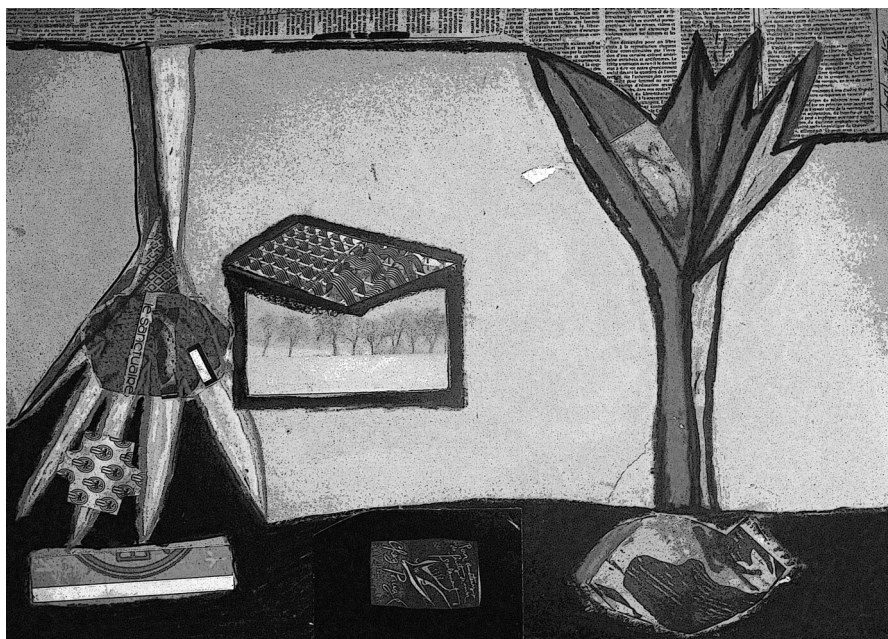
vezethető, hiszen már néhány évvel a megjelenés után megtalálható volt a szöveg egyik bázeli kiadású példánya Haczaqi Márton nagyváradi prépost könyvtárában, így innen kezdődően az *Utópia* jelenléte bizonyítható a magyar irodalom színterein is. Néhol még aktív, kreatív recepciós események is feltűnnek, mint Jacobus Paleologus esetében, aki teológiai munkáiban a szövegszerű kölcsönzések mellett újra is értelmezi, át is alakítja a more-i hagyomány elemeit, hogy Kolozsvárt tegye a vallási szempontból ideális berendezkedést megtestesítő mintává. A kötet tárgyalja továbbá Budai Parmenius István, az Angliába vándorolt, fiatalon elhunyt, magyar származású költő alakját is, aki *Epibatikon* című költeményében Angliát helyezi a vágyott, ideális állam szerepébe, ezzel az Erzsébet-korban elterjedt Aranykor-mítoszt erősítve. Maczelka Csaba egy külön alfejezetet szán a Parmenius-jelenségnek, ám kiemeli, hogy elszigeteltségéből adódóan az itthoni szintéren reflektálatlan maradt. Fontos azonban leszögezni, hogy a monográfia a magyar fogadtatás áttekintése területén inkább kezdeményező szándékú, tehát maga is tudatában van részlegességének, és sürgeti a további recepciós kutatások létrejöttét.

A könyv erényei közé tartoznak továbbá az egyes eredeti szövegek magyar verziójának hiányában készített, jól sikerült műfordítás-töredékek is. Ezek amellet, hogy segítik a megértést, híven visszaadják az eredeti szöveg hangulatát is, mint ahogyan azt a Thomas Nicholls művéhez tartozó kísérőversek vagy a Joseph Hall kapcsán idézett Milton-tiráda példáján is láthatjuk. Szintén fontos, hogy a kora újkori utópikus hagyomány

legfontosabb szövegei mellett a szerző olyan, ritkán tárgyalt műveket is elemez, mint a harmadik fejezetben középpontba állított utópikus dialógusok vagy az utolsó fejezetet záró Neville-féle kávéházi utópia. Maczelka Csaba monográfiája, habár a tág kronológiai merítésből adódóan szükségszerűen csak a kora újkori angol utópiailrodalom egy-egy kiválasztott szegletét tudja bemutatni, összességében mégiscsak koherens képet ad annak legfontosabb tendenciáiról, úgy, hogy közben a szakirodalom által mellőzött időszakokról és szövegekről sem feledkezik meg. A kötet nyelve dinamikus, és értekező stílusa gördülékeny, így felkelti és fenntartja az érdeklődést a benne

tárgyalt témák és szövegek iránt. A monográfia némileg specifikus és esetenként nehezebben hozzáférhető témájában való elmélyülést segíti, hogy a szerző egy kutatói blogot is működtet. Az utópikus.com eredetileg Maczelka Csaba doktori disszertációjához tartozó kísérőlapként indult, viszont a szerző nemsokára a monográfiához kapcsolódó anyagokkal fogja továbbfejleszteni, hogy így a webhely a könyvet hatékonyan kiegészítse. Maczelka Csaba monográfiája izgalmas felütése a kora újkori angol utópiailrodalommal és annak magyar, valamint kelet-európai recepciójával foglalkozó kiterjedtebb szakmai diskurzus kialakításának.

Lukács Laura Klára



ERDÉLY MOHÁCSA

B. Szabó János: *Erdély tragédiája 1657–1662*

■ B. Szabó János legújabb kötete illeszkedik az eddig megjelent, a magyarság történetét alapjaiban meghatározó és sorsfordító témákat feldolgozó, tudományos ismeretterjesztő munkák sorába. Hiszen a Kárpát-medencei, de főként az erdélyi magyarság történetét „érzékenyen” érintő kérdéskört elemző munka a szerző eddig megjelent jelentősebb kötetéhez (*A tatárjárás, A mohácsi csata, Háborúban Bizánccal*) hasonlóan egy újabb olyan témát választott, amely a magyarság történetét nagymértékben befolyásolta, és gyökeres változásokat eredményezett mind politikai, gazdasági, mind társadalmi és demográfiai szempontból. A kötet címe igen találó, és teljesen azonosul a kor eseményeinek, illetve következményeinek valóságával, amely az Erdélyi Fejedelemségnek – kilátástalan helyzetbe sodorva ezt – majdhogynem bukását okozta. B. Szabó a történelmi forrásokhoz és tényekhez messzemenően ragaszkodva, a szakirodalomban megjelenő pontatlanságokat kiigazítva és a kulcsfontosságú részletekre kitérően tárja az olvasó elé a korszak eseményeit. Részletes és gazdag adatközlései hozzájárulnak az történetek okozta következmények megértéséhez.

Jóllehet kronológiai léptékben parányi időszakot dolgoz fel, az Erdélyi Fejedelemség számára vége láthatatlan eseménysorozatok zajlottak le ez alatt az öt év alatt. A

precedens nélküli időszakban öt fejedelem váltotta egymást Erdély trónján (hétszeres fejedelemcserével), s közülük hárman erőszakos halált haltak. Több létfontosságú végvár, többek között Várad, Jenő került török kézre, súlyos területveszteségekkel. Talpalatnyi föld nem maradt, amelyet ne pusztított s rabolt volna ki a török–tatár–román had, és százezres nagyságrendben hurcolták rabságba Erdély népét, amely maradandó demográfiai s ennek következtében gazdasági nyomokat hagyott maga után. A kötetben a fejedelemséget érintő korabeli események európai kontextusba is helyezve tárulnak az olvasó elé. A fejezetek egy-egy William Shakespeare-től származó, fejedelemre és uralkodására jellemző rövid idézettel kezdődnek.

Az *Előhangban* a szerző Erdély történetének e korszakra vonatkozó forrásait, szakirodalmát foglalja össze, illetve azoknak a megállapításait és következtetéseit, akik többnyire II. Rákóczi György fejedelem vétkességét hangsúlyozzák Erdély pusztulásában. Rámutat az említett történelmi korszak kutatásának hiányosságaira, illetve megfogalmazza egyik fő célkitűzését, miszerint a korszak történelmi eseményeit egységben akarja láttatni európai viszonylatban.

Külön fejezetet szán az Erdélyi Fejedelemség történetének bemutatására, meghatározva helyét Európában, illetve az oszmán és Habs-

burg-harcokban. Kiemeli, hogy több erdélyi fejedelem is kacérkodott a lengyel trón megszerzésének a lehetőségével, viszont itt gátló tényezőként a katolikus lengyel elit támogatásának a hiányát említi a protestáns trónkövetelővel szemben.

Megismerkedünk II. Rákóczi György első uralkodásával, amelyben a lengyel trón megszerzésére tett erőfeszítéseit, szövetségekötéseit és diplomáciai tevékenységeit tárja az olvasó elé. Betekintést nyerhetünk a bonyolult és szerteágazó hatalmi harcokba és az európai érdekek kulisszái mögé a lengyelkérdés rendezésével kapcsolatban. Majd a lengyelországi hadjáratot és annak következményeit elemzi, amely az erdélyi sereg vereségével és tatár fogságba kerülésével zárul.

