

## FIGYELŐ

### IDILL, DUPLA ÁGY, SZÓJASZÓSZ

Szlukovényi Katalin: *Kísérleti nyúlórr*  
Alexandra, Pécs, Sziginatúra Könyvek, 2005.  
105 oldal, ár nélkül

Mikor Szlukovényi Katalin verseskötetét olvasom, az az érzésem, hogy nem is egy, inkább két vagy három kötet válogatott anyagát tartom a kezemben. Az első kötetből itt vannak azok a jelzések, amelyek egy tehetséges indulásból az igazi költészet ígérését hordozzák, az a friss szél, az a sokféle irány, ami egy igazi első kötet sajátja. Aztán (persze nincs éles határ) a megtanult mesterség és az egyéni hang erőteljesebb versei következnek, és végül újabb szint – szerintem – a kötet utolsó ciklusa, egy szerelem drámája-szenvedélye, amelyet a költő a tudatosság és a játékosság kettős ellenpróbájával szemlél, tehát egyszerre belülről és kívülről. Bátorság volt ezt a ciklust a könyv végére hagyni, mert sem a cím, sem a legelső versek nem sejtetik, hogy ez még következik. De hát a költő nem akart utalni „régire” és „új” korszakára.

Az egész kötet felől nézve már a (gondolom, korai) mottóban is minden mutat mindenhova.

*„a meztelencsiga szégyene  
versus tragédiája:  
szarvacskáit hova húzza be  
ha nincsen háza”*

„Szégyen” és „tragédia”: Szlukovényi számára lényeges fogalmak, „versus”: az egyetemista zsargon humor- vagy önbizalomforrása (lásd később: „Diakrón alapon néhány / szándékolatlan impresszió” – EGYRE MEGY). A gyermekmondóka-utalás szintén jellemző rá (és talán a generációjára is), akárcsak a kicsinyítő képző, amelyre szintén van hajlama, bár ezt szerencsére egyre inkább elhagyja (egy későbbi versében írja:

„Gyerekeségét szezonvégi / árleszállítás alkalmával vette / tizenöt évesen egy barátnőtől” – BUTA). Maga a kép pontos találat a költőszerepre, hiszen a csigáról – antropomorf logikával – a megmutatkozás és a visszahúzódság kettőssége jut eszünkbe (és a kontemplációhoz szükséges lassúság), a meztelen csiga viszont nélkülözi, szégyény, a visszabújás lehetőségét. És milyen ronda. Szlukovényi Katalin költészetére jellemző, hogy a lénye egyik részével igényelt romantikát/pátoszt szüntelenül aláássa; hogy a költőre nem (teszem azt) az albatrosz mégiscsak emelkedettebb képével utal, hanem két soron belül emlegeti a meztelen csigát és a tragédiát, jócskán kifeszítve az ellentétes esztétikai minőségeket. Ez a négy sor sok mindent elárul Szlukovényi költészetéből: megvan benne a kép evidenciája, a gondolat, a játék, a groteszk.

Szlukovényi Katalin a szintetizáló költők közé tartozik. Érdekes, hogy szemmel láthatólag nem a József Attila, Pilinszky, Petri vagy Tandori nevével fémjelzett hagyomány(oka)t folytatja. Ha az „iskoláit” keresem, más nevek jutnak eszembe. Egyes dalszerű versein Radnóti szelleműjét érezni, „a világ apró rebbenéseit” („Narancs gurul a fakó térbe, ragyog, lelkesül, / ilatozik, küzd és kialszik értelmetlenül” – HALÓSZOBA); váratlan szófordulatai („még bócorogna rajtam át / egyik után a másik évszak” – ESTI TÖREDÉK) Kormost idézik (a KAVICS-ot neki is ajánlja), ez a „rokonság” talán a győri Műhely körének is köszönhető; másutt (mint igyekszem megmutatni) mások, későbbi költők sejlenek föl. Előre kell bocsátanom (ahogy Eliottól tudjuk): ez a költészetben nem baj, hanem inkább szerencse. Szlukovényi ugyanis nem a megoldásokat veszi át, hanem a módszert tanulja meg. Formai tudása nemcsak a hibátlanul feszes szonettben (AZ EGYETLEN LEHETŐSÉG; ÉHSÉG), balladában, oldott hexameterben (l. a kötet ötödik ciklusát), hanem a stabil versmondásban is megmutatkozik, méghozzá nem is egyfelében. Egyrészt arra a hosszan kitartott versmondatra gondolok, amelyet Rakovszky Zsuzsa vagy Szabó T. Anna költészetéből tanulhatott:

## AKARAT

*Ahogy a platánfa roppant gyökérzete  
nekigyürkőzik a föld alatt;  
súlyos, vak, néma éveken át  
építi önmagát tökéletes  
közönnyel minden kérdés iránt,  
hogy minek, hova, tökéletes  
bizonyossággal, lassan, amennyit  
eső, aszály és napfény enged,  
de minden évben újabb gyűrűt  
emelve: újabb vértet, bástyát,  
mértni számítások nélkül,  
ahogy karját nyújtja az ember,  
növeszti szívós, vastag, izmos  
gyökerét, benne öntudatlan  
erők támadnak, feszülnek, nőnek,  
szétfeszítik az aszfalt burkát;  
s a réseken át a fénybe törve  
bámul győztesen, vakon.*

A fa metaforájában az építkező akarát – és az egészet megtartja az építkező mondat. Aztán ezzel párhuzamosan a modern módra feldarabolt, erős áthajlásokra, belső, jelentésteremtő játékokra épülő mondat is itt van:

## PRÓZAVERS

*Hogy elmentél, nem sírtam. Este más van  
a szokott helyünkön. Feltehetőleg  
a dolgok rendje ez. Egyébként kulturáltan  
kínlódok: délelőtt Catullust olvasok,  
délután latin és tanítok. Este  
hazafelé, a villamoson  
sötét nejlonnal félig letakart test.  
Amúgy az esték kicsit hosszúak,  
de elviselhetők. A raktárban, ahol.  
Éppolyan nejlonzacskók, szétdobálva.*

A címével ellentétben persze nem prózavers ez, hanem jambikus szabad vers, ezúttal allúzióval utal ihlető forrására: nem vagy nemcsak a latin Catullust, hanem Géher István MI VAN, CATULLUS?-át olvassa. A szaggatottsággal való játék tétje: élet-halál. (A háttérben távolabbról Sylvia Plath, közelebről az a hagyomány, amit „az angol tanszék költőinek” szoktak néha nevezni, Géherén kívül leginkább Ferencz Győző versei.)

Megint másfajta két versmondatot keresztez az interpunkció nélküli KÖLTÖZÉSKOR:

*„a megszilárdult földkéreg alatt  
lábnym a sárban málló körvonallal  
forrong a magma izzik él a mag  
avar alatt a tavalyi avar  
kötör leül megreped rést kitölt  
bemenni választani megcsinálni  
alakot ölt alakot vált a föld  
szobánk rendjének hieroglifái”*

Figyelmesen olvasva látjuk, hogy a keresztrímek két párrímes szöveg egymásba ékelődését fogják össze, a páratlan sorok a vulkáni működést jelenítik meg a megszemélyesített indulat ívével és szavaival (a hangot itt talán újholdasnak érzem, témájában Nemes Nagy Ágneshez áll közel, megformálásában inkább Lator Lászlóhoz, bár a „rést kitölt” szórend kivételével), a páros sorok a magánember tepelődését ábrázolják „költözéskor”. A két állapot persze akkor is egymásra vonatkozna, ha egy hasonlat két oldalán szerepelnének, ám itt szövegszerűen is erős kapcsolódások keletkeznek:

*„kiválik visszacsúszik önmagába  
megint a kert lépcső le-föl hova  
feszíti nyoma oldja töri vágja  
mit minek fotel könyvek otthona”*  
(KÖLTÖZÉSKOR)

Szlukovényi rendkívül tudatos költő („Földadja, újrakezdi. Ezúttal / fogalmilag átlátszóbb rend szerint” – LÓT FUT), de a tudatossággal járó görcsőség nélkül. Látásmódja gyorsan összerántja a távoli képzeteket, ahogy az angol barokk, illetve metafizikus költők tették szándékoltan kicsavart szóképükben, a *conceit*ben (nálunk ezt John Donne-fordításaival Vas István és még inkább, saját verseiben is, Ferencz Győző honosította meg). Szlukovényi talán a műfajnak szánt *hommage*-ul adja ezt a címet tudatosságversének.

## CONCEIT

*Ahogy a pók bocsátja ki magából  
vékony s csupán olykor megcsillanó,  
ezüst fonálát, úgy húzódik meg nem  
szakadó szálként tudatom legmélyén  
lényének tudata, s amerre járok,  
hogy rá gondolok, mindenem nyomot hagy,  
már minden út és tárgy tőle ezüstlik,  
én meg folyton fennakadok a hálón,*

*fogoly légy: vergődöm, gubbaszkodom,  
s közben mohón s kérlelhetetlenül,  
akár a pók, ejtem foglyul magam.*

Roppant trükkös kép. Persze a mondat íve és az az evidencia, hogy a szerelmes a saját érzelmei foglya, áthúzza a kép megértésének nehézségén, de mégis meg kell érteni, hol is feszül ez a háló, és mi a helyzet a léggel és a pókkal. Fordítsuk le! Abban a hálóban, amelyet lényének tudata (tudása) szó a tudatomban (fejemben), légyként fennakadok (én, az egész ember), (másrészt, vagy: tehát) pókként (én, rész) foglyul ejtem magam (az egészet). A logika megvan (a tudatom foglya a lényem), a képet viszont képtelenség elképzelni. Jobban meggondolva ez nem *hommage*, hanem mesteri leszámolás, a módszer végső kiforgatása (beforgatása).

Szlukovényi Katalin verseiben – nagyon kevés keresettséget leszámítva – igen fontos költői erények vannak jelen: váratlan fordulatok, erejüknél fogva könnyen megjegyezhető sorok („*ez már megint a józan virradat / vízelvezető-csatorna ijesztő kordulása*” – UTÓDAL), pontos képek. A szövegekkel bátran bányik: rövid mottókat tesz föl a vers címe alá, a ciklusok elé, vélhetőleg korábbi szövegekből vagy töredékekben maradt darabokból. De mindenképp megnyilvánul verseiben a markáns egyéniség: az önbizalommal és önmarcangolással, iróniával és feloldozó humorral egyaránt teli, friss hang. És a hang változásai, késéles villanásai.

Elemző és drámai alkat. Szerepvereket ír: belülről vetíti ki, harmadik személyben a HÁROM NŐVÉR reményektől megfosztott Irináját (TÉGLAGYÁRI SZONETTEK – CSEHOV-UTÓJÁTÉK), és empátiával mondja el a görög hősnők drámai monológjait (A SZOLGÁLÓK; KLÜTAIMNÉSZTRA; ARIADNÉ). Az Irina-szonettek fegyelmezetten emelkedettek:

*„Saját történetén kívül rekedt.  
A vonat nélküle indul tovább.  
Körül se néz. Az üres házba megy,  
arcáról lemossa az út porát.  
Kitéssékeli magát a szobából,  
így valamivel elviselhetőbb.  
Új ruháit kicsomagolja. Mától  
nincs mért megálljon a tükör előtt.”*

(IRINA MEGÉRKEZIK)

(Milyen remek ez a „*Kitéssékeli magát!*”) A görög monológok egyszerre olvasói értelmezé-

sek és az oldott hexameteres versbeszéd retorikai bravúrjai – Ariadné például Minotaurust siratja: „*Nincs mit kérnem, nincs, akit átkozzak, nincs bűnös rajtam kívül, nincs jogom azt, akit elvesztettem, visszaperelni, és hiába, ha kérdem, mért az a vétkes, akit megaláztak, felzokogó panasza hangos jajom elnyeli a labirintus. Nincs más hátra, jöjj bor, jöjj, Dionysos!*” (ARIADNÉ)

Mindez átvezet a kötet utolsó ciklusához, hiszen a költő itt a vallomásos költészetnek megfelelően saját legbelsőbb érzelmeit viszi a színpadra, a drámai monológ helyett valódi megszólítottja van a verseknek, és Szlukovényi maga is utal erre a kapcsolódásra. A ciklus első darabjában „*mitikus szcénát*” emleget (ELSŐ HÓ), másutt ironikusan jegyzi meg: „*...persze nem közölhettem veled, / az ajtón besétált vadidegennel, / hogy te vagy a két lábon járó mítosz*” (ELSŐ CSÖK); „*egy szerepben édes, gyöngye nő, / főszereplő, kellékes, rendező // mind én vagyok*” – mondja másutt önmagáról (PRÓBAFOLYAMAT). Még erősebb, amikor az eltávolítást is eltávolítja:

*„s úgy játszunk e nekünk berendezett  
színpadon, mintha minden jelenetnek*

*értelme, folytatása volna, s kétség  
sem érhetné a rendező kiletét  
és jó szándékát. Pedig csak szeretlek.”*

(PILLANATFELVÉTEL)

A versek hangulata ritkán egynemű (bár jellemző a könnyeden abszurd hang is, például amikor egy álomversben a gyerekkori lakatlan szigeten jelenik meg a szeretett ember: „*Törött lábbal feküdtél, hisz bajos / volna másképp elmagyarázni, mért én / mászom sziklát tojás után kutatva, / amíg te fekszel, s Jungot olvasol*” – REJTELMES SZIGET.) De többnyire a tárgyak, a helyzetek, az érzelmelek és az indulatok kavargása váltakozik hűvösen józan elemzéssel.

## ROMELTAKARÍTÁS

*Még itt a tábla megkezdett csokid,  
párnámon hajszálad s az ablakokról  
most pucolom a joghurtos-gyümölcsös  
müzlit, mit földhöz csaptál búcsúképp.*

*Ez jól szétment. A tisztuló üveg  
ragyog az esti napban. Megint rend lesz  
az életemben, hatkor kelek, s éjjel  
a hideg ellen ott a dupla pléd.*

*A Johnny Cash CD-det hallgatom,  
a Solitary Mant: mikor ezt hoztad,  
először voltam veled egyedül.*

*Olyan rég próbállak az életemből  
kitakarítani, és közben félek,  
mi van, ha egyszer tényleg sikerül?*

Nehezen tartóztatom meg magam, hogy korlátlanul idézzek a ciklusbeli kedvenc verseimből. Szlukovényi Katalin formailag igen hatásosan zárja a ciklust és a kötetet (hiszen „a mítoszról ennyi maradt: / a mesélhető, ám annál kevésbé / lakható sztori”), a megszólított kedvestől idéz: „Mint te irtad egy régi lánynak búcsút intve: / »Mire megírlak, mi már nem leszünk.«” (TÖRTÉNET) De mire az olvasó a ciklusban ideért, ennél keményebb lezárással is találkozott („hisz mégiscsak a régen elveszett / naivitásom látszatából élünk” – PÓKERARC), és hibátlan szépségű magányverssel is, amilyen az ÜLLŐI ÚT: „Egy szerda reggel hét óra körül / a mustársárga sötétítőfüggöny / sarkán kibékülök a szakadással, / s tudom, hogy többé nem nézek oda” – és idézhetném végig. Ezért érzem, hogy nem első kötet ez, hanem összevárt kettő vagy három.

Mesterházi Mónika

## AZ ANATÓMIA MELANKÓLIÁJA

**Szó-kép és tekintet  
a „Párhuzamos történetek”-ben**

Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*  
I. A néma tartomány. 432 oldal, 2500 Ft  
II. Az éjszaka legmélyén. 390 oldal, 2400 Ft  
III. A szabadság lélegzete. 696 oldal, 3000 Ft  
*Jelenkor, Pécs, 2005. 1518 oldal, 7900 Ft*

### Nincsen éjszaka

A XX. század egyik nagy melankolikus szerzője, a 2001-ben hirtelen elhunyt W. G. Sebald AUSTERLITZ című, utolsó regénye úgy kezdődik, hogy a névvel narrátor egyik spontán, itt éppen antwerpeni kirándulása során, fejfájását és nyugtalan érzéseit csillapítandó az állatkertben keres menedéket. A délután elmúltával el-

határozza, hogy ellátogat a nemrég megnyílt Nocturamába, ahol az állatkert közönsége az éjszakai állatok világát is szemügyre veheti. Miután felsorol néhányat a Nocturama lakói közül, megállapítja: „Igazán voltaképp csak a mosómedve maradt meg bennem, hosszasan figyeltem, amint komoly ábrázattal ült ott egy erecske mellett, állandóan ugyanazt az almaszeletet mosva, mintha abban reménykedne, hogy az ésszerű alaposságon messze túlmenő mosásnak köszönhetően megszabadulhat abból a hamis világból, ahová mintegy önnön hibáján kívül került. A Nocturamában lakozó állatokról máskülönbén csak annyi maradt meg az emlékezetemben, hogy sokuknak föltűnően nagy szeme volt, és merőn fürkésző tekintete, amiként az bizonyos festőkön és filozófusokon is megfigyelhető, akik pusztá szemléléssel és pusztá gondolkodással próbálnak áthatolni a sötétségben, ami körülvesz bennünket.”<sup>1</sup>

Sebald könyvében e szavak közé, mint regényekben oly gyakran, képek ékelődnek: négy fénykép, melyekből kettő egy bagoly és egy mosómedve tágra nyílt, figyelő, rezzenéstelen tekintetét ábrázolja, míg a másik kettőn két férfi, feltehetően egy filozófus és egy festő szemkivágását, illetve átható pillantását láthatjuk.

A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK című regény második kötetének belső borítóján egy az előbbiekhez feltűnően hasonló fénykép látható, amennyiben a szerző – igaz, itt hosszában – félbevágott arcképén éppen ez az átható, rezzenéstelen tekintet a főszereplő. E tekintet tulajdonosa a XX. század másik nagy melankolikus szerzője, Nádas Péter.

1985-ben, Caspar David Friedrich egyik festménye kapcsán, a következőket írja MÉLABÚ című esszéjében Nádas: „Heinrich von Kleist írja Caspar David Friedrich látásáról, hogy olyan, »mintha valakinek eltávolították volna a szemhéjait«. Mert bármiként szemléljük is a képet, mi óhatatlanul pillogunk, a pillogással különbséget teszünk, s ezért vagy azokkal kell azonosulnunk közel hajolva, akiket megfestett, vagy eltávolodva azzal, amit megfestett. Miként e szerencsétlen hajótöröttek, mi is csak részleteiben foghatjuk föl, amit valaki rezzenéstelenül lát egészen. Sorsukban saját sorsunk nézői vagyunk, holott van látója; egyszerre nem lehetünk távol és közel. Mint ahogyan egyszerre kívül és be-

<sup>1</sup> Eredeti kiadás: München, Bécs: Hanser, 1998. Magyarul megjelenés előtt az Európa Kiadónál, az idézet a kéziratból való (fordította Blaschik Éva).

*lül is csak az lehet, aki teremti a világot. A rezzenéstelen látás azt jelenti, hogy az egyik pillanatot semmi nem választja el a másiktól; az időtlen éjszaka pedig azt jelenti, hogy nincsen éjszaka.*<sup>2</sup>

A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK kapcsán nem véletlenül idézem fel a szerző MÉLABÚ című esszéjét, s a továbbiakban sem véletlenül fogok rá visszatérően hivatkozni. Ugyanis a két írás, azaz a regény és az esszé között mélyreható, lényegi együttállás, illetve kapcsolat figyelhető meg, amennyiben az esszében a művészi látásra és ábrázolásra vonatkozóan kifejtett gondolatait Nádas a húsz évvel később megjelenő regényében végül látványosan, mondhatni bravúrosan alkalmazza regényírói gyakorlatában. A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ben az egyik (történelmi) pillanatot valóban semmi nem választja el a másiktól – hacsak olykor a fejezethatárok nem –, a történelmet konstellációk rajzolatoként, csillagok együttállásaként ábrázolja, melyek egymás nélkül nem adják ki a felismerhető ábrákat. A csillagképek felismerhetősége érdekében a regényben valóban időtlen éjszaka van, azaz nincs éjszaka. Olvasókként azonban csak részleteiben foghatjuk föl, amit valaki – a szerző – rezzenéstelenül lát egészen. Az egész érzete tehát megképződik, de az egész tapasztalati élménye nincs jelen – de miért is lenne, hiszen nem XIX. századi nagyregény nyel van dolgunk.<sup>3</sup> Hol kívül vagyunk tehát, hol belül, hol saját sorsunkat szemléljük, hol a másokét, állandó mozgásban vagyunk; ebben a világban éppúgy nincs nyugalmi állapot, mint a fölénk feszülő s csupán látszólag nyugalom-

ban lévő égbolton. Hol itt vagyunk, hol ott, minthogy egyszerre kívül és belül valóban csak az lehet (csak az foghat egyszerre kint s bent egeret), aki teremti a világot – azaz a szerző. S ennek a szerzőnek, bizony, eltávolították a szemhéját. Nem pislog.

