

hiszen tudja, ezek a kulturális vállalkozások a művészeti élet nélkülözhetetlen résztvevői. Ma nem lehet már közgyűjteményeket fejleszteni a műkereskedelem és a magángyűjtés elfogadása, támogatása nélkül, hiszen az osztrák művészet pozícióját gyengíti, ha a privát oldalt nem karolják fel. Mindez nem az állami gyűjtés visszaszorítása. A kiállított anyag további jelentős szerepe magától az államtól letét, mivel Ausztriában városi és állami szinten is működik „artothek”, ahol a köz javára folyik szakmai színvonalú gyűjtés, s ahonnan kölcsönözni lehet.

E szempontok azért is természeteseek az 21er Haus számára, mert a MuMoK-on túl Bécs más múzeumai, főleg az Albertina és a MAK, hasonló utakon nyitottak a közel-múltban a kortárs nemzetközi művészet felé. Országos kitekintésben Linz, Graz és Salzburg múzeuma, továbbá két nagy, kortárs művészetet állandó jelleggel bemutató magánmúzeum támaszt még jótékony versenyt. A harmadik feltörekvő közeg a múzeumok és magángyűjtők mellett a céges kollektívák osztrák elit csapata (Verbund, evn, Generali, VIC, Strabag), különösen az Erste Bank kelet-európai Kontakt-gyűjteménye. Ez a bank által 2004 végén gyűjteni kezdett anyag ma a régió 14 országa 90 művészetétől ölel fel zömmel konceptuális alkotásokat, egyértelműen a múzeumi szintű kánonformálás ambíciójával. Négy tematikus súlypontja (kortárs referenciák a modernizmusra, gender art, anyag- és térművészet, politikai vonatkozású művészet) a régióból felkért kurátorok preferenciáinak felel meg.

Ez az előrelépés jól szemlélteti, hogy a múzeumok, magán- és céges gyűjtemények közege nem ki-ki verseny, hanem egymást kölcsönösen serkentő világ. A MuMoK a gyűjteménye és a kiállításai révén komoly érdemeket szerzett abban, hogy a kilencvenes évek elejétől kezdve az osztrák galériák, gyűjtők és cégek is progresszív és nemzetközi irányban kezdjenek el gondolkodni a kortárs művészetről. S ahogy e közeg felvette a nemzetközi ritmust, az előbb-utóbb meghozta az igényt és a megoldást is arra, hogy az Osztrák Nemzeti Galéria száz éve vajúdo élőművészeti gyűjteménye is állandó elhelyezést kapjon – méghozzá nemzetközi és kortársi felfogásban. Ez is a kortárs művészet kanonizálásának egy lehetséges modellje: nem az univerzális és történeti gyűjteménybe (Kunsthistorisches Museum), tartalmilag még csak nem is a történeti és reprezentációs hangsúlyú nemzeti galéria (Belvedere) logikájába illesztődött bele előbb az első, majd most a második bécsi kortárs múzeum, hanem a lassan, de tudatosan gyarapodó kortárs művészeti intézményrendszerbe.

Balogh Tamás

EKLEKTIKUS KLASSZICIZMUS

„Thienemann egész eszmemenetén és okfejtésén a német tudományos kutatás és gondolkodás hatása látszik – más nemzetek irodalmi gondolkodásának eredményei alig játszanak nála szerepet. Hivatkozásának és bizonyító anyagának túlnyomó része német, bár a magyar irodalomtudomány és irodalmi alkotás azon elemeit is, amelyek gondolkörével érintkeznek, kellő mértékben figyelembe veszi. Elmékedései szabatos, átgondolt fogalmazásukkal is kiválnak. Ragaszkodik a tudományos stílushoz, de tárgyilagos, szakszerű előadása mögött mindig érezni a gondolkodót, aki