A szerző a következő fejezetben Rhédey Ferenc rövid uralkodását mutatja be. Hangsúlyt fektet Rákóczi török fenyegetés miatti lemondására, amelyet taktikai előnyszerzésnek tekint későbbi visszatérése szempontjából. Az erdélyi rendek fő célja a Porta kiengesztelése és a tatár fogságba esett erdélyiek kiszabadítása. Rákóczi a törökök megvesztegetésére irányuló elképzelései sikertelennek bizonyulnak, azonban a belső politikai támogatottságának és családi vagyonának köszönhetően visszaszerzi a trónt.

Rákóczi második uralkodását európai kontextusba helyezi, taglalva a Porta elleni katonai fellépést és Erdély számára a segítségnyújtási lehetőségeket, illetve a politikai, diplomáciai és kereskedelmi kapcsolatokba is betekintést nyújt. Felvázolja egy Erdély elleni török támadás lehetőségét, és latolgatja az esélyeket az összecsapás végkimenetelével kapcsolatban. Korábbi megállapításokat igyekszik cáfolni

az erdélyi hadra vonatkozóan, és felvázolja az erdélyi haderőt. Bemutatja a Török Birodalom belső politikai helyzetét, a hatalmi konspirációkat, konfliktusokat és lázadásokat. Megállapítja, hogy a törökök nem hagyhatták szó nélkül vazallusuk engedetlenségét. Megdöbbentő leírást ad a tatár-román had 1658. augusztusi támadásáról, amely szinte ellenállás nélkül végigpusztítja Erdélyt, a városokat megsarcolják, zsákmányolnak, és foglyokat ejtenek. Korabeli leírásokkal, emlékiratokból való idézetekkel teszi szemléletesebbé a pusztítás realitását. Rákóczi ezalatt a Partiumba várakozik, és szándékában áll a portyázó tatárokat üldözni, de információhiány miatt többször elszalasztja a foglyok kiszabadításának a lehetőségét. B. Szabó szerint ezért súlyos felelősség terheli. A nagyvezír Barcsay Ákosban talál elfogadható fejedelemjelöltre, aki a kezdeti vonakodást követően elfogadja a lehetőséget.

A következő fejezetben Barcsay Ákos első uralkodása tárul az olvasó elé, aki Rákóczi udvarában tanulta ki a diplomácia fortélyait. A Portánál sokat nyom a latba kinevezése szempontjából, hogy nem vett részt a lengyelországi hadjáratban. A szerző cáfolja azt a korábbi vélekedést, miszerint Barcsayt a Rákóczi iránti feltétlen hűség jellemzi, ő maga nagy taktikusként jellemzi, és úgy véli, valójában bukáását is ez eredményezi.

Majd következik Rákóczi harmadszori uralkodása. Támogatottsága számottevő a rendeknél, katonai és anyagi ereje is meghatározó, ami újraválasztását eredményezi. Egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a szultán semmilyen módon nem fogja uralmát elfogadni, és büntető-hadjáratot indít megbuktatására,

ami a zajkányi vereséggel kezdetét is veszi. A továbbiakban a Rákóczi-, Barcsay- és török hadműveleteket, terveket és eseményeket ismerhetjük meg. Rákóczinak nem nyílik lehetősége elkerülni a törökkel való összecsapást, ami szászfenesi vereségét és halálosnak bizonyuló sebesülését eredményezi.

Barcsay, jóllehet újra trónra kerül, tekintélye jelentősen csorbul, Várad elvesztése miatt. Ezt követi Kemény János hatalomra jutásának és a Barcsay családdal való leszámolásának ismertetése.

Az utolsó fejezet Kemény János uralkodásába és kényszerhelyzetébe engedi betekinteni az olvasót, aki a török fenyegetés miatt arra kényszerül, hogy a rendek felhatalmazásával segítséget és oltalmat kérjen I. Lipóttól, aki számára egyre aktuálisabbá vált egy törökellenes háború terve. A szerző bemutatja a haditerveket és az előkészületeket. Hangsúlyozza, hogy az elmúlt évek hadakozásai felőrölték az erdélyi haderőt, a folyamatos kudarcok pedig a harci morált. A Porta lépéskényszerbe kerül, háborút nem kíván Béccsel, de Keményt sem akartja Erdély fejedelmének. A törökök támogatásával a megbízhatónak vélt Apafi Mihály lesz Erdély fejedelme, aki ellen az Erdélyt elhagyó, leszámolásra vágyó Kemény 1662 januárjában tér vissza. A nagyszőlősi ütközetben azonban életét veszti, és ezzel kezdetét veszi Apafi mintegy három évtizedes, viszonylag békés uralkodása.

Az *Utóhangban* a szerző Gyulafehérvár történelmi jelentőségét méltatja, és kiemeli, hogy a kor fejedelmei, akik sorra itt kezdték politikai pályájukat, bár később halálos ellenségekké váltak, valamikor teljes egyetértésben munkálkodtak Erdélyért. A továbbiakban II Rákó-

czi György jellemzését olvashatjuk, akiről B. Szabó úgy véli, apja árnyékában volt kénytelen élni, folyamatos megfelelési kényszerben, ami későbbi uralkodására is rányomta bélyegét. A családi nyomás miatt nem volt képes önként lemondani Erdélyről, bár ezzel megmenthette volna ezt. Kemény Jánost viszont Rákóczival szemben táplált megfelelési kényszerben szenvedő uralkodónak ábrázolja, aki nem egy esetben különbnak tartotta magát a fejedelemtől. Kemény kudarcát éppen az általa megálmodott és vezetett lengyelországi hadjárat okozta – ezáltal válik a tatár kán fejedelemjelöltjévé, aki a béke helyett Erdély pusztulásának tetőzését idézi elő.

A kötetet könnyed, olvasmányos stílus és logikus felépítés jellemzi, illetve minden apró részletre odafigyelő adatgazdag tényfeltárás. A szerző forráskiadásokból és tudományos munkákból származó idézeteket illeszt a szövegbe, amelyekkel egy adott eseményt vagy helyzetet könnyedebben szemléltet. A kiadványt térképek, rézmetsetek, csaták illusztrációi teszik színesebbé.

B. Szabó János stílusát és munkáját dicséri, hogy sikerült érthetővé, átláthatóvá tenni e korszak bonyolult, kusza eseményeit, meghatározó történéseit, politikai, diplomáciai kezdeményezéseit és erőfeszítéseit. Az utóbbi évtizedekben egyre vonzóbbá vált a fejedelemség kori Erdély történetének a kutatása, azonban jelen munka hiánypótlónak tekinthető, mivel a szerző egy kevésbé ismert, válságos időszak érdekfeszítő eseményeinek a feltárását adja a szakmai közönség és a korszak iránt érdeklődő nagyközönség kezébe.

Bakk Antal Pál

EGY ÁLLAMESZME ETNOGENEZISE

Borsi-Kálmán Béla: *Elvetélt bizánci reneszánszból Nagy-Románia. Egy állameszme etnogenezise*

■ Mielőtt ezt a könyvet bemutatnánk, érdemes a szerzőről néhány szót ejteni, no nem az interneten is fellelhető száraz életrajzi adatokhoz hasonlókat, hanem olyasmit, ami a hivatalos életrajzokba, fűszövegekbe nem fér bele. Elsősorban azt érdemes tudni a Borsi nevet is felvevő Kálmán Béláról, hogy túl a kutató történészi és egykori diplomata státusán egyúttal író is; amellet, hogy történelmet, vagyis tudományos szövegeket ír, a belletrisztikai stílust részesíti előnyben, nagyra értékelt írói vénával. Mint a szépírói műfaj híve, sajátos, egyéni, amolyan „kálmánbélás” stílussal rendelkezik. Másrészt szükséges tudni azt is a szerzőről, hogy személyes műveltsége szerteágazó, valamint megvannak a „kedvenc” témái. Két ilyen nagy témakört lehet elkülöníteni, és mindkettőnek komoly életrajzi háttere is van. Az első ezek közül a magyar labdarúgás története vagy még pontosabban fogalmazva hanyatlástörténete – ez az érdeklődés annak tulajdonítható, hogy maga Borsi-Kálmán Béla is labdarúgó volt fiatalkorában, a Ferencváros keretében edzett, és egy negatív élmény következtében végül más pályát választott. A másik témája pedig a román történelemnek és kultúrának egységes rendszerként való megértése és megértetése, lévén ő maga is a trianoni békedöntés következtében

Romániába került területről Budapestre származott magyar kultúrember, aki diplomáciai szolgálatot is teljesített Bukarestben, és aki anyanyelvi szinten beszél románul. Ebbe a témába illeszkedik például a román geopolitikai gondolkodásról szóló könyve vagy jelen munkája, amely a fanarióta kort veszi górcső alá. Jobban mondva ennek bizonyos aspektusait. A kötet ugyanis nem annyira szintézis, mint tematikus tanulmánygyűjtemény, melynek továbbvitele, kutatási irányainak kiaknázása több szálon is lehetséges.