Ezt a rezzenéstelen tekintetet Nádas egy olyan – a szerzővel természetesen nem azonos – narrátor segítségével érzékelteti, aki távol van mindentől és mindenkítől. („Valaki mégis van itt, aki látja ezt az éjszakát.”)<sup>4</sup> Nincsenek érzelmei, preferenciái, változtatott nézőpontjai; mindig mindent mintegy felülről, madár- vagy csillagtávtól szemlél. „Ha a rezzenéstelen látás azt jelenti, hogy az egyik pillanatot semmi nem választja el a másiktól, akkor a rezzenéstelenül látót a sors érzete nem lelkesítheti, nem is gyötörheti: ez a tudása.”<sup>5</sup> A narrátor révén „olyan sorstalan, múltat és jövőt nem ismerő, égőekkel nem betájolható, rezzenéstelenül látó semmivé” kell lennie, ami „az érzés nélküli tudást” biztosítja számára.<sup>6</sup> Ez természetesen csak absztrakció útján lehetséges, s éppen ez a radikális absztrakció az, ami megzavarhatja azokat az olvasókat, akik beszélnek a mű csapdájába, amennyiben első ránézésre a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK realista nagyregény benyomását kelti. Mondhatni, egy realista nagyregény maskaráját ölti magára, s kajánul lesve a hatást, ebben illegeti magát az összezavart olvasóknak. Ha ideidézünk az absztrakt művészet egyik főszereplőjének, Malevicznek a gondolatát, mely szerint „a tiszta, tárgy nélküli érzés” ábrázolására törekszünk, akkor megállapíthatjuk, hogy az „érvés nélküli tudás” közvetítésére való törekvésével Nádas a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ben inverz absztrakciót hajt végre maximális pontszámmal.

A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK végéhez közeledve, véletlenül került a kezem ügyébe a MÉLABÚ, s gondoltam, az olvasás heveny iramát lefékezendő (mindjárt vége!), újraolvasom az esszét. A regény utolsó fejezetét is befejezve aztán meglepetve kellett tapasztalnom, hogy amit Nádas az esszében Caspar David Friedrich festőbarátja, Kersting képéről ír, azt valójában szó – azaz kép – szerint pontosan reprodukálja az utolsó fejezet utolsó paragrafusának utolsó képében. Ekkor az az igen erős gyanúm tá-

<sup>2</sup> In: JÁTÉKTÉR. Szépirodalmi, 1988. 50.

<sup>3</sup> L. erről a HAZATÉRÉS c. esszéjében írtakat, mely szakvak akkor még az EMLÉKIRATOK KÖNYVÉ-RE vonatkoztak: „A formás és a formátlan, a közvetett és a közvetlen szépen szembenézne egymással, s egy olyan szerkezetet nyernék vele, ami egyrészt a megszólalásig hasonlítana a klasszikus regény szerkezetére, másrészt különbözne is tőle [...] mert ez a feszített formátlanosság lehetne nem a részletek, hanem az egész formájává.” JÁTÉKTÉR, 23–24., az én kiemelésem. A teljességre vonatkozó olvasói elvárás példáját találjuk például Margócsy István kritikájában (2000, 2005. december): „Az olvasó állandóan cserbenhagyva érezheti magát, hisz a narrátor, szólamának extenzivitása révén, folyamatos magyarázó kedve okán, mintegy megígérte neki, hogy beavatja abba a titokzatos összefüggési rendbe, melyet ő maga, tartalmilag is, szólamának jellege okán is, oly impozánsan képvisel – s ebből az ígéből nem valósul meg szinte semmi.” (43.)

<sup>4</sup> MÉLABÚ, 48.

<sup>5</sup> Uo. 56.

<sup>6</sup> Uo. 58.

madt, hogy e két szöveget nagyjából egy időben kellett megírnia, s e gyanúm olyannyira nem hagyott nyugodni, hogy nyomban meg is kérdeztem tőle levélben (*pace* Barthes, minő szerencse, hogy azért akadnak kortárs írók is), amit ő meg is erősített.<sup>7</sup> Ugyan miért olyan fontos ez, kérdezhetné az olvasó – jelen esetben az én olvasóm –, vajon nem holmi filológusi kukacoskodás-e ez, nem az esszéírói tevékenységem akarom-e éppen a tú fokán általpréselni? Nos, igyekszem magyarázattal szolgálni.

Ha a regény teleológiája szerint az egyik pillanatot semmi nem választja el a másiktól, ha a dolgok folyamatos és radikális együttállásával kell megbirkóznunk – ami természetesen az időben megélt, valós élet szempontjából pszichésen lehetetlen –, akkor ezt egy szövegben semmi nem fejezheti ki jobban, mint éppen egy *kép* (illetve képek), amelynek befogadása sokkal inkább egy efféle radikális együttállás mentén, mintsem lineárisan történik, még ha időben is. A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK ebből a szempontból az *ekphrasis* – azaz egy történet képileg kimerevített, megakasztott időpillanata – ismételt gyakorlatát alkalmazza. Nádas életművében az *ekphrasis par excellence* esetével van dolgunk az EMLÉKIRATOK KÖNYVÉBEN, nevezetesen az EGY ANTIK FALIKÉPRE című fejezetben, amelyben egy levelezőlapra látható antik faliképet, azaz egy mitologikus jelenetet ír le a legapróbb részleteket is kinagyítva. Az a mitologikus idő – „...előtte vagyunk még az utánunk, ilyen egy antik reggel!” –, amely az EMLÉKIRATOK KÖNYVÉBEN itt ezen a képen ábrá-

zoltatik tulajdonképpen, egy sajátos csavarral (amennyiben itt *utána* vagyunk már az előttnek), áttevődik a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK *egészebe*; ebből lesz az a mindent felölelő (poszt – vagy ha úgy tetszik, Auschwitz utáni) idő, amelyben nincsen éjszaka. A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK fókuszában álló egyetlen, mindent felölelő időpillanat érzetét – természetesen a fragmentált, szabálytalanul s organikusan terjeszkedő narratív struktúrán kívül<sup>8</sup> – a szöveg által produkált képek segítségével állítja elő. Mindezek figyelembevételével, nem véletlen, hogy a regényt felidézve elsősorban igen erős képek, illetve képek beállított jelenetek jelennek meg emlékezetünkben. A könyv radikális struktúrája mellett tehát a szerző így megy neki az írott mű műfaji szükségszerűségének, illetve kötöttségének, nevezetesen annak, hogy a művet a szavak és gondolatok egymásutáni-ságában, tehát valamilyen meghatározott sorrendben és hagyományosan a kauzalitás jegyében fogadjuk be. Egy kép befogadása (olvasása) ugyanis – még ha készítője valamilyen irányítja is tekintetünket – sokkal meghatározatlanabb, szabadabb, mondhatni zabolázatlanabb módon történik, s így a befogadás nem annyira lineáris, mint inkább, mondjuk így, nyughatatlanul cikázó.

### Visszfény

A MÉLABÚ-ban Nádas hosszan ír egy festményről, melyet a nagy romantikus, Georg Friedrich Kersting festett barátjáról, „...a műtermében dolgozó nagy melankolikusról, Caspar David

<sup>7</sup> „Talán két hét pihenő után nekifogtam az »Egy bőven termő barackfának«, valamikor ősz végén befejeztem, folytattam a »Szépségének szerelmesével«, majd amikor ezt is befejeztem, s nem sikerült az eredeti tervemet végrehajtani... Az volt ugyanis a tervem, hogy most a »Barackfától« kezdve, fejezetről fejezetre visszafelé haladva fogom megírni a történetet. Egy ígéret miatt azonban már régen meg kellett volna írnom a Mélabút, amit amolyan verseny-esszének szántunk egy barátommal (aki a maga dolgozatát persze soha nem írta meg), nekifogtam tehát, írtam ezt. Egyszerűen majdnem eltaláltad. A bőven termő barackfa befejezése után már foglalkoztatott az esszé, és az anyagot is összegyűjtöttem hozzá, de még nem kezdtem neki. Mint egy amerikai szendvics, több réteg kenyér között több réteg mélabú.” (2006. március 15. A szerző szíves engedélyével.) S még ha Nádas emlékezete cserbenhagyná is, és nem pontosan ebben a sorrendben írta volna meg a három szöveget, akkor is az egvidejűség és a nyilvánvaló keresztporozás a lényeg.

<sup>8</sup> L. erről Gilles Deleuze és Félix Guattari *rhizome* fogalmát (in: MILLES PLATEAUX, Éditions de Minuit, 1980), amely leginkább egy vízszintesen és folyamatosan terjeszkedő gyökéretrendszerrel jelent, mely terjeszkedés a szabálytalanság szabályosan ismétlődő ritmusában, de nem hierarchikusan történik. Az ilyen, jellegzetesen posztmodern narratívamodell nem genealogikus, nem lineáris, nem direkt módon kauzális, hanem, ahogy a szerzők írják, inkább a *nomadológia*, azaz a „vándorlás” szabályai szerint működik.

A nomádok jelenségével, illetve a nomadológiával sokat foglalkozó egyik kedvenc szerzőm a műfajilag beskatulyázhatatlan Bruce Chatwin, aki életében és műveiben is híven követte a nomádok életmódját (l. például *SONGLINES* című nagy sikerű könyvét [London, Picador, 1987]). Könyvei leginkább a *travel writing* szekcióban található, ám ez sajnálatosan leszűkíti írói tevékenységének valódi spektrumát.

Friedrichról. A műterem kicsi. És a legszigorúbb egyházi renchez tartozó szerzetes cellája se lehetne kopárabb tisztaságú. Ami közel se jelentse, hogy a látvány barátságatlan lenne. Három tárgy áll a szobában: egy asztal, egy szék és a festőállvány. A hármastársulást nem véletlenül szoktuk szentnek tekinteni. E három tárgy barátságos közelségben foglal helyet, amiként a festő munkája ezt meg is kívánja. A tér fennmaradó része üres. A bal kéz felé eső üres falon van egy fényes gombra járó ajtó, a padló ürességét a deszkázat hézagjai csikozzák hosszant, a mennyezet ürességére az ablakon át felvetődő visszfényt vet alakzatot.

Erre a visszfényre nem találnánk magyarázatot, ha nem ismernénk azokat a szépiával készített képeket, amelyeken nem sokkal azután, hogy Drezda melletti műtermébe beköltözött, maga Friedrich örökítette meg műtermének két ablakát. Az egyik képen a jobb oldali, a másik képen a bal oldali ablakot. E képeken mindkét ablak tárva van, kilátni a lustán és szélesen hömpölygő folyamra, a jegenyekkel szegélyezett túlsó partra. [...]

Így értjük meg Kersting képének tanúságát, miszerint Caspar David Friedrich műtermét valójában nem a fény, hanem az Elba tükréről felverődő visszfényt világítja meg. Ez pedig azért van így, mert a közvetlen fényekkel elégedetlen Caspar David Friedrich a beköltözése óta eltelt hat év alatt alaposan megváltoztatta a helyiség fényviszonyait. A jobb oldali ablakot elfalaztatta; vakablak lett belőle. És a bal oldali ablakból is csak egy keresztel osztott négyzet maradt, mert alsó harmadára fatáblákat szerelgetett. Így szűrte ki magának a fényekből a visszfényt, így teremtett a derűsen és egyenletesen világos szobából egy olyan majdnem sötét dobozt, mely alulról érkező visszfényt kap fölülről.

[...] A folyó tükréről a mennyezetre vetül a fény, a mennyezetről a vászonra verődik. A festő valójában nem egy szobában, hanem egy szobából kialakított camera obscurában ül.

[...] Nem győzöm hangsúlyozni annak az életköriülménynek a fontosságát, hogy a természetes fénynek háromszor kell megtörnie, háromszor kell átváltoznia, míg a szemébe juthat. Először a folyó tükrén, aztán a mennyezeten, végül a vászon friss festéktől sima felületén. Caspar David Friedrichnek ezeken az átváltozásokon kell átpillantania ahhoz, hogy azt a fényt láthassa természetesnek, amelyet éppen megteremt. A saját vakságán néz át, és egy imaginárius képet lát. Arca duzzadt, szakálla és haja ápolatlan, tekintete rögeszmés.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> JÁTÉKTÉR, 60–62. Az összehasonlítás jobb megértése érdekében kell ilyen hosszán idéznem.

Ha ezt a képet jól az emlékezetünkbe vés-tük, akkor nézzük a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK utolsó képét. A SZÉPSÉGÉNEK SZERELMESE című utolsó fejezetben a Bizsók nevű szereplő vezetésével dolgozó útépítő cigányok – köztük Tuba, a szépséges, barna óriás, akit a második kötetben, az ILONA RIZES CSIRKÉJE című fejezetben<sup>10</sup> ismerhettünk meg (hogy a hagyományos regényeknél használatos szőfordulattal éljek, amelynek ebben a kontextusban az égvilágon semmi értelme nincsen: megismerni egyáltalán nem ismerjük meg, csak meglátjuk egy bizonyos fénytörésben, s „tágra zárt szemekkel” pásztázzuk jelenetét) – két lakókocsiban laknak. Az egyiket Bizsók egyedül foglalja el mint művezető, a másikat pedig a másik négy ember lakik. A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK, ha nem fejeződik is be, de a következő mondatokkal ér véget: „A másik lakókocsiban a feszültséggel teli csöndre, amely valójában Bizsókot is megzavarta, ébredt föl Tuba. Feje párnájába mélyedt, hasán hevert. Nem volt ijedős ember, puhán pihenő testén mégis átfutott a rándulás, mely először is finoman érzékelő bőrét ébresztette rá, hogy valami rendkívüli történik, s csak ezután riasztotta a nyitott szemét. Látta, amit látott, s mint aki egész testén lüdbörözik, de izmai aludtak még a takaró melegében.

Ebben a kocsiban világosabb volt, mint az oda-átiban, kicsi ablaka a vízre nézett, a folyó tükre a mennyezetre verte föl a fényt, amit a párákban fölkelő naptól kapott.

Sötét foltok reszkettek benne, a nyárfák leveleinek könnyű árnyai.” (III. 692. k.)

Ez a lakókocsi pontosan olyan „doboz”-ként, illetve camera obscuraként működik, mint Caspar David Friedrich műterme, amely az ablakok átalakítása eredményeképpen „alulról érkező visszfényt kap fölülről”. Itt említeném meg azt is, hogy a MÉLABÚ-ban hosszan elemzett Caspar David Friedrich-kép tűz körül ülő hajótöröttjeinek pontos pendant-ját produkálja Nadas Péter a tüzet körülülő útépítő cigányok alakjával. „Sem itt, sem másutt nem volt otthonuk.”

A vak mint látó toposzáról, illetve a vakság kánonjáról I. Nicholas Mirzoeff BODYSCAPES című könyvének erre vonatkozó, A VARSÁG KÁNONJA című fejezetét (New York, Routledge, 1995). Magyarul: *Enigma* (11) 41:31–47, 2005, vizuális kultúra tematikus szám, szerk. Bán Zsófia, fordította Orbán Katalin.

<sup>10</sup> Mely címben, ha nem is a megmenekülés, de az életben maradás, a túlélés meghökkenítően világi képét, illetve ikonját kapjuk.

(672.)<sup>11</sup> A lakókocsi itt a hontalanság, a folyamatos úton levés szimbólumává válik – ami mellesleg vagy nem mellesleg tökéletesen megfelel a nomadológia követelményeinek: az ott-hon a vándorlás. Ebből a szempontból sem lényegtelen, hogy a regény éppen az ő fejezetükkel végződik – azaz a vándorlás, konkrét és átvitt értelemben egyaránt, folytatódik. Az út-építő cigányok, írja Nádas, valójában nem új utakat építenek, csak bejárják a régieket, melyeket toldoznak-foldoznak, javítanak. Az ország útjainak bejárása itt átvitt értelemben a történelmi emlékezet munkálkodása.

A lakókocsi kisméretű, rácsos ablakán át a Dunáról beszűrődő visszfény tehát pontosan úgy törik meg és úgy táncol a mennyezeten, mint a festő műtermének mennyezetén. Nádas itt Kersting képének meghökkentően pontos, szövegesen előállított mását produkálja, amelyben Kersting alakját ő, Caspar David Friedrichét pedig, milyen meglepő, Tuba helyettesíti – és nem véletlenül. Hiszen itt ő az, aki olyasmit lát, amit az olvasó nem lát, nem láthat, csakúgy, mint ahogy Kersting képén sem látszik, hogy Friedrich mit „lát” a vászonra. Ő az, aki a lakókocsi „műtermi” körülményei között olyasmit lát, amit csak neki adatott meg látni („látta, amit látott”). A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK a látás, mi több, a művészi látás problematikájával fejeződik be, egy olyan jelelennel, amelyben mi olvasók valamit nem látunk s nem is láthatunk.<sup>12</sup>

Nádas szerint Kersting képének tanúsága az – s itt a *tanúság* meglehetősen hangsúlyos szó –, hogy Caspar David Friedrich műtermét valójában nem a fény, hanem az Elba tükréről felverődő *visszfény* világítja meg. Majd később: „Nem győzöm hangsúlyozni annak az *életkörülménynek a fontosságát, hogy a természetes fénynek háromszor kell megtörnie, háromszor kell átváltoznia, míg a szemébe juthat.*” A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ben ezt a hangsúlyozást úgy oldja meg – s erőteljesebben nem is tehetné –, hogy ezzel fejezi be (hagyja abba) a narratívát, ami mintegy erre fut ki. Persze érdekes eljátszani a gon-

dolattal, hogy mi lett volna, ha Nádas végre tudja hajtani eredeti tervét, és innen bontja ki a regényt, ha ezt a két utolsó fejezetet használja kiindulópontként. Akkor alighanem „megláthattuk” volna az „imaginárius képet”, ami a mű maga lett volna. S vajon jobb lett volna-e így? Úgy gondolom, hogy nem. Hiszen a regény egyik központi gondolata éppen a kimondhatatlan dolgok kimondásának, ábrázolásának problematikája, melynek éppen a visszfény az egyetlen lehetséges eszköze a megoldása. A kimondhatatlan kimondásához, ábrázolásához „*a természetes fénynek háromszor kell megtörnie, háromszor kell átváltoznia, míg a szemébe juthat.*” A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-re vonatkozóan ez azt jelenti, hogy a XX. századi magyar, illetve európai történelem traumáinak ábrázolásához csak „közvetett fényt” használhatunk.<sup>13</sup> Vannak azonban dolgok, amelyekre a közvetett fény, a visszfény sem ad megoldást.

„*A halálról való gondolkodás talán egy olyan dolognak a súlyát igyekszik meghatározni, amelynek nincsen se súlyban, se terjedelemben, se időben kifejezhető mértékegysége. S alkothatunk-e képet arról, aminek nincsen mértékegysége? És elképzelhetünk-e valami olyat, amiről ugyanakkor nem alkothatunk képet?*”

*Ha ilyen lehetőséggel kerülünk szembe, akkor még mindig van szavunk, ilyenkor szoktunk képtelen dolgokról beszélni. Vagy ha a képtelenség mértéke még a saját képalkotói képességeinket is felülmúlja jelentőségben, akkor a semmiről beszélünk, habár beszédünk által ez is rögtön valamivé válik*” – írja Nádas a MÉLABÚ-ban.<sup>14</sup> A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK utolsó oldalán,<sup>15</sup> közvetlenül Tuba már idézett, lakókocsis bekezdése előtt, Bizsókra vo-

<sup>13</sup> L. Emily Dickinson versét (TELL ALL THE TRUTH...):  
 „Az igazat ne szembe vágd,  
 Írd körül, így siker.  
 Gyenge szemünknek túl erős  
 A fény, amit lövell.

*Villámtól gyerek-félszet  
 A jó szó elcsitít,  
 Az igazat is adagold,  
 Mert fénye megvakít.*” (Károlyi Amy ford.)

<sup>14</sup> 57–58.

<sup>15</sup> Könyvészetileg valójában az utolsó előtti, de felteszem, csak azért, mert az az utolsó három sor már nem fért ki az utolsó oldalra. E három sort követő üresség a lapon azonban képileg nagyon is megfelelő a nyitva hagyott végnek. Fótós szakkifejezéssel: a fókusz végtelenre van állítva.

<sup>11</sup> Vö. „*Hajlékkeresők vagyunk.*” MÉLABÚ, 51.