*teljesen végiggondolta azt, amit leír.*¹ Alighanem az ALAPFOGALMAK valamennyi olvasója ugyanezt érzi, ha esetleg nem is tudta volna olyan pontosan megfogalmazni, mint az itt idézett Schöpflin Aladár – Thienemann pedig mindenkinél inkább tisztában volt írásainak és világerzékelésének ezzel a jellegzetességével. A „*Gondolkodom, tehát vagyok*” bizonyossága nem titkolt büszkeséggel töltötte el – sőt talán még hivalkodott is szelleme lucidusságával. Élete vége felé, már jelentős pszichológusi gyakorlattal a háta mögött, egykori tanítványának azt írta, hogy a tisztánlátás képessége valósággal üldözi: „*Talán az is a baj, hogy azt hiszem, túl tisztán látom, mi rejlik a sorok mögött, miért van egy gondolat így megfogalmazva, kimondva vagy leírva és nem másképp.*”² Persze ha csak kicsit is mélyebb gyökeret eresztett volna benne az önmaga és a másik mibenlétével, megismerhetőségével és közölhetőségével kapcsolatos gyanú, aligha ragadtatta volna magát olyan kijelentésekre, melyek látni engedik a vakfoltjait... Meglehet, véletlen, de az idézett mondat egyben próbája is a benne foglalt kijelentésnek, hiszen a megengedő „*talán*”-t nem számítva is lappang benne némi (esetleg mégsem egészen tudatosult) kétértelműség: nem lehet pontosan eldönteni, az-e a baj, hogy ezt hiszi, vagy azt hiszi, hogy az a baj.³

De Schöpflin mást, ennél többet is mond, amikor – első olvasásra meghökkentő kapcsolással – a „*tudományos szakszerűség*”-et és a „*gondolkodó*”-t állítja szembe egymással, különösen, hogy a korban inkább a hang (az élőszó) és a halott betű megkülönböztetése volt megszokott. Azt vette észre vagy érezte meg, hogy az ALAPFOGALMAK minden sorából egy eszmével, állásponttal való azonosulás sugárzik, „*a mellette való elkötelezettség deklarációja*” a szöveg.⁴ Ez felfogható annak jeleként, hogy Thienemann ekkor találta meg magát (bár az ALAPFOGALMAK csak utólag minősült át főművé, azután, hogy nem követték újabb könyvek vagy nagy lélegzetű munkák). Tévedés volna viszont ezt a szintet Thienemann védjegyévé vált hangot, profilt általában véve azonosítani a tudós privát személyével, vagy a visszaemlékezésekből és az önéletírásokból ismerni vélt privát hangot visszavetíteni más műveire. Thienemann-nak több olyan írását is lehetne idézni *későbből*, amelyet egyáltalán nem az evidens, egyértelmű hatás jellemez. Ezek jellegzetességeit – ha a következetlenségeket nem szeretnénk egyszerűen azzal elintézni, hogy alkalmi írásokban nem ritka az ilyesmi – úgy is magyarázhatjuk, hogy Thienemann egy eruptívabb, átcsapásokba torkolló, mintegy az írás dermedtségével folyamatosan szembeszegülő írás- vagy beszédmóddal kísérletezett, nem annyira a fogalmi tisztázást, mint inkább a beszéd áradását tartotta szem előtt.⁵ Más kérdés, hogy ezeket a szövegeket mégis retorikusnak érzi a (mai) olvasó, ami egyrészt összefügghet azzal, hogy óhatatlanul is hangtalanul olvassa őket – azonban Thienemann némelyik művében az is nyomon követhető, hogy az emlékbeszéd vagy a portré emelkedett, kinyilatkozató műfaja még akkor is könnyen maga alá gyúri a beszélőt, ha az esetleg nem is az örökkévalóság, hanem a múlt idő hatalmasságát hirdeti benne.⁶

Valószínűleg eredetileg az 1938-ban az *Apolló* hasábjain megjelent KLASSZICIZMUS is beszédnek készült, vagy legalábbis elhangzott;⁷ jól érzékelhetően annak figyelembevételével íródott, hogy a fül egyszerre kevesebbet tud befogadni, mint a szem. Ez a Thienemann által gyakran alkalmazott additív szerkezetben jut kifejezésre, ami ezúttal szerencsés módon találkozott a *Steigerung* klasszikus eszményével. Legegyszerűbb volna úgy felfogni ezt a beszédet, mint többé-kevésbé tudat alatt maradó üzenetek médiumát vagy „plakátot”, egyrészt egészének nyilvánvaló kollektív ideológiaellenessége, másrészt a Napóleon és Goethe találkozását megidéző (talán Emersont vagy Gundolfot követő), nagyon hangsúlyos zárлата miatt, ami a német–francia közeledés szorgalmazásaként is