Annak ellenére, hogy a román fejedelemségek történetében a fanarióták kora több mint egy évszázadnyi időt ölelt fel, viszonylag elnagyolt információk jutnak el erről az időszakról a szélesebb közönséghez, és a rendszer természetét, illetve működését tárgyaló szakmunkák száma is meglehetősen korlátozott. Pedig az Isztambulnak manapság a Fenerbahcse labdarúgó csapatáról ismert Fener vagy Fanar negyedéből származó görög kereskedő-fejedelmek korszaka nem volt rövid. Moldvában 1711-ben kezdődött, Dimitrie Cantemir elűzését követően, Havasalföldön pedig 1716-ban, Constantin Brâncoveanu trónfosztásának és kivégzésének következtében. Ugyanakkor ez a korszak egyidejűleg ért véget a két fejedelemségben, a Tudor Vladimi-

rescu lázadásával egybeeső Heteria felkeléskísérletet követően, ugyanis ekkorra válik az ébredő görög nacionalizmus nagyobb veszélyé az Oszmán Birodalom területi integritása számára, mint a román fejedelemségek esetleges hűtlensége.

Arra vonatkozóan, hogy a román történetírásban miért születik viszonylag kevés tanulmány a fanarióták korára vonatkozóan, azzal együtt, hogy relatív gazdag forrásanyag áll a kutatók rendelkezésére, és az is, ami megjelenik, napjainkig nem kap különösebben reklámot, a közelmúlt mainstream román történetírását meghatározó, mítoszépítő irányzatnak tudható be. Ha ennek leegyszerűsített kliséit nézzük, azt a képet kapjuk, miszerint a fanarióta kor igazából a román történelem sötét korszakainak egyike lett volna. A leegyszerűsített doktriner nézőpont szerint (ami természetesen nem azonos a román történetírás nagyjainak tudásával, inkább az érdeklődő tömegek irányába zajló kommunikáció egyszerűsített évtizedeken át ily módon) vannak jók, vagyis Constantin Brâncoveanu és Dimitrie Cantemir – afelett nagyvonalúan át lehet csúszni, hogy egymásnak ellenségei voltak –, valamint a tragikus sorsú felkelő, Tudor Vladimirescu – és a két időpont között húzódik meg a sötét kor. Ennek során különösebben pozitív hatások – a nemrégiben még szinte egyeduralkodó „hivatalos” szemlélet szerint – a román társadalmat nem érték, a fanarióta kort egyrészt a dolgozó, termelő lakosság féktelen kizsákmányolása, másrészt pedig a szultánnak való korlátlan alárendelődés következtében a külpolitikai mozgástér és a belpolitikai reformok terének teljes beszűkülése határozza meg. Röviden, sarkítva így lehetne összefog-

alni az általános felfogást. Persze, magának az akadémiai történetírásnak terén a kép jóval árnyaltabb, Șerban Papacostea, Ștefan Lemni, Andrei Oțetea, Toader Niccoară munkássága nagyrészt jól, ki-elégítő mértékben tárta fel a szóban forgó korszak gazdasági, társadalmi, antropológiai viszonyait. Sőt, teret nyert a román történelemfilozófiában az az irányzat is, mely szerint a fanarióták időszaka ugyan nem a román történelem aranykora, de mégis egyfajta modernizálással és modernitással járt együtt, még ha ez nem is a nyugatos, német és francia kulturális hatás következtében beindult modell, hanem egyfajta balkáni, görögös modernizáció. Borsi-Kálmán Béla könyve is, amennyiben valaha román fordításban is megjelenik, ezt az irányzatot fogja erősíteni. Sőt a szerző tovább megy, merész történelemszemléleti tézist fogalmaz meg: a fanarióta befolyás végső soron egyfajta nemzetépítésként, regionális integrációként is felfogható, egyfajta spontán, öntudatlan, de ugyanakkor viszonylag szerves görög kezdeményezésre történő ortodox-balkáni integrációnak, ami azonban derékba tört – a címben használt kifejezés szerint „elvetélt” – és másfajta, európai típusú nemzeti integráció ment végbe, mely 1918-ban Nagy-Románia megszületésében csúcsozott ki. A szerző forrásokkal bizonyítja azt is, hogy a fanarióta adóterhek a lakosság mobilitását idézték elő, elsősorban külföldre, a Habsburg Birodalom területére – ez olyan eleme a térség történelmének, amit a társadalomtudósok ismernek, azonban a történetírás, még a magyar sem hangsúlyoz ki kellőképpen, szemben például a Monarchia fennállásának évtizedei alatt végbement mezőszegi

románosodással. Természetesen ebben maga Borsi-Kálmán Béla sem merül el, hiszen e könyve jóval inkább eszmetörténeti, mint társadalomtörténeti vagy demográfiai munka. Ahogy a szerző ennek kapcsán fogalmaz: „Nem ennek a tanulmánynak a tárgya ama jelenség taglalása, hogy végső soron a fanarióta adóprés az egyik fő oka annak, hogy az Erdélyi Nagyfejedelemség és különösen a Temesi Bánság román lakossága jelentős mértékben megnőtt ebben az időszakban, alapvetően megváltoztatva e térség demográfiai arányait, ennél fogva bel- és kül-, valamint – hosszabb távon – nemzetpolitikai/nemzetépítési lehetőségeit is.” Egy külön tanulmányt lehetne szentelni Kálmán Béla pontos, lényegre törő és mégis, szóhasználatát tekintve is, élvezetes megfogalmazásainak, de amennyiben egyetlen bekezdésbe kellene sűríteni a könyv fő mondanivalóját, erre az alábbi következtetését emelném ki: „Egy óvatos konklúzió: a román diplomácia és politikacsinálás egyik bölcsője Konstantinápolyban ringott, és hármas összefonódás: az elitek szintjén, a török-fanarióta rendszer szorításában kialakult túlélési/manőverezési készség és intuitív képesség; társadalomtörténetileg: polgári érdekű városlakó aromán (kis részben: bolgár, macedo-szláv, továbbá albán) rétegek állandó és folyamatos bevándorlása a Balkán-félszigetről; politikailag és eszmetörténetileg: az erdélyi román intelligencia jeles képviselői által kidolgozott és általuk a Kárpátokon túl is elterjesztett dáciai román őshonosság tana révén sikeres román befogadó- és integrálóképesség – s végül, de nem utolsósorban: kivételesen kedvező, ismétlődő geostratégiai csillagállás(ok) (végjeredménye.”

A *Geopolitikai Szemle* 2019. 2. számában a recenzens, Tóth Sándor geotörténeti műként is értékeli Borsi-Kálmán Béla e kötetét. Ugyanakkor elsősorban történeti, még hozzá nemzet- és néptörténeti munka, melynek egyik erőssége az, hogy a Dunától északra található román népet és nemzet fejlődéstörténetét nem különíti el a Dunától délre található balkáni román diaszpórakétól, hanem azokkal egy-egy-egészként kezeli, sok esetben élve a nyelvi elemzés eszközeivel is. Gazdag forrásanyaggal dolgozik, mind nyugati – francia és német –, mind pedig magyar és román forrásokkal is. Különösen terjedelmesen idéz olykor néhány szerzőt, főleg Lidia Coțovanu 2014-ben francia nyelven megjelent tanulmányát, mely a románság észak-dél irányú migrációs folyamatairól szól. Amellett azonban a „klasszikus” román történetírás nagyjainak munkássága ismeretéről is bőven tanúbizonyságot tesz, Nicolae Iorga, A. D. Xenopol, Vlad Georgescu, C. I. Giurescu, Andrei Ţetea csak néhány név ennek illusztrálására. Az eljövendő kiadások esetére a szerkesztők figyelmébe ajánlanám, hogy a kötethez készüljön függelék, ami tartalmazhatja a fanarióta uralkodók kronológiáját, szómagyarázatot – ez esetben csökkenteni lehetne a magyarázó lábjegyzetek számát is –, de legfőképpen bibliográfiát, hogy a könyv forrásanyaga első ránézésre is áttekinthető legyen. Ez azonban szerkesztési probléma, magának a kéziratnak szakmai értékét nem csökkenti.

A kötet maga négy különböző terjedelmű és struktúrájú fejezetből áll, amelyek önálló tanulmánynak is beillenek. Az első ezek közül, a *Phanar*, *Fener*, *fanarióták*, *fanariotizmus* bevezető jelleggel

bír, és nyelvi, de még inkább történelmi adatokkal kerül ismertetésre, hogy kik voltak a fanarióták, a Fener negyedből származó görög kereskedők, és milyen szerepet töltöttek be az Oszmán Birodalmon belül. A szerző gondolatmenete értelmében a hagyományos földbirtokos bizánci elit elpusztult a törökökkel vívott harcokban, és ennek következményeképpen nyílt meg az út a kereskedőréteg érvényesüléséhez. A fanarióták ezt követően sajátos szerepet töltöttek be az oszmán adminisztrációban, mivel egyrészt nem lévén muszlimok, sohasem válhattak teljesen egyenjogúvá a török elittel, ugyanakkor keresztény tudásforrásként, tisztviselőként, pénzszerzőként kiemelt szerepet tölthettek be. Ennek illusztrálása idézi többek között Zallony egyik 1824-ben megjelent gúnyiratát is, melyből ez alkalommal egy rövid bekezdést emelünk ki: „a törökök nem becsülik le a fanarióták tanácsait és barátságát, mert tudják, mennyire hasznosak számukra. Ha törvényeik és büszkeségük megakadályozzák is, hogy a fanarióták segítségéért folyamodjanak, a politika megtanítja, miként éljenek vele. Jól tudják, hogy a legtöbb szolgálatot a fanarióták révén szerezték, és minthogy Mohamed törvénye kimondja, hogy minden muzulmán méltó bármiféle szolgálatra, egy fanarióta védelme egy török számára a remény forrása.”