<sup>12</sup> Ezenkívül, nem kevésbé lényegesen, l. még ugyanabban a fejezetben Bizsók folytonos bajmóldását a szemüvegével. „*Hűsége nem a szemüveg ócska, kétség-telenül eldobni való keretére vonatkozott, hanem valami másra, amit nem tudott volna a nevén nevezni. [...] A tőrökény sorsot tartotta minden reggel a kezében.*” (684.)

natkozóan ez áll: „*Mint akinek nagyon határozot-  
tan azt súgják a fülébe, hogy nem is egy ég van, ami-  
ként erről ez idáig gondolkodott, hanem több ég van,  
és az Atyák száma is számtalan. Ilyesmivel azonban  
nem foglalkozhatott, mert nem tudta elképzelni sem.*”  
(III. 692.) A regény tehát egy olyan ponton ér  
véget, ahol a képtelen dolgokról már szóké-  
pekben sem lehet beszélni, ahol tulajdonké-  
pen elfogy a szó – átvitt és konkrét értelemben  
egyaránt: a könyvben nincs több szó. Azonban  
még mielőtt ezt a pontot elérné, mégis beszél  
a kimondhatatlanságról, arról, amit fenségesnek  
is szokás nevezni akkor is, ha az rettenetes és  
félelemtel. <sup>16</sup> Ez volna maga a regény. FÖLD-  
BŐL CSINÁLJ NÉKEM OLTÁRT című esszéjében Ná-  
das Péter ezt írja: „...*Ha úgy beszél a kimondha-  
tatlanságról, hogy nem beszél, illetve beszéde a kimond-  
hatatlanra vonatkozó emberi szó-kép.*” <sup>17</sup> Vagyis a  
visszfény nem más, mint a kimondhatatlanra  
vonatkozó emberi szó-kép előállításának esz-  
köze és egyben előfeltétele. A szó-képnek pe-  
dig Nádas egy minősített esetét produkálja,  
amennyiben erősen szuggesztív képek sorozatát  
komponálja, írott szóból. Innen a regény  
lerázhatatlanul erős vizuális hatása. A vissz-  
fény használata azonban a melankólia eszköze  
is. „*Legfeljebb tudásunk van róla, hogy úgy is lehet-  
ne látni, ahogyan nem látunk, vagy érzésünk arról,  
hogy miként lehetne szólni, ha lenne szavunk rá; ez  
maga a mélabú*” – írja Nádas a MÉLABÚ-ban. <sup>18</sup> A  
visszfény segítségével többek között éppen erre  
a tudásra utal, a hiány helyére. Másfelől, ám  
nem kevésbé lényegesen, Nádas a PÁRHUZAMOS  
TÖRTÉNETEK-ben éppen a tabuk, a kultúra által  
fals módon kimondhatatlannak gondolt vagy  
ítélt dolgok kimondására törekszik képből és  
szövegben egyaránt. A test, a szexualitás, a kéz,  
az eksztázis, a húgy, az exkrementum, a halál,  
a szagok és illatok „*örülten indulatos tájképe-  
it*” festi (hogy Nádas Péter saját, Caspar David  
Friedrich művészetére vonatkozó szavait hasz-  
náljam). A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK végig egy  
diadalmas quod erat demonstrandum, mely

szerint: ímé, kimondatott! Nádas regénye szó  
szerint: a testté vált ige; a szó „megtestesülése”.  
Ez azonban csupán elfedi azt, ami valóban ki-  
mondhatatlan, és ilyen értelemben mindez  
nem más, mint a fragmentum, az anatómia mel-  
lankóliája.

### Fedőművet

A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK elszántan, mondhat-  
ni hőiesen fragmentált mű, amely éppen ra-  
dikális fragmentáltsága („*feszített formátlansá-  
ga*”) révén jut el a teljességhez, azaz a világre-  
gény státusához. Ám ugyane fragmentáltság  
révén képződik meg benne a már említett mel-  
lankólia is. HAZATÉRÉS című, 1985-ben (tehát  
egy évvel az EMLÉKIRATOK KÖNYVE előtt) megje-  
lent, ars poeticáját megfogalmazó esszéjében  
(amely tulajdonképpen legalább annyira az  
életre vonatkozó poétikája), Nádas a követke-  
zőket írja: „*Nem állt módomban és nem állt szán-  
dékomban se a történelemtől, se a politikától elvá-  
lasztani magam, sőt mélyebben óhajtottam kötődni  
hozzá. Valamiként obszcén módon, énem legközön-  
ségesebb, leghalandóbb rétegeibe lekerülve.*” <sup>19</sup> S mi  
más is lehetne ez a „*legközönységesebb, leghalan-  
dóbb*” réteg, mint éppen a test; a test jelenléte,  
működése. Mi mással is érzékeltethetné job-  
ban a történelem, a kultúra, a politika, az em-  
lékezet bőrünk alá szivárgását s véráramunk-  
ba való kiiktathatatlanság bekerülését. Azt, hogy  
mindent a sejtjeinkben őrünk, még akkor is,  
ha nem tudunk róla; hogy folyamatosan kap-  
csolatban állunk olyan emberekkel, helyekkel,  
időkkel és erőkkal, melyekről közvetlen tudás-  
unk ugyan nincs, mégis hatnak ránk, mint  
egy láthatatlanul bekötött, intravénás infúzió.  
Paradox módon a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ben  
a test, illetve a test működésének radikális fel-  
tárása valójában fedőművet. A test itt emblé-  
mája mindannak, ami ténylegesen és valóság-  
osan kimondhatatlan, felfedhetetlen (sőt fel-  
foghatatlan), s ezen belül a fasz mint a hata-  
lom emblémája, azaz mint fallosz működik. <sup>20</sup>

A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK első kötetében, a  
LE NU FÉMININ EN MOUVEMENT, azaz „A női akt

<sup>16</sup> L. erről Edmund Burke írását: A PHILOSOPHICAL ENQUIRY INTO THE ORIGINS OF OUR IDEAS OF THE SUBLIME AND THE BEAUTIFUL, 1757. Valamint I. még Jean-François Lyotard THE SUBLIME AND THE AVANTGARDE című írását (in: THE LYOTARD READER, Oxford: Blackwell, 1989, ed. Andrew Benjamin), 196–211., valamint a fenséges fogalmával foglalkozó egyéb írásait.

<sup>17</sup> JÁTÉKTÉR, 41.

<sup>18</sup> 70.

<sup>19</sup> JÁTÉKTÉR, 20. E szavak még nyilvánvalóan az EMLÉKIRATOK KÖNYVÉ-RE vonatkoznak, de legalább annyira vonatkoztathatók a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-RE IS.

<sup>20</sup> Az *embléma* Nádas saját, ismételen használt szava. L. például: „*A kezemben erősödött meg a hatalma, hatalmának elháríthatatlan emblémájává lett a testem...*” II. 126. (ILONA RIZES CSIRKÉJE.)

mozgásban” című fejezetben (mely cím leginkább festészet- és rajzkézírók könyvekben fordulhatna elő), Gyöngyvér és Erna együtt utazik egy taxiban Erna kórházban haldokló férjéhez, mely utazás során a szerző mindkét nőt „lemezteleníti” az olvasó számára, és ilyen értelemben valóban két női aktot látunk mozgásban; meztelenségük stilizált, esztétikai eszközökkel állíttatik elő. Paradox módon azonban ezt a hatást a szerző mégis a meztelen hús és a szexus révén éri el. Felfedi előttünk Erna jól őrzött titkát, a fiatalasszony korában, Groningenben, egy Geerte nevű holland nővel átélte, felforgató hatású erotikus élményét. A szállodának ama szobáját, amelyben kettőjük között mindez végbemegy, s benne a két nőt a szerző a németalföldi festészet eszközeivel festi le számunkra, s nem véletlenül.

*„Erna pedig csodálta Geerte vastag és lusta szemhéját, vörös pilláit, melyeknek töve átláthatóan szöke volt. Miként arcának, úgy látszik, a tizenhetedik századi holland festészetnek szintén vannak fedettebb vonásai. Ez a közös titkuk.*

*Eddig talán senki nem vette szemügyre, nem értelmezte.*

*A családiasságában, az otthonosságában, az utánozhatatlan gyöngédségében, a mindenre kiterjedő figyelmében és a finomságában húzódik meg a harmincéves háború az összes iszonyával. Olyan, mint egy jótékony drapéria, mindazt elrejtí az emberi természetből, amit beavatatlannak soha többé nem szabad látniuk. Vagy miként egy ránc, gondolta hirtelen, korom lepte barázdá, mely égő fájdalomról tanúskodik.*

*Utána kéne nézni az évszámoknak, vajon így van-e.*

*Geerte arcát, csontos és száraz alakját eddig is úgy méregette, mintha nem egyetlen festő, hanem egy egész festészeti hagyomány élő modelljére lelt volna rá az idegen városkában. Mint ahogy elég volt a magas, négyzetlábú ablakhoz lépnie, máris láthatta, milyen mélységek és magasságok léptékére tanította a levegő állaga a németalföldi festőket. Most ellenben éppen fordítva állt a dolog. Élő ember arcán vette észre, hogy mit rejtettek el egy nagyszerű korszak festészetében. S amennyiben az évszámok is igazolnák a fellevéseit, akkor mindennek megváltoznának a hangsúlyai.” (I. 241.)*

S miközben Erna, Geerte szoros ölelésében, kétségbeesetten igyekszik érzékeit gondolkodással tompítani, ezt olvassuk: *„De hiszen éppen azon gondolkodott, hogy miként képes egy korszak festészete eltéríteni önmagát az átélt rettenettől.” (I. 242.)* S amennyire kétségbejítően tragikomi-

kus ez a mondat, annyira központi jelentőségű a regény egészének perspektívájából.<sup>21</sup> Mert a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ben, de természetesen már az EMLÉKIRATOK KÖNYVÉ-ben is, Nádas egyik fő motivációja éppen ez: hogy hogyan képes egy korszak irodalma (művészete) eltéríteni magát az átélt rettenettől, azaz hogyan képes *nem* foglalkozni meghatározó történelmi traumáival, hogyan képes mintegy kiradírozni, eltörölni azokat kollektív emlékezetéből. Azaz hogyan képes arra egy kultúra, itt konkrétan a magyar kultúra, hogy a háború után ne tegye művészete tárgyává a huszadik századi magyar (és európai) történelem legalapvetőbb, legmeghatározóbb eseményeit. A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK egy erre vonatkozó, égő kérdőjel, mely a mű megírásával egyben felkiáltóképpé változik.

A művészetben s konkrétan a festészetben természetesen akadnak más, hasonló esetek. Jó példa az impresszionizmus domesztikus irányultsága, amely éppen abban az 1864–74-ig tartó, meglehetősen véres évtizedben jelentkezett, amelynek során csupán a francia–porosz háború, Párizs ostroma, valamint a Kommün zajlott le. Am a történelmi, illetve mitológikus témájú tablóképek helyett (melyek addig kitüntetett helyet foglaltak el a műfajhierarchiában) mindennapi embereket látunk a képeken, mindennapi ruházatban és feletébb mindennapi, domesztikus, illetve domesztikált helyzetekben. Csupán az új stílus volt forradalmi, amellyel egy radikális fedőművellet, egy 180 fős fordulatot, helyesebben *elfordulást* hajtottak végre. Az irodalomra vonatkozóan pedig itt újra idézném W. G. Sebaldot – ismételt jelenléte ebben a kontextusban egyáltalán nem esetleges, sőt lényegében kikerülhetetlen –, aki 1999-ben megjelent LUFTKRIEG UND LITERATUR című kötetében, illetve e kötetben az ugyane címet viselő, mérföldkőnek számító nagyszéjében azt a kérdést teszi fel, miképpen lehetséges az, hogy a német irodalom-

<sup>21</sup> Az ilyen, és ehhez hasonló szöveghelyek bizonyítják, mennyire nincs igazuk azoknak, akik a humor hiányát kérik számon a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-en. Csak hát persze ez a humor nem az a gurgulázós fajta humor, amelynek a magyar (és közép-európai) irodalomban megvan a maga tisztas hagyománya, hanem egy, mondhatni, melankolikus, rezignált humor, amely sokkal finomabb, rejtettebb hűrokon pendül meg.

ban lényegében nem jelenik meg a második világháború és még kevésbé a német városok lebombázásának traumatikus élménye.<sup>22</sup> A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK pedig ilyen értelemben arról szól, hogy mi az, ami *nem* jelenik meg a magyar irodalomban; mi az, amitől – néhány ritka kivételtől eltekintve – rendszeresen és következetesen elfordul; mi az, amit el-, illetve kitakar – s teszi mindezt oly módon, hogy csupán a kitakarás tényét, a hiány helyét mutatja meg. Ezek közé tartozik többek között a Horthy-korszak, a második világháborúban való részvétel, a holokauszt, a test, a szexualitás, illetve ezek nyelvezete, az eugenika, az '56-os forradalom, a német kultúrához, történelemhez való viszony, a magyarországi német ajkúak, a cigányok, a zsidók története és így tovább. Nádas tehát a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ben kíméletlenül leszaggatja azt a jótékony drapériát, amely „mindazt elrejtí az emberi természetből, amit beavatatlannak soha többé nem szabad látniuk”. A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK ilyen értelemben a magyar irodalom és a magyar olvasók beavatását, azaz nagykorúsítását hajtja végre. Olyan képeket tár elénk (ha indirekt módon, visszfényel is), amelyek végignézése (elolvasása) után többé nem lehet arra hivatkozni, hogy „nem tudtam” vagy „elfelejtettem”. Nádas világában kérlelhetetlenül meg tudunk, kérlelhetetlenül meglátunk eladdig teljesen kitakart dolgokat – és ez bizony elviselhetetlen. S az elviselhetetlenség érzetét csak fokozza, hogy ezeket csupán töredékeiben mutatja meg, mintegy felvillantva a hiány szédítő mélységét. Mint amikor egy szakadék szélén állva, hirtelen, egy pillanatra eloszlik szemünk elől a köd – s aztán gyorsan újra leszáll.

### Varázstükörben önmagát

Talán mondani sem kell, a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ben természetesen szerepel egy *valódi* festmény is. A regény első kötetének pontosan a közepén található A VALÓDI LEISTIKOW című

fejezet (tizennyolc fejezet közül ez a hatodik), amelynek főszereplője az ifjú Döhring nagynénjének berlini lakásában található „tekintélyes méretű és jelentékeny olajkép”, „egy olykor kiállításokon, albumokban és katalógusokban látható *Leistikow*”. (I. 160.) Walter Leistikowról, a XIX. századi népszerű berlini tájképfestőről van szó, aki Berlin és környékének számos helyszínét örökítette meg művein. A továbbiakban azt tudhatjuk meg a festményről, hogy „A katalógusok természetesen megadták a kép fontosabb adatait, méretét, címét, jelezték, hogy szignált mű, ám a nagynéni kérésére mindig csupán annyit tüntettek fel, hogy magántulajdonban van. Döhring gyermekként sokszor és hosszan töprengett e szó felett. Volt a világban egy értékes tárgy, idegen emberek számára jórészt hozzáférhetetlenül, s még a lelőhelyét is titokban kellett tartani. Úgy gondolkodott, hogy ő maga is csupán a szerencsés véletlenek furcsa láncolatának köszönheti, hogy csaknem bármikor láthat egy olyan képet, amelyet mások nem láthatnak bármikor. Mi ez a szeszélyes láncolat, nem értette, mi a véletlen, mi a szerencse, ezt sem értette. [...]

Vajon miért éppen ő, s nem valaki más, vagy miért éppen ezt a képet, ha egyszer annyi más magántulajdon előtt is rejtve van. Amikor a képet bámulta, a saját becsúgyában gyönyörködött. Ha egyszer a mélyére látna annak a titkos rendszernek vagy láncolatnak vagy szerkezetnek, bárminek, amely idegen emberek elől elfedi fontos dolgok tudását, míg másoknak ugyanezt szemérmetlenül fölfedi, illetve olykor felfedi, máskor elfedi, akkor talán tudhatna valamit, biztosan értené.

A világ kimeríthetetlen volt a szerencséiben. Igaz, a szerencsétlenségében is kimeríthetetlen, hogy mi mindent nem mutat meg.” (I. 160. k.)

A regénynek ezen a pontján már ott is vagyunk a fentebb már vázolt, központi kérdésnél, illetve problémánál, nevezetesen a látás, illetve nem látás problematikájánál. Tehát annak kérdésénél, hogy mi az, amit (meg)láthatunk, s mi az, ami rejtve marad, és miért. Melyek azok a körülmények, amelyek egyesek számára lehetővé teszik bizonyos dolgok meglátását, mások számára azonban rejtve maradnak. Döhring (a narrátor által közvetített) elmékedését az a pillanat követi, amikor Berlin környéki biciklitúrája során egyszer csak Leistikow általa jól ismert festményében találja magát, s ilyen értelemben a valódi Leistikow az igaziba vált át – vagy inkább fordítva? Ugyanis, ha „az igazat mondd, ne csak a valódit” vesszük alapul, akkor a fejezet sikamlósan kétértelmű cí-

<sup>22</sup> Carl Hanser Verlag, 1999. Ebből a szempontból érdekes lehet például Térey János költészetének tanulmányozása, akinél Drezda lebombázása visszatérő motívum, tehát annak tanulmányozása, hogy egy magyar költő műveiben mindez milyen fénytörésben jelenik meg. Azaz, miképpen jelenik meg ez a történelmi trauma a magyar történelem traumáinak szűrőjén át.

me inkább Leistikow képeinek valódi, a valós világban létező mására, helyesebben, eredetijére utal. Csakhogy Döhrling számára ez esetben a kép volt az eredeti, és a valós helyszín a másolat, mert számára időrendben így követik egymást. S ily módon itt mindjárt az a kérdés is feltevődik, hogy minek alapján is tekintünk valamit eredetinek, s mit csupán másolatnak vagy: tükörképnek. Tehát hogyan is állunk az a fránya tükrözéssel. <sup>23</sup> Mert a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK telis-tele van tükörképekkel (azaz tükör-képekkel), s a címbe szereplő párhuzamosok is ezekre utalnak. A regényben szinte mindennek és mindenkinek van egy tükörképe, még ha legtöbbször nincs is közöttük egy az egyben való megfelelés, még ha torzít is a tükörkép. De hát a varázstükörben látszó, torzított tükörkép is valaminek a tükörképe – lásd a regény bravúros, (számomra) egyik csúcspontját a VARÁZSTÜKRÖBEN ÖNMAGÁT című fejezetben, amelyben Döhrling egy exkluzív, berlini fehérneműbolt öltözőfülkéjének tükörében vizslatja saját, lemeztelenített testének torzított tükörképét. „*A tükör, amely eladdig testének minden tagját mulatságosan eltorzította, a combtól és a köldök között nem csupán éles, hanem erősen nagyított képet ad. Mintha egyetlen foltja, egyetlen elmosódott peremű szigete lenne a sötétségből és a káoszról kiemelkedő világnak. Lányékának vonalát, az alsónadrág alól kigöndörödő szőröket, ágyékának halmát még soha nem látta így felnagyítva. Az ikerhúgával tizenöt éven át éltek közös szobában. Mintha váratlanul és hirtelen mégis közelebről láthatná önmagát, mint ahonnan valójában nézheti. Gyerekesen újjongott, hogy egy igazi varázstükörben látja. Akár közelebb lépett a tükörhöz, akár távolabb, azonnal szétmászott vagy elnyúlt a teste, illetve az öle torzult hozzá az egész torzuláshoz, ám mégis létezett egy biztos pont a térben, s amikor eltalálta, akkor erős nagyításban és a kíméletlenségig élesen szemlélhette meg önmagát.” (I. 259.)*

<sup>23</sup> „*Life imitates art*” – mondta Oscar Wilde, és itt, a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ben e *bonmot* minősített eseteivel állunk szemben, amely nem a dekadens művészet szabályaiából fakad, miként Wilde-nál, hanem a melankolikus művészetéből. Itt ugyanis ez az állítás nem mélységes megelégedéssel (és az élet közönségessége iránti megvetéssel) tölti el a jelenet szereplőjét, hanem inkább egyfajta nyugtalansággal, hogy akkor vannak itt még olyan (tükör)világok, amelyekről még csak sejtése sincsen, és akkor vajon ez most jó vagy rossz. Eldönt(het)etlen.

Döhrlingnek ezek szerint van egy ikerhúga, akivel azonban nem találkozunk. Találkozunk viszont Kristóffal, aki bizonyos értelemben Döhrling iker- vagy tükörfigurája, noha a tükrözés itt is némileg torzít. Az „óriás”, azaz Tuba János ikerfigurájával éppen A VALÓDI LEISTIKOW című fejezetben találkozunk: „*Mert itt volt rögtön a fehér óriás [...] Ez az óriás különben is olyan embernek mutatkozott, akinek minden tagjából árad a kedvesség, a derű és a jóindulat. Mintha örökösen zavarban lenne, mindennel eljátszadozna, állandóan elnézést kéne kérnie az ereje miatt, ám még ennek is a tudatában lenne, s még ezzel a tulajdonságával is eljátszana. [...] Döhrling olyannyira szeretett volna ennek a mézítelen óriásnak a barátja lenni, hogy még az etióp lányról is szívesen megfeledkezett. A törékeny fekete férfi helyzetébe képzelte önmagát, amint barátja ölelésében eltűnik.*” (I. 168–69.)

S aztán később ez a vágya – szerencséséjére vagy szerencsétlenségére – teljesül is Tubával, a barna óriással, <sup>24</sup> akinek testét a narrátor megint csak egy képhez, a húszforintonson látható kalapácsos munkásember kimunkált testéhez hasonlíttja. Bizonyos értelemben – az árvaság és otthontalanság, illetve hontalanság tekintetében – Ágost, Kovách János és Rott André alakjai is egymást kiegészítő, ám önmagukban is megálló párfigurák. <sup>25</sup> Gyöngyvér és Ágost párosa pedig bizonyos értelemben párja Klára és férje párosának, és a sort lehetne folytatni. Ám még ennél is szembeszökőbb az, ahogyan a regényben minden innesső partnak van egy túlpartja; minden éremnek van egy, illetve olykor több másik oldala, s hogy melyik a „jobb” vagy „rosszabb” oldal, leginkább

<sup>24</sup> Az ILONA RIZES CSIRKÉJE című fejezetben, II. köt.