felfogható (főleg, hogy Thienemann hét-nyolc évvel korábban [!] az ALAPFOGALMAK utolsó lapjain, ugyancsak kódoltan, ennek a reményének adott hangot). Feltétlenül hozzá kell tenni azonban, hogy ez a jelentés nincs igazán előkészítve a szövegben, pedig lett volna mód rá: például Thienemann – bár Winckelmann felfogásának bemutatásával kezdi a beszédét – egyáltalán nem tér ki arra, hogy Rómába érkezésekor Winckelmann még mennyire vizolygott a francia klasszicizmustól.

Thienemann harmincas-egyvenes éveiben megjelent, meglehet, kisebb igénnyel készült alkalmi írásainak jó része zanza, kollázs vagy palimpszeszt: szerzőjük nem csak gondolatokat, hanem egész bekezdéseket vett át korábbi munkáiból (néhány részlet több helyen is szerepel, szinte írásról írásra vándorol). Mintha nem annyira továbbírta volna a műveit vagy a szeme előtt lebegő nagy művet, esetleg életművet, mint inkább át- meg átírta, pontosabban átszerkesztgette volna korábbi szövegeit; néha még csak nem is az illesztésen látszik, hogy újra felhasznált szövegrészek kerültek egymás mellé. A KLASSZICIZMUS például egy par excellence szellemtörténeti résszel kezdődik (ez új), újra olvasható benne a Goethe és az élőszo viszonyát, illetve forma és tartalom azonoságát taglaló szép szakasz az ALAPFOGALMAK-ból (amely egyébként már ott is inkább zárvány volt), az 1932-es Goethe-beszéd zárata szinte szó szerinti fordításban szerepel (csak ezúttal nem egy szöveg végén), és láthatólag nem hiányozhat a beszédből egy, az ALAPFOGALMAK-at idéző irodalomtörténeti kitekintés sem. Másrészt az eklektikusság nem csak az egyes műveken belül jelentkezik. Thienemann folytonosan váltogatta néhány kedvelt műfaját, az emlékbeszédet, az újságcikket és a portrét. Például a KLASSZICIZMUS-ban nem csillogtatja korábbi filológusi erőit, de nagyon messze kerül az ALAPFOGALMAK-ban megvalósított, a maga korában kivételesen komplexnek számító szemlélettől is, amikor az emlékbeszéd és a portré műfajával járó plasztikusság jegyében a szobor képzetéhez nyúl. Az ALAPFOGALMAK egyes kitételeiből (is) világos, hogy – miközben tisztában volt annak korlátaival – a KLASSZICIZMUS-ban tudatosan alkalmazta a szellemi lényegszerűség gondolatát. Egyrészt, az ALAPFOGALMAK-ban maga mutatott rá a Gundolf által megrajzolt Goethe-kép önelvűségéből fakadó korlátokra („önmagába bezárt teljes egész”, 44.). Másrészt az antik szobrokat is főműve több helyén (például 182.) jellemezte bezárt, élesen körvonalazott, kiteljesült szellemi individualitásként.

A „szoborról” Thienemann a KLASSZICIZMUS egyik olyan szakaszában ír bővebben, amelynek vannak ugyan előzményei, előképei korábbi műveiben, ilyen formában mégis új.⁸ Itt Goethe DAIMON-jára hivatkozik, de eleve lehetlenné teszi, hogy szoros olvasatot kérhessenek számon rajta. (Igaz, soha, egyik írásában sem elemzett verset, talán azért sem, mert másban látta az irodalomtörténész feladatát. Ha idézett is versből, azt mindig úgy tette, mintha önmagáért beszélne az adott részlet; magvas életfilozófiai gondolatokat keresett a versekben, vagy ars poeticaszerűen magára vonatkoztatta a választott sorokat.) Goethe DAIMON-ját a következőképpen vezeti fel: „*Ez a szavakba alig foglalható művészi akarat, melyet Goethe mint kimondhatatlan titkot, magában őrzött, és csak sejtető körülírással fejezett ki, a klasszicizmus törvénye volt. Legegyszerűbben talán akkor fejezi ki ezt a belső klasszicizmust, amikor az orphikus »Ósigéket« foglalta versbe. Az első, Szabó Lőrinc fordításában, így hangzik: [...]*” Tehát miközben általában a ciklusról beszél, az első darabját idézi (ráadásul egy olyan fordításban, amelyben néhol az érthetlenségig eltorzul az eredeti – ami az ő esetében külön is érdekes!), és aztán egy „vagyis”-sal „lefordítja”. Nem csoda, ha az olvasó nem érti rögtön, miért idézi a verset, ha aztán nem is foglalkozik vele érdemben:

„Ahogy aznap, mikor világra jöttél,
sorakoztak a Nap és a Planéták,
oly törvényben indultál s növekedtél
jövőd felé a kezdet küszöbén át.
Vagy, ami vagy, magad börtöne lettél:
megmondták már Szibillák és Proféták;
idő s erő nem törhet össze többé
kész formát, mely él és épül örökké.

Vagyis: mindennek megvan a maga belső törvényszerűsége, lényege, amely leolvasható a külső formáról. Le kell mondani a felületes sallangról, le kell hántani a jelenségekről az értelmetlen díszítés felesleges járulékait és mulandó esetlegességeit, főleg magunkról le kell vetni a pillanat múltó színjátékát, hogy annál tisztábban lássék az eredendő és maradandó lényeg. A klasszicizmus azért szerette a fehér márványtestet, mert felfogása szerint ez fejezi ki a legteljesebben az emberben a meztelen belső törvényt. De mintha vakok volnának ezek a szobrok: a klasszikus költészet embereiből nem is a szemben tükröződő lélek beszél, hanem az időtlen ősfurma, az örök humanum sugárzik. Azt hitték, hogy ez az antik művészet kiváltsága és lényege: a görög emberben a humanum öltött testet. Ezzel szemben a humanitás annyira idegen volt a görög gondolkodástól, hogy a görög nyelvnek szava sem volt megnevezésére. Ahogy a görög művészet is riktó, szinte barbár színekkel befestette a márványt, a görög líra és tragédia is csaknem homlokegyenest ellenkezője volt a 18. századi klasszicizmus költészetének.

Ma tisztán látjuk, hogy a modern klasszicizmusban nem antik, hanem keresztény szellem lakik. A görög nyelvet először teológusok tanulták az Újtestamentum kedvéért, aztán klasszika-filológusok Homeros kedvéért. Protestáns askézis kereste a színes, tarka felszín mögött a puritán lényegét: a törvényt, amely önmagunk börtöne; a kész formát, mely él és épít örökké.”

Első olvasásra különös „a protestáns askézis” és/vagy a puritanizmus összekapcsolása a klasszicizmussal, illetve Winckelmann és Goethe generációjának grekomániájával. Bár a klasszicizmus nem egy teoretikusának a szemléletében, elképzeléseiben felfedezhetők félig-meddig tudatosodott lutheránus elemek,⁹ és a puritanizmus korántsem volt minden ízéig művészet- és életellenes, általánosságban nehezen lehetne tagadni, hogy a protestáns askézis éppen hogy elvezetett a görögség világához köthető teljes élettől, hozzájárult „az életvilágokra szabdaltság létrejöttéhez” és a modern termelési rend létrejöttéhez, amely uralma alá hajtotta az embert.¹⁰ A daimón összekapcsolása a protestantizmussal sem számított éppen példa nélkülinek a korban,¹¹ igaz, hogy Thienemann a DAIMON kapcsán inkább az ősképről, mintsem az emberben lakó, sugálló istenről beszél. Erre a hangsúlyáthelyezésre viszont módot ad a hagyomány, gondolok itt elsősorban a Hérakleitosz töredékeiben olvasható *éthosz anthrópou daimón* mondatra, amelyet hagyományosan úgy fordítanak: az ember éthosza a sorsa vagy végzete; vagyis az ember sorsának alakulása vázlatosan kiolvasható volna magából az emberi természetből. Az *éthé* ige másik jelentése: feszítetten törekszem valamire, vagyis a hérakleitoszi mondást úgy is lehet értelmezni, hogy „az emberi lény természetszerűen irányul az életében körvonala-zódó vázlatra, arra a tervre, amelyet az istenség »álmodott meg róla«, és ezt akarva-akaratlan meg kell valósítania”.¹² Igaz, Thienemann felfogása (bár talán szerencsésebb az általa bemutatott felfogásról beszélni) ennél ridegebb: az ősképiség az élet elevensége ellen hat, mintha Thienemann Goethéjének arra a fajta szoborszerűségre kellene törekednie életében, életével, amit a halálával úgyis szükségképp elnyer, amikor eggyé válik élet-pályájával mint egészszel.¹³ A KLASSZICIZMUS-sal kapcsolatban az egyik legnagyobb kérdést