A második fejezet, melynek címe *Macedorománok, arománok, cincárok a Balkánon és a leendő Romániában* a Balkán máskülönbben meglehetősen bonyolult etnikai viszonyaira és ennek dinamikus metamorfózisaira nyújt rálátást. Ennek az olvasása a témában

kissé jártas olvasótól is meglehetősen nagy odafigyelést igényel, mivel rendkívül színes, mozaikszerű népességföldrajzi, geokulturális és történelmi realitások állnak a papírra vetett gondolatok és jelenségek mögött, és ezek megértése segíthet igazán a balkáni törésvonalak és konfliktusok megértésében is. A harmadik, legterjedelmesebb fejezet Alexandru Ipsilanti, a legjelentősebb fanarióta életútjáról szól, kezdve felemelkedésétől, reformjaiban át, egészen tragikus bukásáig. A negyedik fejezet pedig Ipsilanti egyik közeli munkatársa, Manassis Eliadés életét mutatja be, aki patrónusa bukását követően osztrák területre és védelem alá menekül. Ezt a fejezetet rövid családfakutató zárja, mely segítséget nyújthat a Manasszi és Manasszes családnak erdélyi és bánági elterjedésének megértéséhez is.

A felsorolt témák tükrében kiderül, hogy komplex és tematikájában sokszor szerteágazó munkáról van szó. Egyes témák – ilyen például a fanarióta fejedelmek beiktatási ceremóniája vagy éppenséggel a fanarióta gazdaság- és monetáris politika – a jövőre nézve akár továbbfejlesztett tanulmányokat is megérdemelnének. Ez viszont már a jövő kihívásának számít. Lehet, hogy Kálmán Béla fogja ezeket a tanulmányokat megírni, de az is elképzelhető, hogy más, az elsődleges forrásokat és a már kitaposott örvényt egyaránt használó kutató teszi ezt meg. Addig is Borsi-Kálmán Béla e könyve elgondolkodtató munka marad, ami megérdemli a figyelmet, mivel a benne megfogalmazott gondolatok komoly tanulságértékűek.

Lakatos Artur

A POSZTMODERN JÁTÉKA A TÖRTÉNETÍRÁSSAL: A TÖRTÉNETTUDOMÁNY HELYZETE A GLOBALIZMUS KORSZAKÁBAN

Gyáni Gábor: *Nemzeti vagy transznacionális történelem*

■ Gyáni Gábor *Nemzeti vagy transznacionális történelem* című könyve 2018-ban jelent meg a Kalligram Könyvkiadó gondozásában, Budapesten. A szerző 1982-től a Magyar Tudományos Akadémia Történettudományi Intézetében dolgozik, jelenleg az MTA rendes tagja, emellett az ELTE és a CEU professzora.

„A sürgősen megválaszolandó kérdés valójában így szól: kiszabandítható-e a történetírás egésze vagy legalábbis a meghatározó része abból a 19. században neki szánt kalodából, amely nemzeti tudat misztsziót ír elő számára egyedüli kötelesség gyanánt” (367.) – teszi fel Gyáni Gábor új történelemelméleti könyvében műve egyik alapkérdését. A történész a történetírás történetének azt a folyamatát vizsgálja, amelynek során a 19. században megszületett nemzeti történetírások fokozatosan elindultak a nemzet feletti, nemzetközi történeti diskurzus irányába. Művében gondolati áramlatokról, egyéni és csoportos tudományos életutakról esik szó, amelyek során kísérlet történt a nemzeti történeti gondolkodás meghaladására, a transznacionális történeti szemlélet felé. Művében nem szorítkozik kizárólag historiográfiai témákra: vizsgálja a törté-

netírás szerepét a 19. században, a nemzetállamok születésének korszakában, amellyel párhuzamosan alakultak ki Európában a modern társadalmak, alkotmányos-liberális államok és a kapitalista gazdasági rendszerek.

A szerző korábban is foglalkozott a történetírás elméleti kérdéseivel, a történeti diskurzus változásaival, a hagyományos történetírás elméleti problémáival, nacionalizmuselméletekkel, valamint a posztmodern történetírás helyzetével – utaljunk a *Posztmodern kánon* és az *Elveszített múlt* című munkáira. Az e kötetbe foglalt tanulmányok egy része már korábban megjelent más, már korábban kiadott folyóiratokban és könyvekben, például a *Kulturális nacionalizmus és a tudományok: a történetírás példája* tanulmány a *Nemzet és tudomány Magyarországon a 19. században* című kötetben,¹ a *Transznacionális történelem, birodalmi múlt* írás pedig a *Párhuzamos nemzetépítés, konfliktusos együttélés. Birodalmak és nemzetállamok a közép-európai régióban (1848–1938)* című kötetben olvasható.² A szerző más, a könyvben már megjelent, történelemelméleti kérdésekkel foglalkozó cikkeit meg lehet találni a

Századok és a Korunk hasábjain. A Századok 2013-as januári számában publikálták Gyáni Gábor *A posztmodern és a magyarországi történetírás* című tanulmányát,³ majd a 2016-os májusi számban *Professzionalizáció és nemzeti öntudat. A Századok első évei* írását.⁴ A kolozsvári Korunk 2015 szeptemberében közölte a szerző *Az idegen – a modernitás szimptómája* című foglomtörténeti tanulmányát.⁵ Ugyanakkor a kötet tartalmaz számos első publikációs tanulmányt, ilyen például a szerző egy másik, foglomtörténeti műve, a *Flânerie (kószálás): a várostörténet kulcsfogalma*.

A mű négy nagy részre oszlik: *A nemzeti történeti kánon, Államtörténet vagy struktúratörténet, Utak a transznacionális történelemhez, Hazai körkép*.

A mű egyik alapgondolatát Gyáni már a *Bevezetésben* ismerteti: a történészek általában egy adott nemzet, ország történelme iránt érdeklődnek, kutatásaik viszont nélkülözik egy másik nemzet történelmének felhasználását, kevés még a transznacionális szellemben íródott történeti mű. A könyvnek nem célja, hogy meghatározza, pontosan mi is a transznacionális történetírás, hiszen a „kérdés ma még jószerível megválaszolhatatlan” (11.). A mű nem vádirat, nem vitairat a nemzeti történetírás képviselőivel szemben – még ha néha a szerző elég erős kritikát fogalmaz meg a „mélyen a nemzeti hagyományban” (11.) élő történészek koncepciójával szemben –, sőt, kijelenti: „Én magam semmiképp sem törnék pálcát a nemzetihez továbbra is ragaszkodó történetírás felett” (12.). A szerző célja csupán az, hogy bebizonyítsa, a transznacionális szemlélet szintén teljes értékű tudományos törekvés a kortárs történetírásban.

A történész fogalomrendszerének alapjait a *Kánon, ellenkánon és politikai megfelelés* című fejezetben mutatja be (a tanulmány korábban már megjelent⁶ a Dénes Iván Zoltán szerkesztette *A magyar történetírás kánonjai* című kötetben). Erre azért van szükség, mert a szerző kulcsfogalma, a *kánon* alapvetően, elsősorban nem a történetírás terminológiájához tartozik: „A kánon fogalma a szent szövegek hagyományozásának sajátos esete, amikor a szöveg formai változtathatatlanlansága képezi a fő szabályt” (15.). Gyáni viszont az eredetileg vallási környezetben használt fogalmat kiemeli eredeti kontextusából, és a történelemelmélet szövegekörnyezetébe illeszti, vizsgálja a történetírás és a kánonhagyományozás közötti kapcsolatot. Szerinte a kánon (ami a forma és a tartalom nagyfokú rögzítettségével egyenlő) ellentétes fogalom a történetiség (ami a változás képzetét sugallja) gondolatával szemben, tehát elméletben a két fogalom nem fér meg egymás mellett. Ugyanakkor jelzi: a történész nem függetlenítheti magát a kánonhagyományozás jelenségétől teljesen, hiszen a modern, szakszerű történetírás is nemzeti tudományként jelent meg a 19. században, amelyet a nemzeti kánon hatott át. Alapjában véve politikai és társadalmi elvárás irányult a történészek felé, hogy nemzeti történelmet írjanak. A Leopold von Ranke által megalapozott szakszerű történetírásnak tehát része a nemzeti kánon is.

A fejezet ismerteti a kánon kérdéséről folyó diskurzust, amely négy különböző kánont tart számon: nyílt kánon, nyílt ellenkánon, negatív kánon, lappangó kánon. A nyílt kánon meghatározza, hogy milyen tulajdonságokkal kell

rendelkeznie egy történeti műnek ahhoz, hogy tudományosnak lehessen tekinteni. Az ellenkánon le akarja váltani a nyílt kánont, azonban szerkezetében hűen másolja azt. A negatív kánon akkor jön létre, amikor a nyílt kánon vagy ellenkánon egyes elemeit megtagadja, és úgy kerül hatalomra. A lappangó kánon az, ami kiszorul a nyílt kánonból, de olvasói igény van rá. Az itt bemutatott kánonfogalmak a mű alapfogalmai, mivel ezek a munka későbbi részében is visszaköszönnek.