<sup>25</sup> „*Hermaphroditos volt az újszülött, kit rögvest születése után az Ida hegyének nimfáira bízott Aphrodite, s azok föl is nevelték rendesen, már megint egy anya, ki elhagyja gyermekét, ám ha megütdésünkön úrrá leszünk, akkor azt kell mondani, hogy az istenek számára így természetes, mindenki magában teljes, s ez adja közösségüket...*” – írja Nadas az EMLÉKIRATOK KÖNYVÉ-ben a már hivatkozott EGY ANTIK FALIKÉPRE című fejezetben. Az istenek és félistenek mitológikus világában ez így természetes, és nem ad főfájásra okot, ám Nadas melankolikus világában szinte mindenki árva vagy félárva („*már megint egy anya, ki elhagyja gyermekét*”), s így mindenki magában áll ugyan, de ez közel sem teljességet, hanem inkább tragikus részlegességet, hiányosságot, fragmენტáltságot eredményez.

eldönthetetlen, és a narratíva számunkra nem is dönti el. Ilyen az Újlipótváros és a Margitsziget földrajzilag és narratív szempontból is párhuzamosan futó világa.<sup>26</sup> Valamint ilyen a regény végén, az EGY BÖVEN TERMŐ BARACKFA című fejezetben a váci feyházzal szemközti túlpart – megint csak a Duna két oldala, de egészen más perspektívából nézve (a szerző nem lép kétszer ugyanabba a folyóba).<sup>27</sup> S természetesen ebből a szempontból értelmezhető a regényben a történelmi-politikai-társadalmi értelemben vett „innenső” és „túlpartok” is: kommunisták, nácik, ávósok, forradalmárok, szovjetek, magyarok, németek, munkások, arisztokraták, kispolgárok, nagypolgárok, parasztok, városlakók és így tovább. Egymásba fonódó ellentétek, melyek egymás nélkül nem léteznek, s melyek lényegük szerint azonosak, amennyiben mind ugyanannak a dolognak – itt: a magyar történelemnek – többféle vetülete, olvasata, perspektívája.<sup>28</sup> Mint egy szárnyas varázstükörben ezerszeresen megsokszorozódó tükörkép, amelyben minden egyes tükörkép némileg torzít.

E párhuzamos világok létezését mi sem „ilusztrálja” jobban, mint éppen A VALÓDI LEISTIKOW című fejezet. „Mindig azt gondolta, hogy ez csak egy kép. Soha nem gondolta, hogy tényleg van valahol a világon ilyen ég, van ilyen tükröződés, van ilyen világos, ilyen sötét. [...] Valószínűleg ugyanarról a helyről festette a képet Leistikow, ahol Döhring

most megállt. Talán ugyanannak a hónapnak ugyanazon napján és óráján, bár nem lehetett volna azt mondani, hogy az időközben eltelt száz év alatt semmi sem változott.” (I. 161–62.)

És innen elkezdődik az e fejezeten végigsöprő tomboló tekintetek, nézések, pillantások, leselkedések, bámészkodások, szemnek szóló csábítások, tettetések, magakelletések és mutogatások féktelen kavalkádjá. S ekkor hirtelen ismét beúszik emlékezetünkbe a már idézett, EGY ANTIK FALIKÉPRE című fejezet az EMLÉKIRATOK KÖNYVÉ-ből, amelyben mintha e világot megalkotó („halandósított”) jelenet mitologikus előképét teremtette volna meg Nádas. Hiszen ott is a tekintetek s a tekinteteken keresztül felizzó, elérhetetlen, beteljesíthetetlen vágyakról van szó, s az igazi Leistikow valódi képében álló Döhring mintha a faliképe által megörökített Hermaphroditosz világi mása lenne,<sup>29</sup> s mintha a véletlenül meglesett nudista strand közönsége a nimfák és szatírok szerepét játszáná el. „S engem valójában az erdő érdekelt, hol e lehetetlen szerelem lehetséges lenne, még ha nem is történelem, erről szerettem volna írni”, mondja Nádas narrátora az EMLÉKIRATOK KÖNYVÉ-ben. S itt, a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-nek ebben a fejezetében mintha ezt végül beteljesítette volna. Mert mit is mond az EMLÉKIRATOK KÖNYVE narrátora a faliképről: „...rájöve végre arra is, hogy teljesen mindegy nekem, mit ábrázol e kép, nem is történetük érdekelt, hiszen Apollon, Hermes, Pán és Hermaphroditosz története éppúgy egymásba folyik, mint mindaz, amit én szándékoztam elbeszélni magamról, ez így is van rendjén, és még csak nem is esendő testük érdekelt, hanem mintha tervezett elbeszélésem tárgya lenne azonos a kép tárgyával, s e tárgy talán a tekintetükben a leginkább megfogható, a tekintetükben, mely a testükhöz kötött tárgyas ugyan és mégse testi már, már túl van valamiként a testükön, na mindegy! erről beszélhetni viszont el kéne indulnom oda, ahová az ifjú néz, ahová nézek, az erdőbe, megnézni, ki áll ott a fák között, ki az, kit ennyire és ilyen reménytelenül szeret, miközben valaki más ugyanilyen reménytelenül szereti őt, s ez mi? mi ez? így pedig megint és újra az eredeti kérdésnél vagyunk, ám nem tudhatom saját életem kétségtelenül balga kérdéseit holmi antik faliképek mögé rejtve megnevesíteni, mert minduntalan előmász-

<sup>26</sup> Nádas saját bevallása szerint (*Élet és Irodalom*, MINDIG MÁS TÖRTÉNIK, Károlyi Csaba interjúja, 2005. 11. 04. 49. évfolyam/44.) azért tette a regényben a Margitszigetre a melegkorzó világát (holott a valóságban nem ott volt), mert szüksége volt a szemmel is látható, újlipótvárosi túlpartra; a párhuzamos, mégis radikálisan elütő világra.

<sup>27</sup> Mohácsnál sem.

<sup>28</sup> Itt említ meg a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ben lenyűgöző elevenséggel, aprólékossgal megírt pályaudvari jelenetet, amelyben Ágost kikíséri az NDK-ba induló s gyereknaralattáson részt vevő, árva Kristótot. (A valóságban ez 1957 nyarán történt, amikor több ezer gyereket küldtek az NDK-ba, a hegyekbe, illetve a tengerhez nyaralni.) E jelenet erősen implikált, *hallgatolagos* inverze a második világháborús *Kindertransportok* pályaudvari jeleneteinek, amelyekben a szülők éppen a Németországból és más országokból – elsősorban Angliából – menekített gyermekeiket búcsúztatják, gyakran örökre, minek következtében e gyermekek is végül elárvulnak.

<sup>29</sup> S a tükör-képek jegyében ugyanez vonatkozik Kristófra is.

*nak, jó, akkor nincsen tovább, akkor beszéljünk róla, álca nélkül, beszéljünk arról, ami a sajátunk, a saját testünkről és a saját tekintetünkről...*

És mi más is volna az egész PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK heroikusnak mondható vállalkozása, mint éppen ez: a saját testünkről és a saját tekintetünkről való beszéd. Csak éppen itt, a mitologikus idősíkra megtévesztésig hasonlító (de azzal nem azonos), örökkön együtt álló időben, cseppet sem mitologikus tulajdonságokkal felruházott alakok küszködnek cseppet sem isteni történeteikben. S ekképpen A VALÓDI LEISTIKOW AZ EGY ANTIK FALIKÉPRE VARÁZSTÜKÖRBE MEGPILLANTOTT, torzított képe. E két kép ugyanannak a dolognak kétféle (tükör)képe.

*„Háborgó lelkiismeretét azzal nyugtatta, hogy látja ugyan ezeket a különös lényeket, és minden rettenetes üzemük világos előtte, ám nincsen közöttük. Ő csupán tisztes távolságból megfigyel, leselkedik, s ezért aztán a szüleinek sincs miéért nyugtalanzkodniuk. Rendesen viselkedik.”*

Vajon van-e olvasó, aki a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK olvasása közben háborgó lelkiismeretét e Döhringtől lopott álságos gondolattal igyekszik megnyugtatni? Van-e olvasó, aki még ne tudná, amire Döhring ifjúkora ellenére mégis rájött: hogy e gyűlöletes tettetés miatt „*el kellett menekülnie, hiába fájt, hogy nincsen többé, és nem is volt soha otthona. Most itt ült a képen, és az üresség nagy rettenetével kellett szembenéznie*”. (I. 168.) S van-e, aki ne tudná, hogy mindnyájan ott ülünk?

Bán Zsófia

## HUSZKA JÓZSEF, A RAJZOLÓ GYŰJTŐ

*Kiállítás a Néprajzi Múzeumban, 2005. május 14.– 2006. március 5.*

*Rendezte: Bata Tímea, Fejős Zoltán, Lackner Mónika, Tasnádi Zsuzsanna*

*A katalógust szerkesztette: Fejős Zoltán  
Néprajzi Múzeum, 2006. 315 oldal*

Pauler Tivadar vallás- és közoktatásügyi miniszter 1872. április 4-én „*a magyarországi történelmi műemlékek felkutatása, osztályozása és lajstromozásuk eszközlésére, addig is míg műemlékek és ré-*

*giségek ügye a törvényhozás útján végkép nem szabályozatik, – »Magyarországi műemlékek ideiglenes bizottmánya« címe alatt egy ideiglenes bizottságot» rendelt ki. A műemlékek felkutatásának és lajstromozásának fő eszköze – az írásos épületleírások elkészíttetésén kívül – a képi dokumentálás volt: felmérési rajzok és fényképek gyűjtése. Ebben kezdetben viszonylag nagy számban vettek részt újszerűtő, de rajzi képzettség nélküli „dilettánsok” is, a munka zömét azonban építészek és rajztanárok vállalták. Az utóbbiak közül a legismertebbek közé tartozott Könyöki József, aki Pozsonyban, Myskovszky Viktor, aki Kassán és Gróh István, aki Rozsnyón tanított – valamint a hosszú évekig Sepsiszentgyörgyön (később a budapesti piaristáknál) oktató Huszka József. Ők a nyári szünetekben nagyobb „expedíciókat” szerveztek a műemlékek felmérése céljából, esetenként tanítványaikat is bevonva a munkába, hogy aztán a helyszíni vázlatok alapján már otthon kidolgozott végleges tusrajzokat és akvarelleket benyújtsák a műemléki bizottsághoz. Könyöki József rajzaiból 2000-ben rendezett kiállítást az Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Myskovszky Viktor munkásságát pedig 1998-ban Bártfán népszerűsítette szlovák és magyar együttműködéssel létrehozott, a következő évben Sopronban is bemutatott tárlat. Most mindkét bemutatónál nagyobb szabású, átfogóbb igényű, változatosabb témaválasztású kiállítással és monumentális katalógussal állított emléket Huszka Józsefnek a budapesti Néprajzi Múzeum.*

Könyökit és Myskovszkyt elsősorban az épületek érdekelték, Gróh és Huszka viszont a középkori falképeket dokumentálta – jelentős részüket azonban előbb fel is kellett tárnuk a későbbi korok rárétegzett meszelései alól: „*fecskek, verebek, denevérek tanyája, tűrte békésen a kopasztást*” – idézte Huszkát a kiállítás egyik felirata. Huszka József elsőként, 1882-ben a sepsisibenyői református templomban kutatott és rajzolt, majd 1905-ig további tucatnyi székesföldi és több felvidéki templomban dolgozott – a mai országterületen egyedül Csarodán. Készített 1:1-es méretarányú pauszrajzokat, helyszíni ceruza- és színvázlatokat, építészettörténeti feljegyzéseket. Több helyszínen a festmények restaurálásával is megbízta az 1881. évi műemléki törvény megszületését követően már nem ideiglenesként jegyzett Műemlékek Országos Bizottsága. Felmérési rajzainak, akva-

rellmásolatainak végleges, letisztázott változatai a műemléki gyűjteménybe kerültek, és ma is a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal tervtárának nagy becsben tartott kincsei. Egyrészt dokumentatív értéküknél fogva jelentősek, mert a festmények későbbi restaurálások, károsodások előtti, „eredeti” állapotát tükrözik, vagy akár azóta elpusztult emlékek – Homoródszentmárton, Maksa, Erdőfüle – pótolhatatlan tanúi. Ugyanakkor önálló alkotásként is felfoghatók, a másolatok bemutatásától egyébként ódzkodó kurátorok számára is „kiállítási darabok”, amint azt az utóbbi két évtized több jelentős művészet- és kultúrtörténeti kiállítása is tanúsítja.

A festménymásolatok tudományos népszerűsége azonban egyáltalán nem volt töretlen. A XX. század folyamán a műfaj túlhaladottnak tűnhetett a fényképezés technikai fejlődésével, a színes fényképezés térhódításával. Nem mindenhol volt ez így, Szlovéniában és a délszláv területeken például vagy az orosz középkori falfestészet és a közép-ázsiai szovjet köztársaságok iszlám emlékei restaurálása során az akvarellmásolatok tudományos dokumentációk vagy akár múzeumi gyűjtemények részei maradtak még a század második felében is. Fontos szerepet játszott a technika az őskori, ókori sziklarajzok, barlangi festmények megörökítésében is – az akvarellek jól kiegészítettek, értelmezték a fényképfelvételeket. Ehhez kapcsolódóan a „freskómásolat” műfaját sokak számára tette ismertté *AZ ANGOL BETEG* című film, amelynek történetében komoly dramaturgiai szerepet kapott egy az Almássy László naplójába behelyezett kis kartonlapocska, amelyen a gróf szerelme finom ecsetvonásokkal örökítette meg egy szaharai sziklafestmény kecses figuráit (az utazó valóban közölte könyveiben az általa felfedezett sziklarajzok vízfestésű, színes reprodukcióit). Az 1970-es, 1980-as években egy-két restaurálási munka hazánkban is újra készülték ilyen akvarellek, előbb előrelátóan egy szombathelyi római falfestés azóta az időjárás által lényegében elpusztított maradványáról, majd győri városi paloták XVIII–XIX. századi szobafestéseinek az alattuk lévő régebbi falkép feltárása érdekében megsemmisített rétegeiről.

A helyszínen készített vázlatait Huszka gondosan őrizte, és azok, halálát követően, hagyatékával együtt ajándékozás és vásárlás útján a Néprajzi Múzeumba kerültek. Ez a tevékeny-

ségének minden oldalát megvilágító, többnyire 1880 és 1900 között készült közel ezerkétszáz rajzot és háromszáz fényképfelvételt, valamint kéziratokat felölelő, gazdag anyag tette lehetővé emlékkiállításának megrendezését. Bár a rendezők nem mondták ki, de a kiállítás megnyitása alig fél évvel követte Huszka József (1854. november 20.–1934. március 31.) születésének 150. évfordulóját. A látlat a feledés homályából emelte ki a munkásságát, amelynek egyes vonatkozásait a szűk műemlékes és néprajzos szakma természetesen számon tartotta, de amely ilyen teljességében, a kiállítási feliratok és a katalógus tanulmányainak korszerű elemzéseivel megvilágítva nem csupán a nagyközönség, de a tudományos körök számára is az újdonság erejével hatott.

Falképmásolatai ugyan főleg a művészettörténet és a műemlékvédelem kutatási körébe tartoznak, Huszka azonban elsősorban a születőben lévő, a régiségtan körébe tartozó társ tudományoktól fokozatosan elváló magyarországi néprajz egyik úttörő képviselője, a népművészet egyik első felfedezője volt – írásai- ban egyébként még a falképekkel kapcsolatos vizsgálódásait is néprajzi összefüggésbe helyezte. A kiállítás második termét teljes egészében műemlékekkel kapcsolatos tevékenységének szentelték a rendezők – a falakon az elsőként feltárt sepsibesenyői falképektől kezdve Erdőfüle, Homoródszentmárton, Székelydálya, Székelyderzs, Bögöz, Maksa, Mezőtelegd, Gerény, Nagylibercse, Felsőszombatfalva középkori freskóinak másolatai, Huszka részben közvetlen üvegnegatívjainak nagyításai (egy részüket a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal fotótára szolgáltatta), a templomokról készített építészeti manuáléi, a csíksomlyói főltár rajz- és festménymásolatai borították. A kiállított eredetiek mellé ragasztott, óriásivá nagyított néhány részlet adott ritmust a színpompás kavalkádnak, a helyszíne miatt elhagyni kényesült néhány további emlékről – Gelence, Biharcfalva, Sepsikilyén, Rimabrézó, Csécs, Csaroda – pedig nem túl színhelyes képernyőn kapott vetített információt a látogató.

A további négy terem jórészt Huszka néprajzi munkásságának állított emléket, a falképes részletet megelőző bevezető részben pedig családi fényképek, életrajzi és az oktatói munkára vonatkozó dokumentumok mellett egy szellemes vetítés egymásba áttűnő képei adtak szemléletes képet Huszkanak az általa a hely-

színen dokumentált látványt átértelmező munkamódszeréről: egy parajdi festett kapu eredeti fényképfelvételének egyik fele lassan lekerekített körvonalú akvarellé színesedett, és a bejárat előtt ülő Huszka helyét népviseletbe öltözött lány foglalta el.

A harmadik teremben RÉGI MAGYAR MŰIPARI DÍSZÍTÉSEK cím alatt sorakoztak Huszka munkásságának korai dokumentumai. A XIX. század utolsó harmadában Magyarországon is nagy hangsúlyt kapott a főleg a női munka hasznosítható termékeire alapozott háziipar fejlesztése, a női kézimunka oktatása. Ez a folyamat szoros kapcsolatban állt az Európában és Amerikában egymás után sorjázó világi kiállítások rendezőinek és kiállítóinak szándékaival. A korai törekvéseknek, elsősorban Ipolyi Arnold történeti hírmzéseket gyűjtő és azok oktatásban való felhasználását támogató tevékenységének megfelelően a Sepsiszentgyörgyre került Huszka, aki az ottani női ipariskolában is tanított rajzot, eleinte a régi textilemlékek és templomi berendezések motívumkincsét másolta minisztériumi támogatás segítségével szervezett, székelyföldi gyűjtőútjain. Lemásolta az akkoriban alakult Székely Nemzeti Múzeum hírmzéseit – sok a második világháborúban elpusztult műtárgy képét őrizve így meg az utókor számára. Egy lepedőszél általa készített rajza mellett szerepelt a kiállításon egy a megsemmisült emlékekhez hasonló rajzú, de más színekkel hímezett, az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében őrzött díszlepedő a XVII. század második feléből, valamint Huszka egyik sepsiszentgyörgyi tanítványának, Scheitig Márthának a gyűjtött motívumról 1882-ben készített szabakézi rajza, egy a Vallás- és Közoktatási Minisztérium iratai között a Magyar Országos Levéltárban megőrzött füzetből. A székelyföldi templomok festett mennyezeteinek, ajtószárnyainak, karzatmellvédeinek felmérési rajjai között kiállították a makasai református templomban készült lapokat is – az ugyanitt dokumentált falképekkel ellentétben a lebontásra ítélt épület kazettás famennyezete Huszka közreműködésének is köszönhetően megmaradt: az Iparművészeti Múzeumba került alkotás négy kazettájának eredeti méretű fotómásolatát a rendezők be is függesztették a kiállítás terébe.

A gyűjtőutak eredményeit Huszka egy sor publikációban tette közzé. 1885-től kezdődően mintegy másfél évtizeden át rendszeres szerzője volt az *Archaeologiai Értesítőnek*, ahol falkép-

leleteit és az azok ikonográfiai és stílárís jellegzetességeiről, így egy XV. századi székely festőiskoláról alkotott elképzeléseit ismertette. Motívumgyűjtésének első eredményeit azonban még ezt megelőzően közzétette, előbb a MAGYAR DÍSZÍTÉSI MOTÍVUMOK A SZÉKELYFÖLDÖN című írásában (1883), majd a MAGYAR DÍSZÍTŐ STYL mintaalbumában (1885). A kiállítás egymás mellé helyezte a Huszka gyűjteményéből özevgeve ajándékként a Néprajzi Múzeumba került hírmzéseket, az azok díszítményeiről készült akvarelleket és a publikációkban a rajzok felhasználásával készült, összeszerkesztett képtáblákat. Huszka motívumgyűjteményei, mintaalbumba mellett azok nemzetközi és hazai előzményeit és társait is bemutatta a kiállítás: a francia Racinet-nek az ókortól a XVIII. századig terjedő időszak műalkotásainak ornamentális elemeiről kiadott könyvét, Felix Lay eszéki gyáros délszláv textíliák mintáit bemutató albumát, Friedrich Fischbach mintalapjait, valamint az első magyar mintaalbumot, Pulszky Károlynak a MAGYAR HÁZI IPAR DÍSZÍTMÉNYEI című, 1878-ban kiadott művét.