A *Kulturális nacionalizmus és modernitás* fejezetben a szerző a nacionalizmus és a modernitás közötti kapcsolatot vizsgálja. Ernst Gellner, Max Weber, Szűcs Jenő, Liah Greenfeld, Michael Mann, valamint Charles Taylor műveinek elemzésén keresztül mutatja be a téma bonyolult természetét. Abból a szemléletből indul ki, hogy a nemzet és a nacionalizmus modern jelenség, és ebben a kérdésben egyetértés uralkodik. Példának Ernst Gellnert említi, aki szerint az a fajta munkamegosztás, amelyben a társadalom egyes tagjai (az írástudók) jogilag egyenlők, kedvez a nacionalista mozgalmak érvényesülésének. A szerző ebből azt a következtetést vonja le, hogy Gellner szemléletében az iparosodás, a kulturális homogenizáció és a modernitás a nacionalizmussal összefüggő jelenségek. Ezen összefüggés kérdését vizsgálja más szerzők művein keresztül, bemutatva az eltérő álláspontokat. A fejezet végén Gyáni Gábor arra a következtetésre jut, hogy nincsenek megnyugtató megállapítások arra nézve, hogy milyen kapcsolat fűzi egymáshoz a nacionalizmust és a modernitást. Szerinte a nacionalizmussal kapcsolatban nem lehet megfogalmazni egy egyseges elméletet, ezért arra van szük-

ség, hogy összehasonlítsuk a különböző transznacionális elméleteket. Ugyanilyen összehasonlító módszerrel él a szerző a *Kulturális nacionalizmus és a tudományok: a történetírás példája* fejezetben, amelyben azt vizsgálja, hogy a történeteszeknek milyen feladata volt a nemzeti tudat kialakításában.

A *történetírás és a történelemtanítás konfliktusa* című fejezetben a szerző arra a kérdésre keresi a választ, hogy a történetírás inkább megértő vagy magyarázó tudománynak számít. Ennek kapcsán a különböző gondolati áramlatokat veszi vizsgálat alá, és két eltérő válaszlehetőséget vet fel, például a historizmus a történelmi múlt megértésjellegű megismerését hirdeti és gyakorolja, míg a szcientikus irányba továbbhaladó történetírás a magyarázatot helyezi előtérbe a történeti megismerés preferált módjaként. A megértés-központú megközelítés esemény- és személycentrikus, míg a magyarázat központú történetírás a személytelen erők, a struktúrák bemutatását tartja fontosnak. A megértő megközelítés az elbeszélő beszédmódot helyezi előtérbe. Gyáni Gábor szerint ebből egyenesen következik a történelemtanítás és a történetírás konfliktusa, hiszen a történelemtanítás számára inkább a megértő, esemény- és személyközpontú történetírás felel meg. Maga a történelemtanítás szerepe is inkább eredendő az állampolgári nevelés szolgálatában áll, amelynek feladata bizonyos értékek közvetítése széles tömegek számára, célja az identitásképzés. A szerző példaként a 18–19. századi Habsburg Birodalom oktatási rendszerét hozza fel, amelynek esetében míg felekezeti kézben volt az oktatás, addig az iskolákban „egyetemes” törté-

nelmet oktattak, azonban 1777-től kezdve, az állami szabályozás következtében a történelemtanítás célja a birodalom iránti lojalitás megeremtése volt. Ettől kezdve hazai történelmet oktattak az iskolákban. 1867 után az iskolákban nemzeti és egyetemes történelmet is oktattak. A szerző szerint ellentét van a történelmi tudást állandóan frissítő tudományosság és az iskolai történelemtanítás között, mely mégiscsak egy adott történelmi kánonra épül.

A nemzeti versus transznacionális történetírás címet viselő fejezet a Habsburg Birodalom történelmének kutatása kapcsán szemlélteti a transznacionális történetírás előnyeit (hiszen egy birodalom kutatásának tovább kell terjednie a szűk nemzeti feltételeken).

Az *Államtörténet vagy struktúratörténet* című rész olyan egyéni vagy csoportos szellemi kezdeményezésekről számol be (Mályusz Elemér, Szűcs Jenő, Ránki György, Hajnal István Kör) amelyek a kánonpluralizmus, a struktúratörténet-írás és a nemzetközi beágyazottság közötti összefüggést szemléltetik, például Ránki György 1989-et megelőzően azért tudott nemzetközi téren ismertté válni, mert gazdaság- és struktúratörténettel foglalkozott, ami akkoriban nemzetközi történeti diskurzusban divatos volt.

Az *Utak a transznacionális történelemhez* című rész a transznacionális történetírás előnyeit mutatja be több különböző téma kutatásának esetében (mint például a társadalmi erőszak, a család fogalmának története, kószálás mint várostörténeti fogalom).

A *Hazai körkép* a közelmúltbeli és a jelenkori magyar történetírás helyzetével foglalkozik. A *hazai*

történetírás nemzetközi beágyazottsága – egykor és most fejezet igen lesújtó képet fest a magyar történetírás helyzetéről: „a magyar történetírás nem korábbi önmagához, hanem a globalizálódó tudományos élet lehetőségeihez képest alulteljesít a nemzetközi tudományosságban való részvételt illetően” (357.). A szerző „*nemzetközi beágyazottsága*” alatt a kutatók külföldi kapcsolataira, a történészek munkáinak nemzetközi használatára gondol. Amellett érvel, hogy a nemzetközi vérkeringésbe való bekerülésnek egyik feltétele az angol nyelvű cikkek publikálása, példának Szűcs Jenő esetét hozza fel, akinek nemzettel és nacionalizmussal kapcsolatos elméletei megfelelték az akkori nemzetközi diskurzusnak, de mivel Szűcs Jenő cikkei csak magyarul és németül jelentek meg, ezért a történésznek nem sikerült nemzetközi téren ismertté válnia. A szerző szerint a magyar történetírásban a történetírói kozmopolitizmus kis jelenléte azzal magyarázható, hogy ma is kevés olyan magyar történész van, aki meg tud felelni a nemzetközi elvárásoknak.

A *pszichohistória-írás magyar fejleményei* című tanulmány abból a problémából indul ki, hogy a pszichohistória-írást általában a történészek gyanúval kezelik, a tudományos pszichológiai tudás hasznosítása a történettudományban nem számít bevett gyakorlatnak. Példaként a neves történészt, Kosáry Domokost hozza fel, aki elviekben is elzárkózott a pszichológiai tudás történeti munkákban való felhasználásától. Kosáry Domokos ugyan nem utasította el teljesen az interdiszciplináris megközelítést, de a *Széchenyi Döblingben* című műve esetében úgy nyilatko-

zott, nem érezte szükségesnek, hogy ilyen jellegű tudást felhasználjon, hiszen tartózkodott olyan kérdések tárgyalásától, amelyek túlmennek a kompetenciáján. Valóban, a neves biográfus Széchenyi életéről szóló művének bevezetőjében ki is jelenti, hogy ő elsősorban politikai, és nem személyi szempontból akarta megközelíteni Széchenyi döblingi tevékenységét: „Mindennek elsősorban politikai, sőt nemzetközi és nem annyira személyi mozzanatait próbáljuk itt sorra venni, bár bizonyos fokig, elkerülhetetlenül, beszélnünk kell az utóbbiakról is.”⁷ Gyáni Gábor ezen a ponton bírálja Kosáry Domokost: szerinte az a tény, hogy ekkoriban gróf Széchenyi István egy elmeorvosintézet lakója volt, már önmagában egy pszichobiográfiai értelmezés után kiált. Ezzel szemben viszont komoly érv lehetne egy inkább politikatörténetet preferáló történész részéről, hogy a reformkorszakot meghatározó Széchenyi István utolsó éveit bemutató könyvnek nem föltétlenül egy magánember lelkivilágával, hanem inkább utolsó politikai kísérletével érdemes foglalkoznia. Politikai történettudományi szempontból éppen az az érdekes, hogy az önkényuralom korszakában, a szabadságharcot követő években Széchenyi hogyan volt képes befolyásolni a döblingi elmeorvosintézetből a nemzetközi politikát. Itt viszont felmerül az a kérdés, hogy vajon mennyire választható szét gróf Széchenyi István mint politikus, értelmiség és mint érző, szenvedő, önvádban fuldokló, esendő ember. A válasz az, hogy semennyire, mert a közéletben sem mindig racionális szempontok alapján döntenek a politikusok, hanem időnként ösztöneikre, megérzéseikre, személyes

frusztrációikra hagyatkoznak, így érdemes egy politikatörténeti műnek a korszakot meghatározó politikai szereplők személyiségével is foglalkoznia. Kiváltképp Széchenyi esetében, akinek szellemi állapotát tekintve felmerül néhány kérdés. Egyáltalán mi lehet az az esemény, amely hatására egy ilyen zseni összeomolhat, és elmeorvosintézetbe kerül? Minek a hatására lép újra a cselekvés útjára? Széchenyi mennyire lehetett beteg, mennyire volt cselekvőképes? Kosáry Domokos, bár elsősorban biográfiai, politikatörténeti művet szeretett volna írni Széchenyiről, de ahhoz, hogy az olvasó jobban megértse a gróf önkényuralom idején tanúsított viselkedését, döntéseinek okait, kénytelen volt művében időnként kitérni a gróf lélektani változásaira és a helyzetével kapcsolatban felmerülő kérdésekre. A biográfus művében tisztázza: Széchenyi az 1848. augusztus 31-ei ultimátum hatására omlott össze,⁸ majd az 1856-os párizsi békekonferencia hatására (amivel együtt az orosz-osztrák szövetség felbomlott, Ausztria külpolitikai helyzete megingott) lépett a föleszmélés útjára, amit első tollpróbája jelez.⁹ Ami pedig a gróf szellemi állapotát illeti: az 1850-es évek közepére szellemi állapota fokozatosan javult, ekkorra már nem voltak dühöngési rohamai sem.¹⁰ Kosáry Domokos könyvének azon részei, amelyek a gróf lelkiállapotával foglalkoznak, és amelyek választ adnak arra, hogy ez időszakban mennyire volt Széchenyi cselekvőképes, igazolják Gyáni Gábor tanulmánya végén megfogalmazott konklúzióját. E szerint „Égetően nagy szükség van viszont a pszichohistóriai belátások és fogalmi eszközök gyümölcsöztetésére akkor, midőn az emberi cselekvőség

(human és/vagy historical agency) kérdése kerül a humán és társadalomtudományi gondolkodást ma leginkább foglalkoztató problémák középpontjába.” (384.)