Huszka eleinte a reneszánsztól kezdődő újkori európai stílusok összefüggésrendszerében próbálta meghatározni a magyar motívumkincs sajátosságait, hamarosan azonban jóval tágabb időhatárok emlékanyagát kezdte vizsgálni: látókörébe kerültek a honfoglalás kori régészeti leletek is. A magyar ornamentika reneszánsz eredeztetése mellett kidolgozta elméletét az őstörténeti eredetű motívumkincs évezredes megőrzéséről, miszerint a hímezett szűrők és a subák díszítése az idegen eredetű reneszánsz hatásától mentesen képviselné az ősi magyar ornamentikát. Egyre inkább a népművészet alkotásai felé fordult, a textileken kívül tulipános ládák és bútorok, kerámiák, székelykapuk is gyűjtési körébe kerültek. Az ősi származás hangsúlyozásával a népművészet emlékei „fogyszthatóvá váltak” az úri osztályok számára, Huszka – kortársaival együtt – tehát fontos szerepet játszott a népművészet iránti társadalmi érdeklődés felkeltésében. Érdeklődési körének ezt a kiszélesedését mutatta be a kiállítás negyedik, a MAGYAR NÉPIES ÉS RENESZÁNSZ DÍSZÍTMÉNYEINK című terme. Itt az 1885-ben Budapesten rendezett országos kiállítás fényképdokumentumaihoz kapcsolódtak Huszkanak a kiállított tárgyak díszítményeiről készült rajzai. Az országos kiállításon bemutatott matyó szoba inspirálta következő évi mezőkövesdi

gyűjtőútját – így szinte elsőként dokumentálta az ott éppen akkortájt kiszínesedő tárgyi világot. Élen járt a cifraszűrök kutatásában – elsőként közölt velük foglalkozó tanulmányt –, Debrecenben, Gyöngyösön, Szendrőn készült saját rajzai mellett Szegeden, Egerben, Debrecenben, Kiskunfélegyházán működő szücsmesterek mintakönyveit, remekrajzait is megszerezte. A Néprajzi Múzeum legdíszesebb, hímezésekkel teljesen beborított, 1860–1861-ben Egerben készült cifraszűrjét is Huszka gyűjteményéből vásárolták meg 1909-ben. Úttörő feladatot vállalt a székely népművészet, a faragás, a székelykapuk emlékeinek kutatásában is, A SZÉKELY HÁZ című könyve 1895-ben jelent meg. Ennek illusztrációi már nem helyszíni rajzi felmérések, hanem saját fényképfelvételeinek rajzi nyomdai átdolgozásán alapultak. A házak és a kapuk perzsa, indiai, kínai eredeztetésével azonban nagy vitát kavart, az önálló tudományosság útjára lépő néprajz tudós képviselői egyre inkább számon kérték rajta a történeti szemlélet hiányát. Herman Ottó, majd a népvándorlaskor régészeti emlékei kapcsán Hampel József is joggal vetette szemére az esetleges formai hasonlóságokból minden történeti kritika, kronológiai elemzés nélkül levont következtetéseket – a módszer dilettáns műtörténészek vagy akár nyelvészek alkalmazásában azonban ma is él és virul.

Az önállósodás útjára lépő néprajzot Huszka tevékenységéhez is háttérrel nyújtó, viszonyítási alapot – esetenként ellenpontot – jelentő tudományos diszciplínaként jelenítette meg a tárlat következő terme, HUSZKA JÓZSEF ÉS A NÉPRAJZ címmel. A tudományok kortárs személyiségeit, már csak a jobb összevethetőség érdekében is, találó módon idézhette fel a Huszkához hasonló gyűjtő- és dokumentálótevékenységük, valamint az ezeken alapuló publikációik. Herman Ottót a halászat és a pásztorélet tárgyi emlékeinek részben saját készítésű rajzi táblái, a hagyatékában fennmaradt, a millenniumi kiállításra készített fényképek, jegyzetfüzete, a magyar néprajz megszületésének időpontját a kortársak szerint meghatározó, 1887-ben megjelentetett műve, A MAGYAR HALÁSZAT KÖNYVE képviselték. Jankó Jánost ugyancsak halászzal kapcsolatban dokumentumok mellett a millenniumi kiállítás általa létrehozott néprajzi falujának részletei idézték, így a székely ház és kapuja Huszkanak tulajdonított rajzai. A rendezők kiállítottak székelykaput

ábrázoló felmérési rajzot a szintén rajztanár Szinte Gábortól, fényképeket, rajzokat Ipolyi Arnold, Herman Ottó és Herman Ottóné, a kerámiamázak kutatása révén ismert Wartha Vince vegyész, Zsolnay Teréz és mások gyűjteményeiben őrzött tárgyakról. A Molnár Viktor gyűjtötte hűsvéti tojásokat ábrázoló mappa a gyűjtő saját lapjai mellett mások, például Huszka által készített akvarelleket is őriz, ahogy hagyatékában több más magángyűjtemény textiljeiről, cserépedényeiről készített rajzai, fényképei is megtalálhatók.

Huszka József maga is gyűjtött neki különösen tetsző tárgyakat, amelyeket lakásának berendezéséhez használt fel. Huszka sepsiszentgyörgyi lakásának szobáját nem csupán saját fényképfelvételeinek monumentális nagyítása idézte fel, de egy szobasaroknyi részlet erejéig a kiállítás rendezői mintegy rekonstruálták is azt. A fényképen is látható, később a múzeumba került, XIX. századi eredeti erdélyi szőnyegek mellett a székekre borított több hasonlót újabb szőttes helyettesített, a tulajdonos maga tervezte festett szekrényét most készült, jól sikerült rekonstrukció pótolta – tetejének szélére rakva pedig a Huszka hagyatékából özvegy által a múzeumnak ajándékozott kancsók sorakoztak. A hasonló szobabelsők, kerámiagyűjtemények enteriőrfotói – például a divat- és fegyvertörténész Szendrei János lakásainak korabeli felvételei – a népi tárgykultúrának a vajtfülűek városi polgári világába történt gyors betörését dokumentálták.

A néprajzi díszítőelemek, díszítésmódok gyűjtése a XIX. század végén Huszka és számos kortársa számára elsősorban nem tudományos tevékenységet jelentett. Az őstörténet régészeti emléanyagával és a reneszánsz ornamentikával együtt a népművészet a megalakítani vágyott magyar díszítőstílus nyersanyagául szolgált, amellyel megújítani szándékoztak a magyar műipart. A cél az ipari termelés és az építéset új, formájában is nemzeti alapokra helyezése volt, és a gazdasági fejlődés érdekében a kultúrpolitika, az oktatásügy is bevetette saját eszközeit. Huszka gyűjtőútjainak minisztériumi támogatása a szakoktatásban felhasználható mintakönyvek létrejöttét segítette, a hatás azonban idővel messze meghaladta a pusztán oktatási eredményeket. Huszka és társai inspirációval szolgáltak a századforduló körüli években megtalálni vélt magyaros építészeti stílus megteremtéséhez. A kiállítás ha-

todik terme a Huszkától kölcsönzött „*Teremtésünk igazán magyar műpart*” felszólítás jegyében ezt a folyamatot mutatta be. A hagyaték számos eddig ismeretlen rajzával bizonyították a rendezők, hogy Huszka maga is alkotó módon használta fel gyűjtésének eredményeit. Bútortervek és a megvalósult alkotásról készült korabeli fénykép-publikáció, cserépkályhák és kályhacsempék tervlapjai, a szakmabelieknek is meglepetéseket okozó építészeti homlokzat-tervek, kerámia- és üvegtárgyak különleges rajzsorozata sorakoztak a falon és a vitrinekben. Esetenként az ötletadó tárgyak, motívumok meghatározása is sikerült: az egyik kályhaterv díszítványeihez felhasznált, szűrőhímzésről másolt rózsza, templomi székéről származó virágcsokor, székelykapuról gyűjtött istenfa a tervezőnek a korra annyira jellemző, mégis sajátos, eklektikus alkotásmódját tanúsítja.

Huszka tervezte a millenniumi kiállítás egyik mellékkapuját – kedvenc székelykapuit nagyította fel legalább kétszeres méretűre. Részt vett a történeti kiállítás épületegyüttesének belső díszítésében, és magánmegbízásokat is teljesített, így ő tervezte a Goldberger-gyár pavilonjának kupolafestményét. A Néprajzi Múzeum kiállításán a legjelentősebb cégek gyártmányai mutatták, esetenként Huszka rajzaival együtt, hogy a gyűjtött motívumok milyen széles körben kerültek felhasználásra a Thék-gyár egyedi készítésű díszbútorain, a Giergl-műhely üvegtárgyain. Huszka munkájának motívumkincsén alapszik az Iparművészeti Múzeum előcsarnoka majolikamennyezetének díszítése is. A kiállítás végén, mintegy kitekintésként, néhány az 1900. évi párizsi világkiállítást idéző tervlap és fénykép utalt a magyaros motívumok ott nagy sikert aratott alkalmazására.

A Huszka-kiállítás meghosszabbított nyitva tartásának utolsó hetében jelent meg a kiállított anyagot mintaszerűen feldolgozó, impozáns és a benne foglalt anyaghoz megjelenésében is méltó katalógus, amelynek bemutatójára a zárás napján került sor.

A katalógustanulmányok többségét a kiállítás rendezői jegyzik, emellett a Szent László-legendák XIV–XV. századi falképein ábrázolt kerlési ütközet (a besenyők – „kunok” – fölött 1068-ban aratott győzelem) ikonográfiai problémáiról Kerny Terézia, a katalógus zárszavaként pedig, HISTORIZMUS ÉS A MAGYAR ORNAMENTIKA címmel, Sinkó Katalin írása került be a kötetbe. A késedelmes megjelenés egyetlen po-

zítívumaként Marosi Ernő kiállításmegnyitó-jának szövege is olvasható a kötet szerkesztőjének bevezetője előtt (hasonlóra a 2005. év jelentős kiállításai sorában akad még példa).

A számtalan eddigi közöletlen rajz és tárgy kiállítása és közzététele nem csupán Huszka szélesebb körű újrafelfedezését jelentheti, de feltétlenül elősegíti a XIX. század végi eszmeáramlatok árnyaltabb megismerését. A halatlan műgonddal készített rajzok, az azokon alapuló kiadványok és művészi tárgyak keletkezési koruk és alkotójuk, egyben a korabeli művészet- és kultúrpolitika, oktatásügy és iparfejlesztés példamutató igényességét, kormányzati hozzáértését és ügyszeretetét mutatják, és ámulatra készítették a látogatót.

A Huszka-hagyaték őrzőjeként és értő feldolgozójaként látványos tárlattal kirukkoló Néprajzi Múzeum és munkatársi gárdája nem vallott szégyent.

Lővei Pál

## A LUKÁCS-KUTATÁS DILEMMÁI

*Rüdiger Dannemann: Georg Lukács. Eine Einführung, Junius Verlag GmbH, Wiesbaden, 2005. 166 oldal*

*Werner Jung: Von der Utopie zur Ontologie. Lukács-Studien, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2001. 183 oldal*

*Werner Jung és Antonia Opitz (szerk.): Sozialismus und Demokratie. Georg Lukács' Überlegungen zu einem ungelösten Problem, Rosa Luxemburg-Stiftung Sachsen, Leipzig, 2002. 166 oldal*

Ma már nehéz elképzelni, hogy volt olyan kor, amelyben Lukács az általános filozófiai érdeklődés középpontjában állt. Ez volt az a kor, amelyet Lukács maga így jellemezett: „*Mindkét nagy rendszer – válság. Az igazi marxizmus, mint egyetlen kiút jelentősége.*”<sup>1</sup> A két „válság” elmúlt, az „igazi marxizmus” aktualitását veszítette, Lukács pedig eltűnt a színpadról. Ma már tudjuk, hogy a két válság egyáltalán nem volt szimmetrikus: a nyugati világ válsága a diákmoz-

galmakban artikulálódott, és bonyolult társadalmi tanulási folyamathoz vezetett. Az ennek eredményeként létrejött gondolati univerzumban Lukács mintha elvesztette volna a helyét; 1985-ben egy fiatal disszerens a következő sorokkal kezdte munkáját: „*Ma már nem könnyű Lukácssal foglalkozni. A diákmozgalmak idejétől eltérően ma már gondos alátámasztásra szorul, ha valaki [...] ezzel a gondolkodóval szeretne foglalkozni, és a gyakorlati jelentőségét posztulálja.*”<sup>2</sup> A keleti világ válsága (még két évtizedes nyugelődés után) a teljes összeomláshoz vezetett, aminek következtében a politikai doktrínává emelt marxizmus eltűnt a történelem süllyesztőjében. 1995-ben két jelentős német Lukács-kutató a következőket írta: „*Nem férhet hozzá kétség: Lukács nem tartozik korunk divatos filozófusai közé, ugyanúgy, mint Hegel [...] és a marxizmus-leninizmus [egykori] klasszikusai. A nyugalom, a piacgazdaság és a kapitalizmus mindent uralma alá hajtott – és a végső történelmi győzelem fényében ragyog. Utána már csak a posthistoire következhet.*”<sup>3</sup> Az utóbbi évek legjelentősebb (német) Lukács-kutatásainak ezzel a kihívással kell szembenéznük: már nem egyszerűen Lukácssal foglalkoznak, hanem a lukácsi életmű aktualizálásának útjait és lehetőségeit keresik.

## I

A lukácsi koncepció aktualizálásának feltételét Rüdiger Dannemann a következő megállapításba sűríti: „*A lukácsi gondolkodás aktualitásának kérdése messzemenően azonos azzal a kérdéssel, hogy a forradalom korszaka, amelyhez Lukács tartozik, számunkra hordoz-e még bármiféle tanulságot. Lukács egész életében arra törekedett, hogy a kor eldologiasodásával szembezegezze (vagy néha mobilizálja) a szubjektivitás erejét. A Lukácssal folytatott vita így [...] abban a kérdésben csúcsosodik ki, hogy a »rage against the machine« reflektált alakzatainak van-e még bármiféle jövőjük.*” (17–18.) Nem nehéz észrevenni, hogy ez a megfogalmazás már tartalmaz egy sajátos kértelműséget: végül is minek az aktualitását szeretnénk igazolni, a forradalomét vagy a lukácsi életműét? A könyv egészét tekintve azt mondhatjuk, hogy a szerző elsősorban a forradalom aktualitását próbálja igazolni, még hozzá oly módon, hogy kimutatja: Lukácsnak a forradalom korából származó alap gondolatai és fogalomalkotásai mindvégig életben maradnak. Ez azt jelentené, hogy már feltételezzük a lukácsi életmű aktualitását, és a kontinuitás bemutatásával próbáljuk

alátámasztani a forradalmi korszak relevanciáját. Ebben a megközelítésben mintegy automatikusan kiiktatjuk Lukács életművének szokványos felosztását egy premarxista, egy nyugati marxista és egy ortodox marxista korszakra.<sup>4</sup> Az ilyen felosztások helyett Dannemann szerint célszerűbb azokat a diszkurzusokat rekonstruálni, amelyek Lukácsot egész életében foglalkoztatták. Ezeket a diszkurzusokat belül természetesen lejártszódnak bizonyos elmozdulások és transzformációk, de ennél sokkal jelentősebb az alapgondolatok és a gondolati motívumok folytonossága. Tudjuk, hogy Lukács maga is szerette a saját szellemi útját egyfajta folytonosságként bemutatni: „*Nálam minden dolog valaminek a folytatása. Én azt hiszem, hogy a fejlődésben nincsenek anorganikus elemek.*”<sup>5</sup> Ugyanakkor persze Dannemann mégsem mond le teljesen a lukácsi gondolatok aktualitásának felmutatásáról. A szerző ugyanis a szövegrekonstrukciókból olyan ma is aktuális vitakérdésekhez próbál eljutni, amelyek mintegy visszamenőleg alátámasztják a lukácsi koncepció relevanciáját. Ebből a perspektívából elemzi Dannemann Lukács korai esztétikai és társadalomelméleti koncepcióját, valamint azok továbbmozgását.<sup>6</sup>

Az esztétikai elmélet bemutatásakor először is néhány előítéletet kell félresöpörni: „*Lukács György nevéhez legalábbis az esztétika szférájában a kritikai rigorizmust, a klasszicista elkötelezettséget és néha a művészetellenes dogmatizmust szokták hozzákötni. A szocialista realizmus pápájának ítéletei a realizmus javára és a romantika, a l'art pour l'art és az avantgárd ellen [...] olyan sötét aurát teremtett, amely rendkívül megnehezíti, hogy elfogulatlanul kövessük állításait és gondolatmenetét.*” (21.) Dannemann abból indul ki, hogy a fiatal Lukács még egyáltalán nem utasította el sem a romantikát, sem az avantgárdot. Sőt, inkább azt kell mondanunk, hogy a romantikából kiindulva próbálta megalkotni a modern művészet elméletét. Ennek az elméletnek az alapvető sajátossága azonban abban áll, hogy az avantgárd mintájára önmaga megsemmisítésére irányul. „*Lukácsnak az a meggyőződése, hogy a művészet és az élet különbsége csak akkor szüntethető meg, ha az élet mássá válik, a forradalmi praxis elméletéhez vezetett, amelyet Lukács a húszas években dolgozott ki.*” (30.) Dannemann ezért nagyon jól látja, hogy a marxizmus felé megtett fordulat Lukács számára először is az esztétikától való elfordulást jelentette. „*A húszas években Lukács*

*munkássága a világforradalom közvetlen aktualitásának jegyében áll. Esztétikai kérdésekre több mint egy évtizedig egyáltalán nincs ideje, ha eltekintünk néhány újságcikktől és kisebb recenziótól.*” (31.) Természetesen minden azon múlik, hogy hogyan értelmezzük a „*nincs ideje*” kifejezést. Dannemann egyrészt szigorú értelmet tulajdonít neki (és némileg ironikusan használja), amikor az esztétikától való elfordulásra gondol, de ugyanakkor laza értelemben használja (és szó szerint értelmezi), amikor az esztétikához való visszatérést akarja bemutatni. Mindenesetre Lukács 1930 körül nekilát a marxista irodalomelmélet kidolgozásának: magának és Lifsicnek tulajdonítja a marxi koncepcióban latens módon benne rejlő esztétikai implikációk kidolgozásának eredményét. Több évtizedes fáradozás után majd ez a munka fog elvezetni Az ESZTÉTIKUM SAJÁTÓSSÁGÁ-nak megszületéséhez. „*Lukács új marxista esztétikája a realizmus elmélete körül köröz, ahogy azt gyakran és sokféle variációban hangsúlyozta. Ez a tematikus súlypont az utóbbi időben sokat ártott Lukács reputációjának. Abba a hírbe keveredett ugyanis, hogy a XIX. század esztétikáját a marxizmus instrumentáriumával egy meg nem érdemelt reneszánszhoz segíti.*” (33.) Ebből persze Dannemann szerint semmi nem igaz: a marxizmus esztétikája nem a művészet újraértelmezése a kommunizmus álláspontjáról, hanem egy immanens esztétikai probléma megoldási kísérlete. Lukács ugyanis észrevette, hogy a modern (avantgárd) művészet maga is hajlik a klasszicizálódásra. E felismerés megfogalmazását Dannemann persze nem Lukácsról, hanem inkább Adornótól idézi: „*A soha nem sejtett tenger, amelyre az 1910 körüli forradalmi művészet mozgalmi kimerészkedtek, nem vezetett el az ígért kalandos boldogsághoz.*”<sup>7</sup> Ebből a felismerésből (állítja Gerd Schrader) Adorno nem vonta le a szükséges következtetéseket, és így az avantgárdra összpontosító adornói művészetelmélet egyoldalúvá és kirekesztővé vált.<sup>8</sup> Ezzel szemben Lukács kísérletet tett a másik pólus, a realizmus elméletének kidolgozására. Az avantgárd és a realista művészetnek (vagyis a korai és a kései esztétikai programnak) Lukácsnál van egy közös mozzanata: az etika jelentősége.<sup>9</sup> Az avantgárd művek a korai esztétikai programban a forradalom felé, a realista művek a kései esztétikai programban a katarzisz felé mutatnak. Lukács nagy esztétikai felfedezése így egy átfogó művészetelmélet megalkotása, amelynek középponti mozzanata az etika jelentősé-

ge. E kérdés körül köröznek (Dannemann szerint) a legjelentősebb kortárs esztétikai diskurzusok.