A „posztmodern elsősorban a (történeti) ismeretről való tudásnak felel meg, amely azt tudakolja: mi módon keletkezik a tudományos tudás, és milyen funkciót tölt be a történeti tudat a különféle csoport-identitások megteremtésében és életetésében” (414.) – határozza meg Gyáni Gábor a posztmodern fogalmát *A posztmodern és a magyarországi történetírás* című tanulmányában. Ebben arra a kérdésre keresi a választ, hogy ennek az elméleti tudásnak milyen a helyzete a magyar történettudományban, és hogy a posztmodernnek milyen hatásai vannak a történetírásra. És a posztmodern magyarországi helyzetét tekintve nem túl vidám hangot üt meg: „*A magyarországi történeti gondolkodást alig érintette meg ez ideig a posztmodern elméleti hatása. Talán éppen azért alakult így a dolog, mert nem létezik Magyarországon érdemi történetelméleti kutatás és gondolkodás.*” (416.) A történetelméleti kutatás magyarországi helyzetét elemezve a szerző még ennél is kritikusabb hangnemet használ: „*A magyarországi történetírásban olykor szinte sikk az elméleti kérdésekkel szembeni közömbösség és az elméleti tudatlanság fitogtatása*” (416–417.). Gyáni Gábor kivételnek említi Heller Ágnes és John Lukács munkáját, szerezte a magyarországi történetírásban a legtöbb reakció a posztmodern kihívásra lesajnáló, megvető, kritikus. A műben a szerző összehasonlítja a nemzetközi történetírói diskurzus reakcióit a magyarországi reakciókkal, és arra a következtetésre jut, hogy míg sokkal vál-

tozatosabb reakciók érkeztek a poszt-modernre nemzetközi részről, addig a magyar történetírásban még mindig a negatív hozzáállás a domináns. Jelzi: ugyan Nyugaton is vannak ellenszenves reakciók a posztmodern kihívással szemben, de jelentős számban vannak olyan történészek is, akik hajlandóak elmerülni a posztmodern szakirodalomban, hogy megfogalmazhassák kritikájukat ezzel az elméleti megközelítéssel szemben, vagy hogy tanuljanak belőle. Ezen a ponton kritikaként lehetne felvetni Gyáni Gáborral szemben, hogy nem elég megértő a magyar történetírással szemben. Hiszen a posztmodern szellemiség elsősorban az 1960-as évektől Nyugaton kezdett el kibontakozni, a nyelvi fordulat (linguistic turn) is csak az 1970-es, 1980-as években kezdett el hatni a társadalomtudományokra, a történetírásra.¹¹ Márpedig így nem sok esélye lehetett a posztmodern gondolatnak gyökeret verni a magyar történetírásban, amelynek helyzetét meghatározta 1989 előtt, hogy a vasfüggöny korlátozta érintkezését a nyugati történetírói diskurzussal. Erről a helyzetről maga Gyáni Gábor is panaszkodik művében: „csak később, harmincnégy éves koromban nyertem először ösztöndíjat, mellyel külföldre (nyugatra, pontosan az Egyesült Államokba) utazhattam hosszabb időre. Addig természetesen egyetlen külföldi historikust sem ismertem személyesen.” (355.)

A posztmodern és a magyarországi történetírás című fejezet alapállítása az, hogy Magyarországon a kutató, empiricista történészek részéről a posztmodern felé irányuló, elméleti és gyakorlati érdeklődés visszafogott, esetenként az erős ellenlény is megnyilatkozik. Ez utóbbira a szerző négy¹² történészt

hoz fel példának, akiket lábjegyzetben említ meg. Gyáni épp árnyalja annyival a magyar történetírásról festett komor képet, hogy tanulmányában jelzi, hogy Magyarországon vannak olyan középutas, elméletbarát történészek is, akik nem utasítják el egyből a posztmodernizmust, és hajlandóak vele valamilyen szinten megismerkedni, példának Romsics Ignácot hozza fel. Ezután a szerző a magyar történetírásból azokat a történészeket mutatja be, akik empirikus kutatómunkájukban egyet-mást érvényesítettek a szkeptikus episztemológia posztmodernként számon tartott tanaiból, példának Romsics Gergelyt, Majtényi Györgyöt, Apor Pétert, Horváth Sándort említi. A tanulmány epilógusában arra a következtetésre jut Gyáni, hogy a posztmodernizmus, a posztmodern-kritika több szinten is hatott a történészekre. Egyrészt több témával is megajándékozta a történetírást, másrészt a „posztmodern közvetett hatásaként tudható be továbbá, hogy széles körben igény mutatkozik a forrásoknak a hagyományos forráskritikán túlmutató, ha nem is éppen a helyett alkalmazott dekódolásra: ez utóbbi hozhatja csupán felszínre a forrásadatokban rejlő valamikori jelentéseket” (434.). A tanulmány 2013-ban komoly vitát váltott ki: három, a tanulmányban is megnevezett történész „levélfélében” vitatta a szerző kortárs magyar történetírásról alkotott képét,¹³ amire Gyáni „válaszfélében” reagált.¹⁴

A szerző már a bevezetőben jelzi a transznacionális szemlélet egyik fontos előnyét, állítása sze-

rint az mentes a nacionalista előítéletektől (11.). Ez bizonyos mértékben igazolható, de Gyáni Gábor nem néz szembe a történetírást befolyásoló transznacionalista nézőpontok más irányú, nem nacionalista előítéleteivel. Hasonló hibába esnek a dogmatikus katolikus történetírók az ellenreformáció korában, vagy marxista-leninista történetírók a totalitárius rendszerekben. Másrészt kérdés, hogy egy történész, történetíró mennyire képes elszakadni az előítéleteitől.

A *Nemzeti vagy transznacionális történelem* című mű a szerző történelemelméleti munkásságát gazdagítja, a *Posztmodern kánon* és az *Elveszített múlt* könyveihez hasonlóan, a történész e munkája is a kortárs történetírás dilemmáit feszegeti.

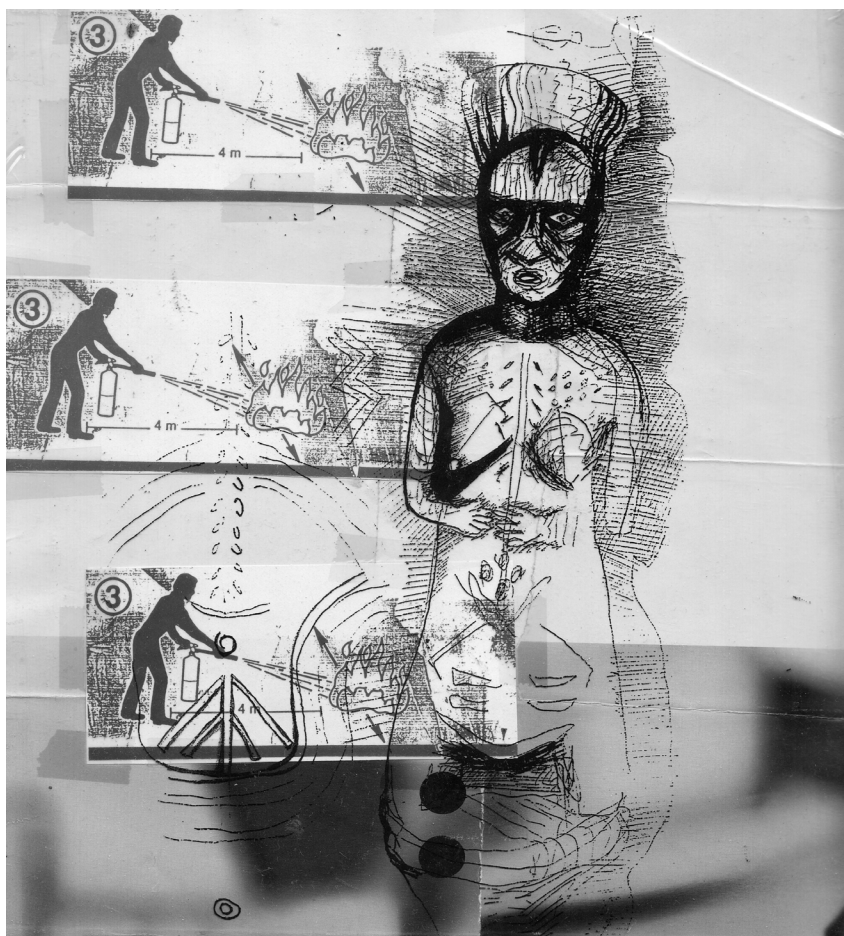
„Számomra axióma volt és maradt mindmáig, hogy a jó, helyesebben a probléma-érzékeny történész műveltsége semmiképp sem szűkül csak a nemzeti paradigma szempontjából fontos történeti diskurzus anyagára” (367.) – fogalmazza meg Gyáni Gábor új könyvében egyik fontos történész alapelvét, és egyben a könyv egyik fontos üzenetét: egy történész többet megláthat a múltból, ha képes nemzeti szemszögén túllépni. A könyv első sorban történészeknek, szakmabelieknek szól, ezért nyelvezete a nem szakmabeli közönség számára nehezen érthető. A kötet inkább azokat szólítja meg, akik érdeklődnek a történelemelméleti kérdések iránt, és tanulságos lehet azok számára, akik egy új típusú, transznacionális történelemszemlélet felé érdeklődnek.