A társadalomelmélet bemutatása hasonló mintát követ; először is Dannemann a lukácsi koncepció újdonságát hangsúlyozza: „*A marxi politikai gazdaságtan csak a Történelem és osztálytudattal vált filozófiai elméletté. Ezt az állítást most csak töredékesen támaszthatom alá. Természetesen igaz, hogy Marx a korai műveiben kidolgozott egy antropológiai irányultságú filozófiát [...], de Marx legkésőbb a Friedrich Engelsszel közösen írt Német ideológiától kezdve a filozófiai diskurzus kritikusává vált.*” (43.) E mű középpontjában az *eldologiasodás* fogalma áll, melynek genezisést és belső struktúráját Dannemann gondosan rekonstruálja. Ezt a két perspektívát most természetesen csak az említés szintjén tudom felvillantani. Az *eldologiasodás* fogalmának gazdagsága arra épül, hogy szervesen integrál olyan jelentéstartalmakat, amelyek különböző koncepciókra vezethetők vissza: a hegeli–marxi dialektikára, a weberi racionalitáselméletre és a simmeli kritikai kordiagnózisra. Ez a három pillér jelöli ki azt az univerzumot, amelyet Lukács a marxi áruforma általánosításával konstruál meg.<sup>10</sup> A politikai gazdaságtan filozófiai transzformációja azt jelenti, hogy az áruforma az egyenlőség (azonosság) princípiumává alakul át. „*Lukács nem követi részletesen Marx fejtegetéseit, amelyek a pénzformát, mint az áru analitikus szemléletének eredményét mutatják be. Csak konstatálja azt az alapvető belátást, hogy az »áruforma« nem más, mint az »egyenlőség formája«, amely a heterogén minőségeknek a különbség nélküli absztrakt munkára való redukációjából jött létre.*” (46.) Ezen a ponton az elemzések döntő szakaszához érkezünk, mivel Dannemann (természetesen Lukácsra támaszkodva) a forradalomra (a forradalmi korszakra) vonatkozó elképzeléseit kezdi el felvázolni. Dannemann a lukácsi értelemben vett forradalom lényegét a „*politika utópiájában*” látja.<sup>11</sup> Ez a kifejezés nyilvánvalóan a proletárforradalom terminusát van hivatva általánosítani, mivel ez (valamint ehhez kötődve az osztályra és a kommunista pártra vonatkozó elképzelések) a mai olvasó számára már meglehetősen idegenül cseng.<sup>12</sup> Dannemann többször is hangsúlyozza, hogy a forradalom elméletének konkrét megfogalmazása a lukácsi koncepció leginkább elavult eleme. „*Az, hogy Lukács a munkásosztály helyzetének ekkora figyelmet szentel, a mai olvasót meglepheti, mivel meg-*

szokta, hogy a »working class«-t egyfajta kiháló speciessnek tekintsék. Lukács koncepciójának hátterében azonban az a megfontolás áll, hogy a munka-áru strukturális elemei minden társadalmi réteg, csoport és osztály esetében relevánsak.” (50–51.) Dannemann szerint Lukács valami olyasmit fedezett fel, amiről nem akarunk tudni, de ami a felfedezése óta eltelt időben csak még aktuálisabbá vált. „Mivel Calvin Klein »number one«-ját, az Armani konfekció öltönyeit vásároljuk, az exotikus »last minute« utazásokat hajszoljuk, és élményre éhesen látogatjuk a divatos »second hand« vásárokat, mindannyian jól tudjuk, hogy az életünk a nehezen és a könnyen eladható áruk világában zajlik, és ezért az egész »áruvilágról« nem akarunk tudni.” (45.) Dannemann némi rezignációval veszi tudomásul, hogy a kései Lukácsnál ez a radikalitás lényegesen mérséklődik: az ONTOLÓGIÁ-ban Lukács az eldologiasodás és az elidegenedés megkülönböztetésével azt hangsúlyozza, hogy az előbbi talán nem is szüntethető meg.<sup>13</sup> Ez pedig azt jelentené, hogy az elnyomásnak vannak olyan formái, amelyek nem küszöbölhetők ki a társadalmi együttélésből. (92.) Mégis teljesen elhibázott lenne, ha a húszas évek forradalmi praxisfilozófiája és a társadalomontológia közvéleményfajta elválaszthatatlan választóvonalat próbálnánk húzni. A forradalmi cselekvésből ugyanis visszamarad egyfajta etika, amelyet Dannemann egy helyen még a kategorikus imperatívusz formájában is megfogalmaz: „Cselekedj úgy, hogy a cselekedeted létrehozza az autonóm, nem eldologiasodott gyakorlati formák megteremtésének szükséges feltételeit...” (97.) Dannemann szerint ez a „politika utópiájának” (vagyis a forradalomfogalom általánosításának) lényege.<sup>14</sup>

A könyv zárófejezetében Dannemann egyfajta kronológiai logikát követve a kortárs Lukács-recepció legjelentősebb koncepcióinak bemutatására vállalkozik. Első megközelítésben úgy tűnhet, hogy ez a lépés tulajdonképpen következik a könyv általános elemzési stratégiájából; a különbség csak annyi, hogy a szerző most nem a lukácsi koncepcióból indul ki, hanem annak bizonyos elemeihez próbál visszacsatolni. A lukácsi gondolkodás aktualitásának vizsgálata azonban így messzemenően elszakad a forradalomra vonatkozó utalástól. Vagyis azt kell mondanunk, hogy ez a fejezet egyértelműen felborítja a könyv általános programját. Mindenesetre Dannemann három konceptuálisan is fontos recepció kísérletről beszél. (a) Az esz-

tétikai diszkurzuson belül Dannemann kiemelkedő jelentőséget tulajdonít Peter Bürger műveinek. Ezen a ponton a szerző az avantgárd és a klasszicizmus összefonódására vonatkozó korábbi fejtegetéseivel kapcsolódik: „Bürger művei átfogóan leírják az avantgárd történetivé válását; ő hívta fel a figyelmet arra, hogy művészet intézményének proklamált megszüntetésére nem került sor. A kultúra forradalmasítói megint csak klasszikusokká váltak.” (33.) Bürger a Brecht és a Lukács közötti vitát elemezve tartózkodik attól, hogy bármelyik félnek igazat adjon, sokkal inkább latens azonosságokra hívja fel a figyelmet. Mindkettőjük szemére veti, hogy nem ismerték fel a művészet intézményének jelentőségét; az avantgárd pedig csak erre vonatkoztatva ragadható meg. Bürger szerint az avantgárd mozgalmak általános sajátossága, hogy a művészet intézményének felszámolására irányulnak, ez azonban sohasem sikerül. „A művészi avantgárdnak (gondoljunk Picassóra vagy Kafkára) nem sikerült megakadályoznia a művészet intézményesedését, és nem sikerült a művészetet átvezetnie az élet-praxisba.” (106.) A művészet így egy sajátos feszültségtérben létezik, amelyet később Bürger a modernség általános sajátosságaként fog kiemelni. A művészet intézményében rejlő ketősség azonban – Dannemann szerint – eredetileg Lukács felismerése volt.<sup>15</sup> (b) A társadalomelméleti diszkurzuson belül Dannemann Habermas A KOMMUNIKATÍV CSELEKVÉS ELMÉLETE című művének tulajdonít kiemelkedő jelentőséget. Ez a mű kifejezetten vállalja a lukácsi örökséget, miközben erőteljesen hangsúlyozza egy transzformáció szükségességét. „Lukács koncepciója Habermas számára elavult, mivel a filozófia interakcionista-kommunikatív fordulata előtt helyezkedik el.” (11.) A kommunikatív cselekvések által meghatározott életvilágban így az eldologiasodás értelmezhetetlennek tűnik. A társadalomnak azonban van egy másik szférája is, amely az egykori produktív paradigma által leírt jelenségeket fogja át, és amelyet Habermas rendszernek nevez. Az eldologiasodás transzformált alakja így azt fogja jelenteni, hogy a rendszer benyomul az életvilágba, és sajátos módon eltorzítja annak belső imperatívuszait. Ezt nevezte Habermas az életvilág kolonialisálásának. „Jürgen Habermas érdeme, hogy a mi korunkban rámutatott a lukácsi koncepció filozófiai aktualitására.” (110.)<sup>16</sup> (c) Szerkezetileg tekintve a könyv utolsó fejezete még egy meglepetést tartogat: a Budapesti Iskolára és ezen be-

lül a helleri modernitáselméletre vonatkozó elemzések még ezt a fejezetet is széttörik. Talán azt gondolhatnánk, hogy a modernitáselmélet a habermasi kolonializációs tézis alternatívájának tekinthető; de mindjárt feltűnik, hogy Dannemann (egyfajta reprezentáción keresztül) tulajdonképpen a Budapesti Iskola egészéről szeretne beszélni. Vagy talán azt gondolhatnánk, hogy Dannemann fontosnak tartotta megmutatni, hogy nemcsak a fiatal, hanem a kései Lukács gondolataiból is jelentős folytatási kísérletek nőhetnek ki. (Ha erre gondolt, akkor azt kell mondanunk, hogy ez a megközelítés aligha alkalmas a Budapesti Iskola általános jellemzésére: a hatvanas és a hetvenes évek fordulóján ugyanis a marxizmus reneszánszának programja összefonódott a fiatal Lukács felfedezésével.) Dannemann most mintha azt sugallná, hogy a marxizmus reneszánsza szükségképpen fulladt kudarcba. „*A prágai tavasz – és mai szempontból – az egész szovjet-marxizmus kudarcra a Budapesti Iskola tagjai számára tarthatatlanná tette a marxizmus reneszánszának eszméjét. [...] Heller Ágnes maradt a Budapesti Iskola legjelentősebb filozófusa.*” (116.)<sup>17</sup> Mindenesetre Heller is elfordult a marxizmus reneszánszától, és már csak alig-alig hivatkozik Lukácsra. „*Ez a benyomásunk azonban félrevezető, vagy legalábbis pontosításra szorul.*” (117.) Dannemann Heller modernségelméletében próbálja kimutatni a lukácsi koncepció hatásait. Heller a *conditio humana* fogalmát állítja középpontba, amely nagyjából azokat a fogalmakat fogja át, mint a hegeli abszolút szellem: a nyelvet, a beszédet, a kommunikációt, az interakciót, a munkát, a képzelőerőt, a tudatot, a megértést és az interpretációt. A modernség körülményei között a *conditio humana* a mindennapi élet részévé vált, annak változatlan struktúráját képviseli. A *conditio humana* így olyan állandó nagyság, amelyet mindig szem előtt tartunk. Ezt az állandóságot bizonyos szabályok garantálják, amelyek három csoportba sorolhatók: a köznapi nyelv és a nyelvhasználat szabályai és normái, az objektumok használatára és manipulálására vonatkozó előírások és szabályok, az emberek egymással való érintkezésének normái és szabályai.<sup>18</sup> „*Az ily módon strukturált mindennapi szféra nyújtja az emberek számára a jelentés-összefüggéseket, magyarázatokat és értelem-kínálatokat.*” (118–119.) Ez az egész elmélet – állítja Dannemann – AZ ESZTÉTIKUM SAJÁTOSAGÁ-ban szereplő elemzések folytatása.<sup>19</sup>

## II

Werner Jung tanulmánykötetének nehéz megtalálni a vezérfonalát: a tartalom és a cím ugyanis nem fedik egymást. A cím egy ív felvázolását ígéri: az utópiától a kései ontológiáig kellene eljutnunk. Jung meg is különbözteti egymástól az ív két végpontját: „*A korai, premarxista Lukács még állandóan kereste a formát, és keresztüldolgozta magát az egész elméleti-diszkurzív és irodalmi mezőn, a későbbi, képzett marxista gondolkodó viszont, miután (a saját testén) érezhette a világtörténelem kihívásait, végső és definitív válaszokat keresett.*” (7.) Ez a program némileg hasonlít Jung korábbi Lukács-könyvének célkitűzéseire: „*A munka már teljesítette volna a célját, ha sikerülne néhány kapcsolódási vonalat felvázolnia a magyar filozófus enciklopédikus életművén belül.*”<sup>20</sup> A tartalmi elemzéseket tekintve viszont a könyv inkább különböző diszkurzusok metszéspontjainak felvázolásával foglalkozik, abból a feltevésből kiindulva, hogy az aktualitást a jelentős diszkurzusokban való részvétel garantálja. A diszkurzus-metszéspontok kidolgozásának programját egy korábbi dolgozatában Manfred Laueremann vezette be.<sup>21</sup> Ez a fogalom azonban – a Foucault-ra vonatkozó szörványos hivatkozások ellenére – kidolgozatlan maradt. Nagyon leegyszerűsítve azt mondhatnánk, hogy tulajdonképpen nem jelent mást, mint különböző neveknek vagy koncepcióknak „és”-sel való összekötését. Az „és” egyik pólusát mindig Lukács György alkotja, a jelentőségét azonban a mindenkori másik pólus határozza meg. Az ily módon értelmezett jelentőségnek az aktualitással való összekötése azonban furcsa következményhez vezet: az aktualitás szorosan összefonódik a saját maga ellentétével, a historizálással. A Jung által felvázolt diszkurzusmetszéspontok közül az alábbiakban hármat szeretnék röviden bemutatni.

**(1. Lukács és Bloch)** A tanulmány tulajdonképpen két részre oszlik, az első részben a levelezés alapján betekintést kapunk a két fiatalember szellemi találkozásába. Bloch egy helyen „igazi szimbiózisról” beszél, Jung pedig a romantikus barátság eszményét felidézve „szimfilozofálásról”.<sup>22</sup> A szerzők bevallása szerint A REGÉNY ELMÉLETÉ-ben és AZ UTÓPIA SZELLEME-ben egyaránt található olyan passzusok, amelyek a másiktól származnak. Lukács a „*transzcendentális hajléktalanság*” szinte költői leírását adja, Bloch pedig „*a megélt pillanat sötétségéről*” beszél. „*Ebben mindenesetre közös a válság-toposz,*

a fennálló rossz radikális elutasítása a jelenben, és egy új transzcendentális térkép [...], egy új otthon keresése..." (33–34.)<sup>23</sup> Az azonosságához Jung rögtön hozzáfűzi: „A háttérben [viszont] teljesen eltérő nézetek alakultak ki a legyőzési lehetőségekről és formákról.” (34.)<sup>24</sup> Az eltávolodás dokumentuma az a levelezőlap, amelyet Bloch írt Lukácsnak 1916. október 22-én: „Te egyébként már kezdettől fogva tudod, hogy az esztétikád leglényegesebb pontjai számomra teljesen idegenek.” (31.) Jung ennek a különbségnek a tartalmát a tragédiaértelmezések különbségében próbálja megragadni.<sup>25</sup> Ehhez azonban még szükségünk van egy nagyon fontos láncszemre: a tragédia nemcsak irodalmi műfaj, hanem ugyanakkor a „transzcendentális otthontalanság” vagy „a megélt pillanat sötétségének” metaforája is.<sup>26</sup> A tragédia lukácsi elméletének lényegét Jung a következőképpen fogalmazza meg: „A tragédia történetfilozófiailag megalapozott eredeti kiváltója [így] a modernség életfilozófiai-egzisztencialista értelmezésévé alakult át. Lukács arra törekszik, hogy a történetfilozófiát és az életfilozófiát egy esztétikába, pontosabban a művészet metafizikájába emelje fel.” (37.) Ebből a programból olyan tragédiaelfogás adódik, melynek két alapvető komponense van: (a) a tragédia az előrehaladó elidegenedés megjelenítése, (b) a tragédia cselekményét nem egy meghatározott szituáció, hanem a szerencsétlen körülmények pusztta és pillanatnyi véletlenje váltja ki. (37.) Lukács az első komponens elfogadja, a másodiktól azonban (melynek példaszerű megjelenését Strindberg darabjaiban látja) visszaretten. Ezt az eredményt úgy is megfogalmazhatjuk, hogy Lukács szerint a tragédia ugyan az ember és a világ, az individuum és a társadalom viszonyának lecsapódása, de ugyanakkor mégis úgy gondolja, hogy a dráma kibontakozásában jelen kell lennie egy olyan végső szubjektív maradványnak, amely a „konkrét humánnummal” azonosítható. Vagyis a Lukács által mintaszínekné tekintett drámák hősei megőrzik a történelem értelmébe vetett hitüket. Ez az, ami teljesen hiányzik Strindberg alakjaiból, és ezért nem tudja Lukács soha elfogadni Strindberg darabjait.<sup>27</sup> Jung elemzése szerint Bloch következetesebb volt, ő elfogadja és magáévá teszi a másodikkomponens, és ezért sokkal erősebb érzi magághoz Strindberg darabjait. Erre támaszkodva fogalmazza meg Bloch a maga fenntartásait Lukácssal szemben: „De akkor minden már

a kezdetektől fogva a végre irányul; nem szerencsétlenségként vagy büntetésként [...] és még kevésbé szörnyű értelmetlenségként jelenik meg, ami egy pillanat alatt megszakítja az élet folyását. A tragikus halál – mivel ez egybeesik a tragikus csoda formájával – ebben az esetben a nagyság előjoga [...]. A halál teszi láthatóvá a lényegét, ez a [...] nyílt kapu az ítélő csarnokához...”<sup>28</sup>

**(2. Lukács és Dilthey)** Lukács műveinek tanulmányozója jól ismeri azt a polémiaát, amelyet a szerző Diltheyvel szemben folytatott: Lukács Diltheyben látta „az imperialista életfilozófia megalapozóját”, aki lényegesen hozzájárult a fasizmus táptalajának kialakulásához. (58.) Ennél jóval kevésbé ismert, hogy Lukács már 1911-ben, Dilthey halála alkalmából egy némi-kegyeletsértőnek tűnő kritikát fogalmazott meg: „Dilthey történelemfelfogása néhány ponton közvetlenül érintkezik Bergson irracionizmusával, de neki sohasem volt meg a bátorsága ahhoz, hogy levonja a gondolkodásának következményeit. Ebből következően egész életművében az élmény pszichológiai fogalmával operál, ezzel a többértelmű, a rendszeralkotás megalapozására alkalmatlan fogalommal.”<sup>29</sup> Lukács tehát azt veti Dilthey szemére, hogy „irracionális módon lecsúszik a történelemből az individuumok történetébe, a históriából az ahistorikus pszichológiába”. (60.)<sup>30</sup> Ugyanakkor Lukács (még Az ÉSZ TRÓNFOSSZTÁSÁ-ban is) többször hangsúlyozza, hogy Dilthey történészként és kultúrafilozófusként lényeges és meghatározó teljesítményt nyújtott. A kérdés mármost az, hogy miben is áll Dilthey Lukácsra kifejtett hatása, és mely művekhez lehet kötni? „Nekem úgy tűnik – írja Jung – [...], hogy Lukács úgynevezett esszéisztikus korszaka (kb. 1908-tól 1913-ig) Dilthey közvetlen befolyása alatt áll.” (64.) Ennek bizonyítékául Franz Baumgarten egyik, 1909-ben írott levelét idézi, amely Lukács természetlen önkritikáira válaszol. „Nem szabad objektívnek vélt önkritikával gyötörnie magát. Már a Diltheyvel való összehasonlítás is az önkínzásra való hajlamot tanúsítja. Első munkáját Dilthey legértetebb és a diltheyi életmű keretén belül is egyedülálló alkotásaihoz méri.”<sup>31</sup> Ez a levél Jung szerint nagy valószínűséggel feltételez egy olyan másik levelet, melyben Lukács György megírta, hogy a nagy Dilthey műveit tartja a maga számára mértékadónak. Jung nem foglalkozik a Dilthey-hatás részletes igazolásával, és levélváltás alapján egyértelműnek tekinti, és azt veti az eddigi Lukács-kutatás szemére, hogy ezt a hatást nem is

merete fel. Őt igazából az a kérdés foglalkoztatta, hogy miért fordult el Lukács Diltheytől. Mielőtt erre a kérdésre rátérnénk, fontos hangsúlyozni, hogy Jung nem tesz egyenlőségjelet az 1911-es nekrológ és a későbbi Dilthey-kritika közé. „*En teljesen hamisnak tartom, ha a Diltheyre vonatkozó későbbi nézeteket rövidre zárjuk a Dilthey halálára írott nekrológgal.*” (64.) Mindenesetre Jung szerint a Diltheytől való eltávolodásnak alapvető teoretikus okai voltak. Dilthey kései művei azzal a problémával szembesülnek, hogy a megértés csak akkor lehetséges, ha belsőleg meg vagyunk szólítva. Vagyis a megértés már mindig is feltételez valamiféle élményt. (Minél inkább el tudunk mélyülni önmagunkban, annál inkább megvan az a képességünk, hogy másokat is megértsünk.)<sup>32</sup> A kérdés az, hogy ha az egyes megértő szubjektumból indulunk ki, akkor hogyan juthatunk el végül objektív ismeretekhez. (74.) Lukács ebből kiindulva próbál eljutni az irodalom elméletéhez. „*A közös alap mindig az élmény; egy olyan ember számára, akinek teljesen más élményei vannak, teljesen felesleges a dolgok finom és mély interpretációjával kísérletezni. Ezen a szubjektívizmuson egy olyan tudomány, amely az irodalommal foglalkozik, sohasem fog tudni felülemelkedni.*”<sup>33</sup> Jung ebben a megfogalmazásban nem egyszerűen a diltheyi gondolat alkalmazását látja, hanem inkább annak meghosszabbítását és kiterjesztését a fogalmi elemzés világára. Ebben a közegben láthatóvá válik Dilthey alapgondolatának mély antinomikusága. „*Lukács felismeri, hogy Dilthey gyenge arra, hogy kitörjön a saját elméletéből, és ezzel együtt [...] végül az egyébként is rendkívül nehéz problémaszituációt a teljes megoldhatatlanságig élezi ki.*” (76.) Lukács azt is tisztán látja, hogy ez a megközelítés nem egyszerűen számúzi a történelmet, hanem hatékonyan meg is kérdőjelezi annak relevanciáját; a történelemből már csak a pillanatszerű felvillanás marad.<sup>34</sup>

**(3. Lukács hatása az NDK irodalmára)** A könyv egyik legérdekesebb része egyfajta függelék, amely a lukácsi esztétika (irodalomelmélet) irodalmi hatásait (pontosabban annak egy szeletét) vizsgálja. Vagyis ebben az esetben egy különböző szférákat összekötő diszkurzus metszéspontjáról van szó. Ha ezt a heterogenitást kérdés formájában próbáljuk megfogalmazni, akkor az így szól: fel lehet-e ruházni a szocialista realizmus lukácsi koncepcióját ilyen jelentőséggel? Egyáltalán mi az irodalomelmé-

let státusa? Ha egyszerű elemzésekről van szó, „post festum” leírásokról, akkor az irodalomelmélet „hatásáról” nem lehetne beszélni. Már August Wilhelm Schlegel is úgy gondolta, hogy a költő keveset tanulhat a filozófustól, a filozófus azonban sokat tanulhat a költőtől.<sup>35</sup> Vajon nem feltételezi-e Jung a szocializmus diktatórikus valóságát, amikor az irodalomelméletnek politikai jelentőséget kölcsönöz? De hiszen Lukács irodalomelmélete a szocializmus története során szinte sohasem volt hivatalos doktrína. És főleg, hogyan lett volna az az NDK-ban? Jung nem teszi fel ezeket a kérdéseket, de egy latens választ mégiscsak felkínál. „*Ismerjük el: Lukács az esztétikai preferenciák tekintetében traditionalista volt és konzervatív, mindenelekőt a klasszikusokra orientálódott, és a zárt műalkotásokkal, a harmóniával és a poétikai megkülönböztetéssel szimpatizált. Ezt már sokan leírták, gyakran és találon bírálták, a súlypontok mindenki által jól ismertek és fel vannak tárva. De vajon ez a kritika in toto érvényes? Nem öntik-e ki gyakran a furdóvízzel együtt a gyereket is, nem ignorálják-e nagyon gyakran a koncepció fontos és helyes magját?*” (158.) Ezt a passzust némi szabadsággal úgy értelmezhetjük, hogy a szokványos bírálat a lukácsi koncepciót az egykori hivatalos állásponttal azonosítja, és megfelelkezik arról, hogy a lukácsi elméletben ezen túlmutató termékeny impulzusokkal is találkozhatunk. Ezek az utóbbiak fejthettek ki hatást azokra a jelentős életművekre, amelyek túléltek a „szocialista tábor” pusztulását. Jung a volt NDK két olyan jelentős íróját választja, mint Rainer Kirsch és Franz Fühmann. A Lukács-hatás kimutatása tanulságos, de mégis inkább kísérletinek minősíthető. Az *első lépésben* Jung megállapítja, hogy Kirsch és Fühmann között van valami alapvető hasonlóság: mindketten a felvilágosodás egyértelmű elkötelezettjei, úgynevezett Lessing-típusok (ahogy Kirsch magáról mondja). A *második lépésben* Jung azt állítja, hogy ebből kiindulva Kirsch és Fühmann útjai elváltak: az előbbi a klasszicizmus, az utóbbi a romantika felé közeledett. A *harmadik lépésben* pedig azt próbálja igazolni, hogy az elválás ellenére mindkettőjüket összekötő egyfajta titkos vonatkoztatási pont: Lukács esztétikája. E vonatkoztatási pont meglétét azonban Jung nem az irodalmi művek elemzésével mutatja ki, hanem Fühmann esszéire és Kirsch egyik interjújára hivatkozva. Fühmann meggyőződéses náciból vált kommunistává;

ebben az átalakulásban – ahogy azt többször leírja – nagy szerepet játszottak számára Lenin művei és Lukács irodalomelméleti dolgozatai. Kirsch viszont szinte sohasem beszél Lukácsról, de egy 1978-as interjújában kimondottan említ Bloch hatását.<sup>36</sup> A későbbiekben viszont, amikor a realizmus és a klasszicizmus szoros rokonsága kerül szóba, Kirsch már egyértelműen Lukácsot követi.<sup>37</sup> Ez a nagyon érdekes függék azonban korlátokba ütközik: az értelmezés szövegeit szakadék választja el az irodalmi művektől, még akkor is, ha egy és ugyanaz a szerzőjük.