Bartos-Elekes Imre

■ JEGYZETEK

1. Gyáni Gábor: *Kulturális nacionalizmus és a tudományok: a történetírás példája. A történetiség fogalma a nacionalizmuselméletek tükrében*. In: Szilágyi Adrienn – Bollók Ádám (szerk.): *Nemzet és tudomány Magyarországon a 19. században*. MTA BTK Történettudományi Intézet, Bp., 2017. 11–26.

2. Gyáni Gábor: *Transznacionális történelem, birodalmi múlt*. In: Szarka László (szerk.): *Párhuzamos nemzetépítés, konfliktusos együttélés. Birodalmak és nemzetállamok a közép-európai régióban (1848–1938)*. Országház, Bp., 2017. 9–17.
3. Uő: *A posztmodern és a magyarországi történetírás*. Századok 2013. 1. sz. 177–188.
4. Uő: *Professzionalizáció és nemzeti öntudat. A Századok első évei*. Századok 2016. 5. sz. 1103–1116.
5. Uő: *Az idegen – a modernitás szimptomája*. Korunk 2015. 9. sz. 50–56.
6. Uő: *Kánon, ellenkánon és politikai megfelelés*. In: Dénes Iván Zoltán (szerk.): *A magyar történetírás kánonjai*. Ráció, Bp., 2015. 19–39.
7. Kosáry Domokos: *Széchenyi Döblingben*. Magvető Könyvkiadó, Bp., 1981. 6.
8. Uo. 35.
9. Uo. 61–72.
10. Uo. 117.
11. Ernst Breisach: *Historiográfia*. Osiris Kiadó, Bp., 2004. 340–345.
12. E tanulmány korábbi változatában még csak hármat említ a szerző, ott részletesebben foglalkozik velük. Gyáni Gábor: *A posztmodern és a magyarországi történetírás*. Századok 2013. 1. sz. 178–180.
13. Hermann Róbert – Karsai László – Pritz Pál: *Levélféle Gyáni Gábornak*. Századok 2013. 3. sz. 793–801
14. Gyáni Gábor: *Válaszféle a „Levélféle”-re*. Századok 2013. 3. sz. 801–803.



ABSTRACTS

Béla Bacsó

■ ***On the Scope of the Concept of Art: Edgar Wind's Debate with Schleiermacher***

Keywords: *art, philosophy, Besinnung, Edgar Wind, F. D. E. Schleiermacher*

Art is inherently suspicious within modern theory, so it is all the more interesting that Edgar Wind relies on one of Schleiermacher's late lectures, in which the German philosopher discussed the scope, possibility and conditions of art. This study interprets their debate and is aimed at presenting the common and the different elements in the theories of the two thinkers. The concept of "Besinnung" is at the center of the discussion, as it is able to open the ways for taking measure, awakening and disillusionment, while also questioning the feeling of superiority toward the artwork. If we truly understand the work, the measure it imposes becomes imperative.

Gábor Csikós – Illés Áron Kovács

■ ***"If They've Hung Innocent People, Why Shouldn't I Also Be Hanged": Psychiatric Documentation as a Possible Source for Social History***

Keywords: *psychiatric documentation, social traumas, anamneses (1959-1961)*

The study attempts to present the experiences of social traumas based on a hitherto unused group of sources, i.e. psychiatric files. In its current state, this research is rather an attempt to offer a selection from the materials of the National Institute of Psychiatry and Neurology, while also taking account of its strengths (personal character, the representation of an often invisible social group) and weaknesses (data protection, generalizability). The traumas of 20th century Hungarian history appear in the anamneses dated between 1959 and 1961, often representing the triggering cause of the disease. These archival sources may be discussed not only from the perspective of the experiences of the patients, but offer the

possibility to capture the dictatorial discourses from an interdisciplinary point of view (social history, clinical psychology, anthropology).

Veronika Darida

■ ***Collections of Images: Giorgio Agamben and the Question of Painting***

Keywords: *Giorgio Agamben, Aby Warburg, painting, aesthetics, history of art*

This paper discusses Giorgio Agamben's writings on the theory of images. Among his early topics, we can rarely find problems of aesthetics or the history of art (Agamben even speaks about the destruction of aesthetics). Nevertheless, his descriptions of classical paintings (like his ekphrasis of Dürer's *Melancholy* or Tiziano's *Nymph and Shepherd*) are an important part of his books. Furthermore, images have recently occupied a central position in his philosophical writings and thoughts. His latest publications could be mentioned here, namely *Self-portrait in the Studio* or *Pulcinnella*, and foremost, *Studiolo*. In this essay, I intend to analyse Agamben's approach to the history of images (by the mediation of Aby Warburg and his *Atlas Mnemosyne*). Subsequently, following the traces of the Warburgian figure (*Pathosformel*) of the "Nymph", I try to outline Agamben's own method concerning the analysis of images. It is apparent that his most personal writings can be found among these enigmatic descriptions of images, which speak about the pictures as well as the philosopher.

Tamás Demeter

■ ***A "Geistesgeschichtliche" Sociology of "the New Music"***

Keywords: *Antal Molnár, sociology, music, aesthetics, history of ideas*

This essay introduces Antal Molnár's sociology of „the New Music”. Molnár combines philosophical and sociological ideas to give an introduction and aesthetic evaluation of the new projects and aspirations that characterized composition in the early decades of the 20th century. Molnár's work represents a

distinctive and original voice in Hungarian music aesthetics that relies on concepts such as “style”, “*Geist*” and “*Weltanschauung*”, and introduces a set of “ideal types” for the analysis of musical works. Molnár’s work is still a valuable contribution to the understanding of musical works and movements, even if the subsequent development of music sociology and aesthetics relegates its significance from theoretical debates to the context of history of ideas.

László F. Földényi

■ ***Museum Walks (excerpts)***

Keywords: *museum, art, painting, sculpture, hermeneutics, wonder*

László F. Földényi has been writing journal entries about his museum visits since 1992. His travels have taken him to numerous museums from Europe and the United States, leading to several hundred longer and shorter notes on various artworks. Földényi’s selection was not based on art historical criteria, nor did the author focus on the best-known pieces, but stopped in front of the paintings based on personal, sometimes arbitrary and random choices. He initiated dialogues with these artworks, resulting in a volume of art hermeneutics. When we look at a painting, there are two mysteries engaged in a dialogue: the painting, which, as an object hung on the wall, is as strange and unapproachable as a distant planet, and the secret self of the viewer, the mysterious and ineffable net of his instinctual structure, crystallized in a specific manner for those few minutes. Born from these journal entries, Földényi’s next book will document the meeting between these two sides. The intention of the author has been all along to preserve the vitality of the paintings and to be able to look at even the oldest pieces of art as still-living contemporaries. Similarly to the way in which philosophy was originally rooted in wonder, before ossifying as a professional discipline, paintings and sculptures also used to arouse wonder and

have only later become objects of art history and aesthetics.

Adrienne Gálosi

■ ***Human, Still All Too Human***

Keywords: *posthumanism, transhumanism, contemporary art, digitality, technologies*

The article shortly summarizes the conceptual difference between post- and transhumanism, and argues that this distinction is hard to make in the works of contemporary art, although certain trans- or posthuman stances can definitely be discerned. To make a tentative typology, the paper differentiates three basic conceptual dualisms based on Haraway’s *Manifesto* – nature – culture, man/organic – machine, and mind – body – and lists some of the characteristic topics within each. Eco-art and bio-art, artworks using living animals, others inspired by OOO philosophies, artworks using “parallel life”, androids or the different layers of digitally constructed realities. The article gives examples of the latest artworks that typically illustrate these topics. As a conclusion regarding both the media and technological possibilities of contemporary art and its involvement in social problems as characteristic of today’s art, the article emphasizes that Kant’s four fundamental questions still seem to orient contemporary art.