### III

2001. június 9-én a Rosa Luxemburg Alapítvány ülést rendezett Lukács halálának harmincadik évfordulójára, melynek témája Lukács DEMOKRATISIERUNG HEUTE UND MORGEN című könyve volt. Monika Runge, az alapítvány elnöke az előadásokat megjelentető kötet bevezetésében a következőket írta: „Lukács a demokratizálódás kérdését a »sztálinizmus« szükségszerű kritikájához kötötte, miközben feltűnik, hogy ebben a vonatkozásban mindig a »sztálini periódusról« vagy a »sztálini módszerről« beszél, és közben a marxí vagy a lenini módszer reneszánszában, mint a »reális szocializmus« demokratikus megújításának forrásában reménykedik. A »reálisan létező szocializmus« ilyen immanens kritikája azonban véleményem szerint messzemenően elégtelen. Hiszen a »sztálinizmus« szoros összefonódott az állami intézmények és a vezető párt [...] struktúráinak megmerevedésével, valamint a gazdasági viszonyok szerkezetével; ezek pedig mentális és ideológiailag évtizedeken keresztül formálták az embereket.” (7.) Bármint mondjon is tehát Lukács a demokráciáról és a demokratizálódásról, az a sztálinizmus elégtelen kritikája miatt aligha tekinthető „aktuálisnak”. A „sztálinizmus” bírálata csak arra szolgált Lukács számára, hogy ne kelljen szembenéznie a reálisan létező szocializmussal, mint általános társadalmi alakzattal. Aligha vitatható, hogy e nézet mellett jó érvek szólnak, az előszóban való megjelenése mégis a konferencia kérdésfeltevésének visszavonását implikálja.

Induljunk ki egy kicsit távolabbról, és próbáljuk meg körülírni Lukács politikaértelmezését. Werner Jung erről a következőket írta: „Lukács kiruccanásai a politikába röviddek és fájdalmasak voltak. [...] És mégis számtalan (a szó szűkebb értelmében vett) politikai cikkben ugyanúgy, mint az

alapvető politikai-filozófiai művekben kísérletet tett a forradalmi folyamatok elemzésére. Erre a három legjobb példa: a Történelem és osztálytudat (1923), a Blum tézisek (1928) és A demokratizálódás jelene és jövője (1968). A három közül kettő zátonyra futott forradalmakra, egy pedig a kommunista párt zátonyra futott politikájára reagál...”<sup>38</sup> Ebből az idézetből most számunkra az a fontos, hogy a politika vonatkozásában Lukács művei két csoportra oszthatók: vannak napi politikai és politikai-filozófiai írásai. Hans-Martin Gerlach átveszi ezt a felosztást, azt sugallva, hogy Lukácsnál a konkrét politikai állásfoglalások mindig általános politikai-filozófiai művekre épülnek. Gerlach szerint a kései Lukács pályáján AZ ÉSZ TRÓNFOSTÁSA volt a „legjelentősebb” politikai-filozófiai mű; A DEMOKRATIZÁLÓDÁS JELENE ÉS JÖVŐJE egy erre épülő napi politikai állásfoglalás. (Pontosabban, Gerlach tanulmánya nem mondja ki, de a szerepeltetése egy ilyen konferencián egyértelműen azt implikálja, hogy az a politikaértelmezés, amellyel Lukács a hatvanas évek végén rendelkezett, AZ ÉSZ TRÓNFOSTÁSA című műre vezethető vissza.)<sup>39</sup> A részletes érvelés helyett Gerlach egyszerűen felidéz Franz Neubauer 1962-es recenziójának zárósorait: „A tudományos ábrázolás és a politikai érvelés szétválasztása szemben áll a Lukács által képviselt felfogás lényegével. Ezt a művet annak ajánlhatjuk, aki a szellemi összefüggések klasszikus marxista elemzését szeretné tanulmányozni. Aki viszont az elmúlt évtizedek német filozófiájával és szellem-történetével szeretne foglalkozni, annak más íráshoz kell nyúlnia.” (66–67.) A Lukács élete végén készült életrajzi interjújában Eörsi István felteszi azt a nagyon érdekes kérdést, hogy magában a szocializmusban nem kerülhet-e sor az ész trónfosztására. Lukács némi töprengés után a kérdésre igenlő választ ad.<sup>40</sup> Gerlach nem idézi ezt a kulcsfontosságú szöveget, pedig ennek háttere előtt viszonylag meggyőzően lehetett volna kifejtetni azt a gondolatot, hogy a szocialista demokrácia megteremtése Lukács számára a szocializmusra jellemző irracionálisok legyőzését jelentette. Ez a gondolat azonban nem több lehetséges elméleti kiindulópontnál, amely részletes kifejtésre szorult volna.

A konferencián is megjelent az a hang, amelyet a fentiekben Monika Runge bevezető tanulmányából idéztünk: „Miután a sztálini szocializmus elűnt a világtörténelem színpadáról, miután tudjuk, hogy a szocializmus és a demokrácia Lukács

által állandóan követelt és 1989-ig sokak által remélt összekötésére semmiféle esély sem volt, új és járható alternatívák után kell néznünk. És abban, hogy ebben Lukács demokratizálódás-tanulmánya bármiféle ösztönzést nyújthatna, erősen kételkedem.” (55.) Ezek a sorok Udo Tietztől származnak, és az üzenetük egyértelmű: Lukács politikafelfogásában és demokráciértelmezésében nincs mit aktualizálni. Ez a megállapítás azonban nem pusztán kinyilatkoztatás, hanem hosszabb megalapozó fejtegetés végeredménye. A szocializmusra vonatkozó lukácsi elképzeléseknek ugyanis Tietz szerint három alapvető fogytékosságuk van. (a) A Lukács által szem előtt tartott szocializmusmodell társadalomelméleti tekintetben egy homogenitási illúzióra épül, amely a szocializmus valamennyi klasszikus gondolkodójánál megjelent. Mindannyian úgy gondolták, hogy a reális társadalmi folyamatokból származó absztrakciók és elkülönülések visszavezethetők egy eredeti egységre. Az egység perspektívájából megfogalmazódó elemzések pedig a társadalmi differenciálódás, a plurális folyamatokból és intézményekből álló társadalmi komplexitás kiiktatásához vezetnek. (b) Gazdasági tekintetben Lukács a szocialista népgazdaságokat egy politikailag irányított nagyüzem mintájára gondolja el. Az ő elképzelései szerint a piac és a terv ellentmondása csak a tervezés oldaláról oldható fel. Lukács szerint a szocialista tervgazdaság lényege abban áll, hogy a tervezés elsődleges a piachoz képest.<sup>41</sup> (c) Filozófiai tekintetben pedig azt mondhatjuk, hogy a teleológiai céltételezés primátusa kizárja az emberi nem történetének olyan értelmezését, amelyben a döntő szerepet a cselekvő szubjektumok közötti kapcsolatok játsszák. Tietz Honneth elemzéseire utalva állapítja meg a következőket: „Nem tekinthető véletlennek, hogy Lukács a maga demokratizálódás-konceptiójában az interszjektív elismerés problémáját csak a produktív paradigma által beszűkített változatban tudja felvenni, mégpedig az úr és a szolga viszonyaként.” (54.) Ez az utóbbi érv úgy is megfogalmazható, hogy Lukácsnak nem voltak meg az elméleti eszközei a demokrácia tanulmányozásához: ez ugyanis az interszjektivitás elméletének kidolgozását követelné.<sup>42</sup>

Dannemann természetesen minden lehetséges eszközrel megmozgat a lukácsi demokráciafelfogás aktualitásának bizonyítására. „A felejtés hosszú évei után úgy tűnik, eljött az ideje annak,

hogy újra elővegyük a polgári és a nem polgári demokráciáról szóló lukácsi elemzéseket.” (15.) Ez az időpont Dannemann szerint az antiglobalizációs mozgalmakkal jött el. „A seattle-i globalizációs csúcstól mindenki tudja, hogy nem az egyenlők és a szabadok szép új világa felé haladunk [...]. Minden médiában lehetett látni a düh képeit a robbanásszerűen terjedő »új gépi világgal« szemben.” (15.) Dannemann szerint az elégedetlenség oka az, hogy a világon (és az egyes országok között) a polgári demokrácia szabályai működnének. Ennek alapvető sajátossága pedig a formalitásban és a tartalmi szempontok kiiktatásában rejlik. Lukács ezzel szemben egy olyan demokráciamodellt tartott szem előtt, amely azt feltételezi, hogy megszűnik az emberek egymástól való függése, a kizsákmányolás és az elnyomás minden formája. (19.) Lukács a szubsztanciális demokráciának ezt a modelljét magasabbra helyezte, mint a formális demokráciát.<sup>43</sup> Dannemann szerint a lukácsi demokráciafelfogás modellje a tanácsrendszer és nem az intézmények vagy eljárások működése. A tanácsrendszerek (1871, 1905 és 1917) világtörténelmi jelentőségét Lukács egyfajta autonóm praxis megteremtésében látta. A „demokratikus önkormányzatiság” kizár mindenféle manipulációt. Lukács formálisnak nevezi azokat a demokráciákat, amelyek a demokráciát kizárólag a politika szférájára korlátozzák. A politikai demokrácia centrális intézménye a parlament, amelyet Lukács azért bírál, mert elszakad a mindennapi élet problémáitól. A tanácsrendszer nagy vonzereje abban áll, hogy a konkrét kérdések (a termelés, a lakás és az együttélés) összefonódnak a politika „nagy kérdéseivel”; és így a proletár nyilvánosságban a konkrét kérdések és a nagy kérdések egymás mellett szerepeltek. A tanácsmozgalmak a történelmi kudarc és a rövid élettartam ellenére azért szolgálhatnak Lukács számára modellként, mert a szocialista demokrácia végső feladatát az emberek szembenállásának legyőzésében látja. (20–21.) De még ha elfogadjuk is, hogy a modell a tanácsrendszerből származik, mégiscsak szembe kellene néznünk a Tietz által megfogalmazott érvekkel. (a') A társadalomelméleti perspektívából megfogalmazott ellenvetésre Dannemann azt válaszolja, hogy ez (a modern és a posztmodern körülmények között) a szocializmus általában vett lehetőségeire vonatkozik. Tietz érveléséből az következik, hogy a társa-

dalmi differenciálódás nem csak a szocialista demokráciát, de magát a szocializmust is lehetetlenné teszi. Dannemann a kérdés összetettségére hivatkozik, de a cáfolatnak nem áll neki. (b') Igaz, hogy a szocializmusnak nem alakult ki olyan modellje, amely gazdaságilag is működőképes lett volna. Ugyanakkor azonban a nemzetközivé vált modern piacgazdaság nem képes megoldani az igazságos elosztás kérdését. „*A modernség körülményei között egy olyan demokráciamodel, amely a politika szférájára szűkül le, tehetetlen marad, a demokráciát még a mostanál is inkább epifenommé teszi...*” (26.) Csakhogy itt is óvatosabbnak kellene lennünk: nagy különbség ugyanis, hogy egy szélesebb, a jelenlegit kiterjesztő vagy pedig egy szubsztanciális demokráciafelfogást képviselünk-e. (c') A filozófiai ellenvetésekkel, a hamis cselekvési modellel kiválasztásával Dannemann egyáltalán nem foglalkozik.<sup>44</sup>

#### IV

A fentiekben elemzett három könyv háromféleképpen értelmezi az „aktualitás” kérdését: Dannemann azt próbálta megmutatni, hogy a lukácsi koncepció meghatározó elemei fontos szerepet játszanak a ma is zajló elméleti-filozófiai vitákban, Werner Jung szerint Lukács befolyásoltként vagy befolyásolóként „nagy emberekkel” került kapcsolatba, a konferencia pedig a lukácsi koncepció egyik gyakorlati aspektusának (a demokrácia) vizsgálatával foglalkozott. A fenti rekonstrukciókból talán az is kiderült, hogy (a számos jelentős ötlet és a körültekintő elemzések ellenére) mindegyik kísérlet kudarcnak tekinthető. Dannemann könyve kikapcsolja a történeti szempontot, a kései Lukácsot egyszerűen beilleszti a fiatalkori gondolatok perspektívájába. Werner Jung pedig úgy tesz, mintha a „nagy emberek” léte valamiféle végső adottság volna, és nem a gondolatok és a viták következménye. A konferencia keretei között pedig az aktualitást állító és tagadó érvek igazából nem szembesültek egymással kellő hatékonysággal. A legszembetűnőbb természetesen a konferencia kudarca, de ez a kudarc ugyanakkor roppant tanulságos is: itt szólaltak meg olyan érvek és elképzelések, amelyek radikális értelemben kétségbe vonták a lukácsi koncepció aktualitását vagy aktualizálhatóságát. Ezeket a hangokat egy pillanatra hagyjuk figyelmen kívül, és Dannemann és

Jung könyvei mellett a konferenciának csak azokat az előadásait tekintjük, amelyek pozitív módon viszonyultak az aktualitás kérdéséhez. Ebben az esetben már felvethetjük a kérdést, hogy van-e valamilyen közös elem ebben a három diszkurzusban. Tekintsünk vissza egy pillanatra a bevezetésre, ott azt állítottuk, hogy Lukács aktualitását két történelmi fejlemény kérdőjelezte meg: a diákmozgalmak lecsengése és a kelet-közép-európai rendszerváltozások. Könnyű belátni, hogy az elemzett diszkurzusok a jelent, amelyben a lukácsi filozófia aktualitását el kell(ene) helyezni, kizárólag a *diákmozgalmak* utáni korként értelmezik; vagyis a diszkurzust tulajdonképpen a diákmozgalmak utáni kor kihívásai éltetik. A meghatározó kérdés az, hogy hogyan lehetséges a diákmozgalmak után is olyan baloldali gondolkodás, amelyben Lukács fontos helyet kaphat. (Ebben a tekintetben természetesen Dannemann elemzései a legreflektáltabbak.) Most térjünk vissza a konferencia ama hangjaihoz, amelyek a rendszerváltozás perspektíváját szólaltatják meg. *Azt már előljáróban is megállapíthatjuk, hogy e szempont átfogó érvényesítése nélkül Lukács aktualitásáról nem beszélhetünk.* Ugyanakkor az is feltűnik, hogy akik megszólaltatták ezt a perspektívát, azonnal tagadó választ adtak az aktualitás (vagy az aktualizálás lehetőségének) kérdésére. Végezetül (kiegészítésként) szeretnék kísérletet tenni a rendszerváltozás szempontjából megfogalmazható aktualitás felvilágosítására. (a) Egy körkérdésre válaszolva Márkus György a következőket írta: „*Az az alternatíva, amelyet Marx – és lényegesebb módosítások nélkül Lukács – felkínált, radikálisan kudarcot vallott. Ami 1989-ben gyakorlatilag összeomlott, az lehet, hogy fényévnyi távolságra volt a [szocializmus klasszikusainak] eredeti víziójától, és attól, amit a szocializmus programja alatt értettek. Emögött azonban az a tény áll, hogy a vízió megvalósíthatatlan volt, méghozzá elvi okok miatt.*”<sup>45</sup> Ez a passzus nagyon fontos gondolatot fogalmaz meg: 1989-ben nemcsak a reális szocializmus bukott meg, hanem az alapjául szolgáló „ideológia” is. Vagy másként fogalmazva: a bukás fényében a realitás és az ideológia nem választható el többé egymástól. Nem lehet többé azt mondani, hogy Marx elgondolásai nagyon jók voltak, és 1989-ben csak ezek „eltorzult” megvalósítása bukott volna meg. Míután lezárult a korszak történelme, azt kell mondanunk, hogy a szocia-

lizmus realitása szükségképpen torzult olyan-  
ná, amilyenek ismertük. Ez az érvelés – véle-  
ményem szerint – Marx esetében tökéletesen  
helytálló, hiszen a létező szocialista országok a  
tanítását valóságos ideológiai bázisként kezel-  
ték; és semmiféle olyan indokot nem lehet fel-  
tételezni, amely a „részleges” megvalósításban  
tette volna őket érdekeltté. Márkus megfogal-  
mazása azt sugallja, hogy egyenlőségjelet le-  
het tenni Marx és a marxizmus és így végső so-  
ron Lukács közé. Van azonban egy nagyon fon-  
tos pont, amelyben Marx és Lukács helyzete  
eltérő. Marx az ideológiai megalapozó, akinek  
a koncepcióját a rendszer hivatalosan mindvég-  
ig elfogadta. Lukács viszont nem egyszerűen  
Marx követője és interpretálója, hanem he-  
lyenként roppant eredeti folytatója és átérte-  
lmezője; ez azonban úgy történt, hogy bizo-  
nyos kereteket mindvégig tiszteletben tartott.  
Azt lehetne talán mondani, hogy a rendszer  
bukásának perspektívájából nincsenek többé  
árnyalatok: miután Lukács az alapvető marxi  
tételekkel összhangban gondolkodott, és ezek  
az alaptételek megbuktak, ezért a történelem  
Lukács „viszonylagos” gondolati önállóságát  
és eredetiségét is elmosta. A lukácsi elképzelé-  
sekkel tehát nem az a baj, hogy a megvalósítá-  
sukra nem volt esély, hanem visszatekintve azt  
kell mondanunk, hogy nem is tudták volna lé-  
nyegesen korrigálni a szocializmus realitását.  
(b) Valamivel később Márkus így folytatja a  
gondolatmenetet: „Nincsenek olyan elgondolha-  
tó körülmények, amelyek közepette aktualizálható  
viszonyokat és az áruformát a termelési eszközök  
társadalmisításával kellene felszámolni. [...] Ebben  
az alapvető társadalmi-gyakorlati tekintetben sem  
Marxot, sem Lukácsot nem tekintem relevánsnak a  
minket nyomasztó problémák megoldása szempont-  
jából.”<sup>46</sup> Márkus nem nevezi meg az égető eg-  
zisztenciális és társadalmi problémákat; de azt  
állítja, hogy bárhogy határozzuk is meg őket, a  
megoldás elképzelhető változatai között nem sze-  
reprelhet a piaci összefüggések és az áruvilág  
létének kiküszöbölése. Mert bárhogy hatá-  
rozzuk is meg a társadalom társadalmiságát,  
az biztosnak tűnik, hogy a szocializmus buká-  
sában meghatározó szerepet játszottak a piaci  
viszonyok helyettesítésének, majd szimulálá-  
sának kudarcai. Ez olyan objektív történeti ta-  
pasztalat, amelyet nem lehet meg nem tör-  
téntté tenni vagy egyszerűen visszaforgatni.

(Ez persze még nem jelenti azt, hogy egy tár-  
sadalomelméleti modellben feltétlenül a pro-  
dukciós paradigmát kellene követnünk.) (c)  
De még ilyen körülmények között is kialakul-  
hatna egyfajta „érdeklődés” a lukácsi életmű  
iránt. Az aktualitás és az érdeklődés megkü-  
lönböttesítésének van némi jelentősége. Az ér-  
deklődés tartalmaz egy olyan historizáló moz-  
zanatot, amely szembehelyezkedik az aktualizá-  
lással. Honneth egy helyen arról beszél, hogy  
jó lenne, ha kialakulna egy olyan vita, amely  
arról szólna, hogy milyen *filozófiai* jelentősége  
van annak, hogy Lukács „belebonnyolódott” a  
sztálinizmusba.<sup>47</sup> Egy ilyen vita azonban csak  
akkor indulhatna el (csak akkor nőhetne meg  
a Lukács iránti érdeklődés), ha végre megkez-  
dődné a szocialista múlt kritikai feldolgozása.

### Jegyzetek

1. Georg Lukács: GELEBTES DENKEN. Suhrkamp Ver-  
lag, 1981. 276.
2. Michael Grauer: DIE ENTZAUBERTE WELT. TRAGIK  
UND DIALEKTIK DER MODERNE IM FRÜHEN WERK VON GE-  
ORG LUKÁCS. Verlag Anton Hain, 1985. 9.
3. Rüdiger Dannemann–Werner Jung: VORWORT. In:  
uők: OBJEKTIVE MÖGLICHKEIT. BEITRÄGE ZU GEORG LU-  
KÁCS' „ZUR ONTOLOGIE DES GESELLSCHAFTLICHEN SEINS”.  
Westdeutscher Verlag, 1995. 7.
4. De ha még ezt a felosztást is követnénk, egyértel-  
műen látható lenne, hogy az UTAM MARKHOZ címszó,  
amellyel Lukács a maga szellemi útját jellemezni próbá-  
lta, alapvetően félrevezető. Rüdiger Dannemann:  
GEORG LUKÁCS, i. h. 32.
5. Georg Lukács: GELEBTES DENKEN, i. h. 132.
6. Dannemann így természetesen elsősorban Ador-  
no Lukács-értelmezésével polemizál, amelyben az  
életmű felosztása korai (jelentős) és kései (dogma-  
tikus) művekre, magától értetődő előfeltevésként  
szerepel. E megkülönböztetés hátterében természet-  
esen ott áll a nyugati-kritikai és a keleti-ortodox  
marxizmus különbsége, amelynek relevanciáját Rüd-  
diger Dannemann szintén elvitatja. Lásd Theodor  
W. Adorno: ERPRETTE VERSÖHNUNG. In: uő: NOTEN ZUR  
LITERATUR (WERKE, 11. köt.). Suhrkamp Verlag, 1974.  
251–252.
7. Theodor W. Adorno: ÄSTHETISCHE THEORIE (WERKE,  
7. köt.). Suhrkamp Verlag, 1970. 9.
8. Gerd Schrader: EXPRESSIVE SACHLICHKEIT. Verlag  
Anton Hain, 1986. 29. skk. és 49. skk. (Dannemann  
elmulasztja megemlíteni, hogy az Adorno-kritiká-

nak ez a toposza tulajdonképpen Hans Robert Jaubtól származik. Lásd *ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG UND LITERARISCHE HERMENEUTIK*. Suhrkamp Verlag, 1984. 44–70.)

**9.** „Az emberi tevékenység rendszerében az etika és a művészet ha nem is azonos, de mégis egymásra utaló praxis-formákat képvisel.” Rüdiger Dannemann: *GEORG LUKÁCS*, i. h. 37.

**10.** Az *eldologiasodás* fogalmának jelentéstartalmát és különböző dimenzióit rekonstruálta Rahel Jaeggi egyik dolgozatában. Az *eldologiasodás* fogalma egyfajta félreértést sugall: valamit, ami nem dolog, dolognak tekintünk, vagy dologként kezeljük. A szerző a köznap életből összegyűjti ennek lehetséges jelentései, majd a következő terminológiákat alkotja meg: az instrumentalizálás, a minőségétől való megfosztás, az *eldologiasítás*, a *naturalizálás* és az *önál-lósítás*. „Mindenesetre azt könnyű látni, hogy az *eldologia-sodás* mást és mást jelent, attól függően, hogy a *dolgoszerű-ség* melyik aspektusa válik meghatározóvá – és hogy mire vonatkozik, személyekre, személyek tulajdonságaira, *tevékenységekre*, *társadalmi viszonyokra* és *praktikákra* vagy *esszleg magukra a dolgokra*. Egyrészt a fogalom *vonzere-jét* az teszi ki, hogy mindezeket az aspektusokat *átfogja*. Másrészt azonban az *összefüggés magyarázatra szorul*. Éppen annyira megválaszolatlan az a kérdés, hogy *normatív értelemben* mi az, ami *problemikus* az *eldologiaso-dás praktikáiból*? Mi teszi az *eldologiasodást inadekváttá*?”

Rahel Jaeggi: *VERDINGLICHUNG – EIN AKTUELLER BEGRIFF?* In: Frank Benseler–Werner Jung (szerk.): *LUKÁCS 1998/99. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*, Lukács-Institut Padernborn, 1999. 69.

**11.** Ez a kifejezés egyrészt eltér az utópikus politikától, amelyet minden bizonnyal az utópikus szocializmus tradíciójához köthetnénk. De ennél sokkal fontosabb az a másik eltérés, amely Hans-Jürgen Krahl elemzéseire vonatkozatható. Krahl (a diákmozgalmak legjelentősebb szellemi vezetője) úgy gondolta, hogy Lukács elméletében valóban van egy utópikus mozzanat, de a koncepció jelentősége nem magában ebben a mozzanatban, hanem sokkal inkább ennek visszavételében rejlik. „Lukács a szervezeti kérdést úgy tárgyalja, mint az utópizmus kritikáját; az utópizmus lényege az emancipatórikus fantázia hiposztázálásában áll, anélkül, hogy a forradalmi probléma megoldását és a gyakorlatot bevonná a reflexióba. A szervezeti kérdés elméleti tárgyalása az emancipatórikus céltételezés konkretizálását képviseli a gondolkodásban – ez maga is a praxis kritikai alkotórésze. A szervezet a proletariátus »társadalmilag« szubverzív formája, amely az elméletet a gyakorlat részévé teszi, vagy ahogy Marx követeli, »materiális erővé«. Lukácsnak az a véleménye, hogy az absztrakt télosz, a forradalmi tudat problematikus célkitűzése már immanens módon tartalmazza a saját maga konkretizálását, a saját megvalósításának útját.” Hans-Jürgen Krahl: *KONSTITUTION UND KLASSENKAMPF*. Verlag Neue Kritik, 1971. 166–167.

**12.** Ezért csak mintegy mellékesen van odavetve a Lenin iránti rajongás: „Az októberi forradalom és speciálisan a Lenin iránti csodálat [Lukácsnál] a filozófia gyakorlatívá válásával szembeni szimpátia következménye.” I. m. 61.

**13.** Ezek a fejtegetések már egy másik fejezetben bukkannak fel, az *ONTOLOGIA* ugyanis egy külön fejezet tárgyát alkotja. I. m. 85–86.

**14.** Dannemann Lukács *DIE SOZIALE VERANTWORTUNG DES PHILOSOPHEN* című írására támaszkodik, melynek datálása némileg bizonytalan. Lásd Rüdiger Dannemann–Werner Jung (szerk.): *OBJEKTIVE MÖGLICHKEIT. BEITRÄGE ZU GEORG LUKÁCS' „ZUR ONTOLOGIE DES GESELLSCHAFTLICHEN SEINS”*. Westdeutscher Verlag, 1995. 11–30. Ebből az írásból Dannemann szerint sokkal többet meg lehet tudni Lukács kései etikájáról, mint a *VERSUCHE ZU EINER ETHIK* (szerk.: Mezei György Iván, Akadémiai Kiadó, 1994) címmel kiadott töredékhalmozból.

**15.** Nem lehet szabadulni a benyomástól, hogy egy rendkívül jóindulatú, számos ponton aligha igazolható, de mégis produktív tünő Lukács-értelmezéssel állunk szemben.

**16.** Ebben az esetben viszont az interpretációs teljesítmény nem túl jelentős, hiszen Habermas maga a lehető legrészletesebben és legreflektívebben kidolgozta a lukácsi koncepcióhoz való viszonyát.

**17.** Ennek az állításnak mindenekelőtt kritikai éle van, és mint ilyen Vajda Mihályra utal. „A következőkben részletesebben szeretnék foglalkozni Hellernek a modernség életképességéről szóló jelentős művével, és ezen keresztül szeretném megmutatni, hogy Vajda kirohanásai a Budapesti Iskola [...] szubsztancia-nélküliségéről nem akceptálhatók minden további nélkül.” Rüdiger Dannemann: *GEORG LUKÁCS*, i. h. 117.

**18.** „A szabályoknak és normáknak ez a három csoportja szorosan összefonódik, és az emberek így is sajátítják el őket. A normák és szabályok mindegyik csoportja csak a másik kettő kontextusában értelmezhető. A személy e szférák eljáratásával képessé válik a kontextuális nyelvhasználatra és a kontextuális tudás kialakítására [...]; megtanul érezni és a maga érzeit egy helyes kontextusban kognitív folyamatokon keresztül interpretálni; megtanulja a helyes tenni, megtanul bánni a hellyessel és a hamissal, megtanulja megkülönböztetni egymástól a rosszat és a jót, a barárat és az ellenséget.” Ágnes Heller: *IST DIE MODERNE LEBENSFAHIG?* Campus Verlag, 1995. 46–47.

**19.** Ez az érvelés a könyvben teljesen kidolgozatlan marad. (Ha végül még egyszer összevetjük egymással a három koncepció dannemannni megközelítését, akkor azt mondhatjuk, hogy az első kettő a lukácsi koncepció bizonyos elemeit veszi fel új keretek között, a helleri koncepciót viszont a keretek transzformációjának lehet tekinteni. Az olvasó nagyon kíváncsi lett volna arra, hogy a szerző ezt hogyan értékeli. Ezen a ponton ugyanis elvi jelentőségű belátások születhettek volna a Lukács-recepció természetére

vonatkozóan, amelyek a könyv programját is megkérdőjelezhetnék volna. De nem születtek.)

**20.** Werner Jung: GEORG LUKÁCS. Metzler Verlag, 1989. 2.

**21.** Néha egyenesen diszkurzusrökonságról beszél. Lásd Manfred Lauer mann: GEORG LUKÁCS UND CARL SCHMITT – EINE DISKURSORBERSCHNEIDUNG. In: Werner Jung (szerk.): DISKURSORBERSCHNEIDUNGEN. GEORG LUKÁCS UND ANDERE. Peter Lang Verlag, 1993. 73.

**22.** Friedrich Schlegel írta Novalisnak címezve: „A te szellemed áll hozzám a legközelebb [...]. Amit te gondoltál, azt gondolom én is, amit én gondoltam, azt fogod gondolni majd te is, vagy talán már gondoltad is.” Lásd Friedrich Schlegel: IDEEN. Nr. 155. In: uő: WERKE IN ZWEI BÄNDEN. I. köt. Aufbau Verlag, 1980. 284.

**23.** Ez a megfogalmazás szinte szó szerint ismétli meg Radnóti Sándor több mint húsz évvel korábbi megállapítását: „A két filozófia végső alapja – az adott világ elutasítása, méghozzá nem indirekt apologetikus módon, s e világ transzcendálásának szükséges volta – közös.” Sándor Radnóti: BLOCH UND LUKÁCS: ZWEI RADIKALE KRITIKER IN DER „GOTTVERLASSENEN WELT”. In: Ágnes Heller–Ferenc Fehér–György Márkus–Sándor Radnóti: DIE SEELE UND DAS LEBEN. STUDIEN ZUM FRÜHEN LUKÁCS. Suhrkamp Verlag, 1977. 188. Magyarul Radnóti Sándor: KRÉDÓ ÉS REZIGNÁCIÓ. ESZTÉTIKAI-POLITIKAI TANULMÁNY WALTER BENJAMINRÓL. Argumentum–Lukács Archivum, 1999 [1974]. 25.

**24.** Radnóti a következőképpen fogalmazott: „Közlelebbről tekintve [...] egy reprezentatív konfrontációról van szó – a világnézetek és a magatartások ellentétéről, amely nyilvánvalóan nagyrészt tudattalul alakul ki a két filozófus gondolkodásában.” I. m. 177.

**25.** Radnóti még abban látta a különbséget, hogy Lukács az etikától, Bloch a vallástól várja az átlépést. „A kontroverziát először is így fogalmazhatjuk meg: etika vagy vallás?” Uo. Magyarul i. h. 14.

**26.** Ezt a gondolatot kitűnően előkészítette Michael Grauer – a fentiekben már idézett – disszertációja. Ezért azt hiszem, hogy van abban valami lekezelő, ha Jung a Lukácsról szóló korábbi monográfiájában Grauerről mint „diákról” beszél. Werner Jung: GEORG LUKÁCS, i. h. IX.

**27.** Strindberg helyett Lukács olyan jelentéktelen drámaírókat preferál, mint például Paul Ernstet.

**28.** Ernst Bloch: GEIST DER UTOPIE. BEARBEITETE NEUAUFLAGE DER ZWEITEN FASSUNG VON 1923 (GESAMTAUSGABE, 3. köt.). Suhrkamp Verlag, 1964. 274.

**29.** Lukács György: IFJÚKORI MŰVEK. Magvető, 1977. 552.

**30.** Jung felhívja rá a figyelmet, hogy hasonló ellenvetéseket fogalmazott meg Walter Benjamin is a Dilthey nyomdokain járó és a George-körhöz tartozó irodalomtörténészekkel szemben. Ők egy „alexandriai pantheont” állítanak fel, amelyben a középponti fogalmak: virtus és génusz, kairosz és démon, fortuna és psziché. Mindezek a fogalmak a történelem száműzésére irányulnak. „Ennek a kutatási irányzat-

nak az lenne az eszménye, hogy az egész német irodalmat felossza szent ligetekre, amelyek belsejében az örök életű költők templomai állnak.” A feladat Benjamin szerint nem az, hogy az egyes irodalmi műveket a korukkal összefüggésben mutassuk be, hanem a megszületésük idejében kell őket szemlélnünk, és azt a kort, amely megisméri őket (ez a saját korunk) kell megjeleníteniük. „Az irodalom így a történelem orgánumává válik...” Walter Benjamin: LITERATURGESCHICHTE UND LITERATURWISSENSCHAFT. In: uő: GESAMMELTE SCHRIFTEN, III. köt. Suhrkamp Verlag, 1972. 289–290.

**31.** Karádi Éva–Fekete Éva (szerk.): GEORG LUKÁCS BRIEFWECHSEL 1902–1917. Stuttgart, 1982. 71. Magyarul Karádi Éva–Fekete Éva (szerk.): LUKÁCS GYÖRGY LEVELEZÉSE (1902–1917). Magvető, 1981. 127.

**32.** Félrevezetőnek tartom Jungnak azt a megfogalmazását, hogy ebben egy bizonyos elitizmus rejlik; mivel nem mindenki képes az önmagában való elmélyülésre. Ez mindenekelőtt azért problematikus, mert ezzel egyértelműen a későbbi Lukács perspektíváját mozgósítjuk, amelyet megpróbáltunk elkerülni.

**33.** Lukács György: IFJÚKORI MŰVEK, i. h. 552.

**34.** „Mit tekintünk igaznak azokban a régi művekben, amelyek az irodalommal foglalkoznak? Igaznak érezzük azokat a villámszerű ismereteket, amelyek az intuíció erejével egy ember vagy egy kérdés lényegébe bevilágítanak, és nem a szigorú »fogalmi« »tudományos« megállapításokat. Ezeket ritkán értjük, és általában nem tudjuk, hogy mire vonatkoznak.” Bohrer így már Lukácsnál is kimutatja a pillanatszerűség hallatlan jelentőségét. Lásd Karl Heinz Bohrer: PLÖTZLICHKEIT. ZUM AUGEBLICK DES ÄSTHETISCHEN SCHEINS. Suhrkamp Verlag, 1981. 49.

**35.** ATHENÄUM-TÖRÉDEK. Nr. 131.

**36.** „Örülök neki, hogy abban az időben (vagyis a XX. kongresszus után, amely szétzúzta addigi példaképünket, Sztálint, és minket újra önálló gondolkodásra készítet, és visszautalt a valósághoz) Ernst Blochot olvastam.” Werner Jung: VON DER UTOPIE ZUR ONTOLOGIE, i. h. 174.

**37.** Könnyen belátható, hogy ez a konstrukció a többszörös azonosságpontok miatt teljesen zavaros. Mindenekelőtt az a kérdés vetődik fel, hogy hogy viszonyul Lukács a felvilágosodás tradíciójához. Aztán arra is válaszolni kéne, hogy hogyan lehet valakit romantikusnak és bizonyos tekintetben a lukácsi koncepció örökösének tekinteni. Lukács romantikafogalmának és a romantikához való viszonyának bemutatásához lásd Stefan Bodo Würffel: REVISION DER ROMANTIK. ANMERKUNGEN ZUM ROMANTIKBILD VON GEORG LUKÁCS. In: Frank Benseler–Werner Jung (szerk.): LUKÁCS 1996. Jahrbuch der Georg Lukács-Gesellschaft. Peter Lang, 1997. 129–152. És Ute Kruse: GEORG LUKÁCS' UNGESCHRIEBENES BUCH ÜBER FRIEDRICH SCHLEGEL. In: Werner Jung (szerk.): DISKURSORBERSCHNEIDUNGEN. GEORG LUKÁCS UND ANDERE. Peter Lang, 1993. 27–36.

**38.** Werner Jung: VON DER UTOPIE ZUR ONTOLOGIE, i. h. 19.

**39.** Persze még ekkor is értelmezhetetlen lesz az a

cél, hogy Adorno / Horkheimer A FELVILÁGOSODÁS DIALEKTIKÁJA, Cassirer MYTHOS DES STAATES és Lukács AZ ÉSZ TRÓNFOSTÁSA között dolgozzon ki párhuzamokat. Mind az emigrációs lét hatása az egyoldalúságokra és a túlzási hajlamra, mind a tematikus hasonlóságok kidolgozása elnagyolt és rendkívül felületes. Ezért a tanulmányunk ezzel a részével nem is foglalkozom.

**40.** Georg Lukács: GELEBTES DENKEN, i. h. 173.

**41.** Némileg elnagyolt természetesen, ha Tietz azt állítja, hogy ez egyszerűen azonos a Sztálin által bevezetett gazdasági modellel. Sztálinnál a piac kiküszöböléséről volt szó; itt pedig a piac és a terv kombinációjáról a terv dominanciájának bázisán.

**42.** Honneth a PATHOLOGIEN DES SOZIALEN című könyv bevezetésében azonban egészen más szempontok alapján értékeli a lukácsi elméletet. Lukácsnak a társadalmi patológiák megítélésére használt mércéje szerinte olyan egyértelműen a történelem teleologikus konstrukciójára épül, hogy mindenféle empirikus felülvizsgálat teljesen lehetetlenné válik. A szóban forgó mérce a metafizikai történelemfilozófia öröksége; ennek felismerésével együtt pedig az eldologiasodás elmélete is elveszti teoretikus relevanciáját. Lásd Axel Honneth (szerk.): PATHOLOGIEN DES SOZIALEN. Fischer Verlag, 1994. 38–39. Dannemann ezt a fejtegetést a következőképpen értékeli: „A Habermasból levezetett paradigmaváltás szempontjából a dialektikus szubjektumfilozófiának ez a kritikája kétségtelenül

meggyőző, mint utolsó szó, mégis kielégítetlenül hagy.” Rüdiger Dannemann: GEORG LUKÁCS, i. h. 65. Mintha Dannemann csak elhalasztotta volna a választ.

**43.** Úgy vélem azonban, könnyen kizárható lenne, hogy a globalizáció anomáliáit és az antiglobalizációs mozgalmak programjait e két demokráciamodel szembeállítására alapján értelmezzük. Először is a globalizáció anomáliái és az elégedetlenség a gazdaság nemzetközi elosztására vonatkozik. Másodszor aligha beszélhetünk a formális demokráciával szembeni elégedetlenségről, hiszen a fejlődő országok nagy részében semmiféle demokrácia sem működik. Harmadszor a demokrácia nemzetközi kiszélesítése új elméleti megközelítést követelne.

**44.** Dannemann így elmulasztja a honnethi–habermasi koncepcióval való szembenézést. Pedig a lukácsi filozófia aktualitásának és aktualizálhatóságának egésze ezen múlik.

**45.** Márkus György: [ÜBER „GESCHICHTE UND KLASSENBEWUSSTSEIN” HEUTE]. In: Frank Benseler–Werner Jung (szerk.): LUKÁCS 1998/99, i. h. 28.

**46.** Uo.

**47.** Reflexionen über den Klassiker des philosophischen Marxismus und das Schattenreich der philosophischen Kultur. Axel Honneth im Gespräch mit Rüdiger Dannemann. In: Frank Benseler–Werner Jung (szerk.): LUKÁCS 1998/99, i. h. 84.

Weiss János