Cecília Hausmann

■ ***Familiar and Strange Spaces in Architecture and the Theory of Modern Art***

Keywords: *modern art, contemporary art, art theory, architecture, familiarity, strangeness, space, spatiality*

Modern and contemporary artworks are thematically or effectively interwoven with a dynamic range specified by the concurrent experiences of familiarity and strangeness. Moreover, this quest for relating these two had a ubiquitous impact on the contemporary discourse on visuality. The representations of familiarity and the scarcity thereof are

not just occasionally or regularly used thematic vehicles. They represent some of the key forces behind the emergence of modern art and aesthetics. Hence, the way we appreciate artistic achievements is conditioned by the dynamics of these basic experiences often deemed overwhelming, harsh, or contradictory. According to my claim, the enhancement of the spatial factor in modern art was eminently related to the emerging importance of a dynamic relation between familiarity and strangeness. Walter Benjamin, Gaston Bachelard, and Friedrich Bollnow remain key figures in accounting for the relation maintained by spatial understanding to the experiences of familiarity and strangeness in art and architecture. This paper aims to initiate a dialogue between theories that discuss spatiality in the reception of art, respectively the familiar and strange aspects of having an experience of space.

Gizella Horváth

■ *Less is More – Before and After Bauhaus*

Keywords: *contemporary art, Mies van der Rohe, Bauhaus, Clement Greenberg, A. C. Danto*

The “less is more” motto is one of the most successful cultural memes related to Bauhaus. This famous dictum, widely attributed to Ludwig Mies van der Rohe, has first become popular within the discourse of architecture, and originally referred to a clean, functional and ornament-free approach. This study analyzes the antecedents and the afterlife of the motto, from its first written occurrence (in a line in a Robert Browning poem) until its interpretations which have come to define the 20th century (Clement Greenberg’s formalism, in which “less” points toward the autonomy of art, and A. C. Danto’s contextualism, where it cleans up the space of conceptual art). While the art historical consequences of the motto can hardly be overstated, the social effects of “less is more” also reveal the downsides of simplicity: “less”, as un-

derstood in Bauhaus, does not mean cheaper or more accessible. Hence, the question arises whether our aestheticized world, ultimately rooted in Bauhaus, is sustainable without endangering the environment.

Béatrice Nicoriuc

■ *Approaches to the Experience of Writing and Space in Herta Müller’s Essays*

Keywords: *literary fiction, the semantisation of space, transit status*

This paper is dedicated to the volumes of essays *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet* and *Der König verneigt sich und tötet*, which treat Müller’s reflections on her own style of writing. The paper analyses the author’s inspirations drawn from the stages of her real life, which she has turned into literary fiction by her special perception of the world. The essays that treat her writing offer a reader’s guide to the prose works, and deal with the aspects of the semantisation of space, spatialisation of time, and the transit status.

Sándor Radnóti

■ *The Scorched Landscape*

Keywords: *Anselm Kiefer, “working through the past” (Vergangenheitsbewältigung), Nazism, Caspar David Friedrich*
The art of Anselm Kiefer (*1945) can be considered an attempt at the renewal of the landscape and the historical painting. Throughout several of his periods, his work centered around the German tradition. However, it would be wrong to interpret his early works within the framework of the positive process of “working through the past” (Vergangenheitsbewältigung). The virtual occupation of Europe with the Nazi salute is a much more of a cynical provocation, and the painter has confessed that through the work, he was seeking an answer to the question of whether he could have been a fascist. It is a provocation of the silence about the recent past, a provocation of the state which banned the salute by law, a provocation of his parents’ generation’s

willing or unwilling commitment to Nazism, and a provocation against his own generation's New Left activism. The 1970 *Heroic Symbols III*. stands out among these early works, the quality of which is generally not comparable to his later art. *Heroic Symbols III*. is related to Caspar David Friedrich's famous painting *Monk by the Sea*. Kiefer's painting also features a tiny figure at the center of a landscape. We must distinguish between the possible intention of the painter and the realized work. In the latter sense, the gesture displayed is not provocative but meaningless. There is no dialogue between society (history) and the nature that is its condition. Xerxes whipped the sea – and that was as pointless as a lone Nazi salute on the beach. The landscape does not respond to the historical challenge.

Deodáth Zuh

The Advent of Visual Culture: A Definition, and the History of a Definition

Keywords: *visual culture, representation, knowledge, theory of art, film theory*

The present paper is divided in two. First, a definition of the term “visual culture”: it should be earmarked for the cases of understanding through visual means – therefore, a culture centred on the visual is not only opting for an increasing expressive role of visual representation, but envisages the transfer of knowledge which is not completely accessible to human interaction through words, concepts, and written texts. This means that visual culture is based on more compact and coherent forms to convey information in order to expressly elicit the contribution of the

receiver. Therefore, visual culture is not a final stage of stepping into the age of “popular art” and “mass entertainment”. It is worth this name only if it stands for forwarding a general overhaul of information transfer and, consequently, propagates new ways of building communities. Second, the paper offers a brief history of the major attempts to coin this term as central to the theory of art; this second part is also a venue for testing my initial attempt for a definition: how my statement complies to or disapproves of the most eminent histories that wanted to locate the place of visibility in the history of Western civilization. I will illustrate my case through one major example. The early history of film, and the seminal film theorists' plea for the legitimacy of film as an autonomous art form has often been claimed as the first typical example of spreading “visual culture”. These attempts predominantly proved to be just multiplied instances of a history that follows Western man's quest to engender the rule of images, and how visual vehicles of information supplanted traditional but still highly functional means of communication. This opens a rich field for cultural criticism, and for a discourse on the clash of value based, value-skeptical, and value-relativist societies. But, some other early theories of culture that heavily rely on the analysis of film could be also consulted for a more balanced analysis. Hereby the process of cultivating our natural assets (i.e. culture) should be based on visibility only if the actually dominant forms to forward interpersonal communication and information exchange are not able to bear on certain contents.

SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette: **Rigán Lóránd**

- Bacsó Béla** (1952) – esztéta, egyetemi tanár, ELTE, Budapest
Bakk Antal Pál (1986) – doktorandus, BBTE, Kolozsvár
Bartos-Elekes Imre (1998) – egyetemi hallgató, BBTE, Kolozsvár
Csikós Gábor (1985) – pszichológus, történész, PhD, egyetemi adjunktus, Károli Gáspár Református Egyetem Pszichológia Intézet, az MTA BTK Lendület Tíz Generáció Kutatócsoport tagja, Budapest
Darida Veronika (1978) – esztéta, habilitált egyetemi docens, ELTE Művészettudományi és Médiakutatási Intézet, Budapest
Demeter Tamás (1975) – MTA Lendület kutatócsoport-vezető, egyetemi tanár, Budapest–Pécs
Demény Péter (1972) – író, szerkesztő, Látó, Marosvásárhely
Földényi F. László (1952) – esztéta, az MTA doktora, egyetemi tanár, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest
Gálosi Adrienne – esztéta, egyetemi docens, PTE, Pécs
Hausmann Cecilia (1988) – képzőművész, doktorandus, BBTE, Kolozsvár
Horváth Gizella (1962) – filozófiatanár, egyetemi tanár, PKE, Nagyvárad
Korpa Tamás (1987) – költő, Szendrő
Kovács Illés Áron (1993) – pszichológus, rezidens, SOTE Klinikai Pszichológia Tanszék, Budapest
Lakatos Artur (1980) – történész, PhD, közgazdász, Kolozsvár
Lukács Laura Klára (1996) – egyetemi hallgató, PTE, Pécs
Nicoriuc Béatrice (1981) – germanista, PhD, Kolozsvár
Perenyi Monika (1971) – művészettörténész, BTK Művészettörténeti Intézet, MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, Budapest
Radnóti Sándor (1946) – művészettörténész, kritikus, az MTA levelező tagja, professor emeritus, Budapest
Sipos Sándor (1957) – képzőművész, Montréal
Széplaky Gerda (1973) – filozófus, esztéta, egyetemi docens, Eszterházy Károly Egyetem, Eger
Zuh Deodáth (1982) – posztdoktori kutató, ELKH BTK Filozófia Intézet, az MTA Lendület Morál és Tudomány kutatócsoport tagja, a Magyar Művészeti Akadémia ösztöndíjasa

TÁMOGATÓK



nka
Nemzeti Kulturális Alap



„Este a kihalt Szent Márk téren a sötétben megnéztem a *Tetrarchák* szoborcsoportot. Megtapogattam a sima gránitfelületeket, és rájöttem, hogy ezek a szobrok nem a sok tapogatóstól lettek ilyen fényesek – noha 1600 év alatt millióan és millióan simogatták őket, ugyanúgy, mint én: Petrarca is, aki a közelben lakott, Ruskin is, Tiziano is, Brodskij is, és még rengetegen; és nem is a sok esőtől, hótól, melegtől, napsütéstől és sötétségtől. Hanem attól a sok pillantástól, ami rájuk irányult. Mert a tekintet egyáltalán nem ártatlan, és a mű és a rá irányuló tekintet viszonya sem semleges. Mindegyik hat a másikra, és a tekintet is tud sütni, ahogyan a mű is képes lángra lobbantani a tekintetet.”

(Földényi F. László)

ISSN 1222 8338



**FILOSOFIA ARTEI
PHILOSOPHY OF ART**