éppen abban látom, hogy szövegéből nem derül ki egyértelműen, vajon tényleg csak a klasszicizmus *interpretátoraként* lép-e föl benne Thienemann – Goethével kapcsolatos kijelentéseiben ugyanis mindig van valami hitvallásszerű, és ez alól ez a beszéde sem kivétel. Ősképet emleget, miközben tudvalevőleg egzisztencialista magatartást képvisel, büszkén vallotta, hogy az ember az, amivé önmagát teszi, vagyis inkább az olyan típusú elképzeléseket érezhette közel magához, mint a sartré-i „*egzisztenciális terv*” vagy az életét a „*jó életről*” rendelkezésre álló fikciós formák szerint alakító ember például Ricoeur által kidolgozott elmélete.

Ha jól látom, Thienemann gondolatmenete főként attól olyan ellentmondásos, hogy legalább három motívum kopírozódik benne egymásra: a klasszikus szobor, illetve „*a klasszicizmus embere*” megjelenik egyrészt szoborként, ugyanakkor szobrászként, illetve torzóként is. Ezek a jelentésrétegek néha önmagukban is problematikusak, és nem mindig egyeztethetők feltétlenül össze, zavaróan interferálnak egymással.

Szobor

A KLASSZICIZMUS idézett szakaszában leírt fehér márványtestben lesz valami fenyegető – az nem „*nyugodt és fehér*”, mint például Szerb Antal leírásában –, a meztelen lényeg megnyilvánulásává válik. A „szobor” annyira meztelen, hogy megszünteti a meztelenséget. Már nem a testet látjuk, már nem testnek látjuk: a test úgy fejezi ki a szellemet, hogy teljesen eltűnik, a meztelenség nem a test meztelensége, és nem a *szép* test az isteni megjelenése. A KLASSZICIZMUS-ban különös felemáság figyelhető meg: Thienemann egyrészt azt állítja, hogy „*le kell hántani a sallangot*”, a „*tarka felszín mögött a puritán lényeg*et kell keresni”, de legalább annyiszor használja „*a szellem plasztikája*”, „*a szellem testet ölt*” kifejezést is, vagyis a „szobor” nem csak „*üvegszerűnek*” tűnik, hanem „*fényszerűnek*” is. Mintha a mérleg nyelve mégis az „*üvegszerűség*” felé billenne. Hisz bár Thienemann az idézett részben látszólag párhuzamosan beszél szoborról és emberről, és az embert magában mutatja be, amint belső lényegével keres kapcsolatot, feltűnő, hogy nem *egy* ember (esetleg az emberek összessége), hanem a szobor fejezi ki *az* emberben a meztelen belső törvényt: „*A klasszicizmus azért szerette a fehér márványtestet, mert felfogása szerint ez fejezi ki a legteltesebben az emberben a meztelen belső törvényt.*” Ebből megint az szűrhető le, hogy az embernek szüksége van a (rajta túl és/vagy benne lakozó) transzcendens lényeg kézzelfogható megjelenítésére, hogy egyáltalán kapcsolatba kerülhessen azzal – pontosabban: „*a klasszicizmus emberének*”. (Thienemann gondolatmenetéből az következik, hogy a görög szobrokban nem, csak a klasszicista szobrokban jelent meg „*az időtlen ősforma*” – de talán csak azt akarja mondani ezzel, hogy „*a klasszicizmus emberének*” volt szüksége a szoborra.)¹⁴ Az idézett szakaszt külön érdekessé teszi, hogy az ALAPFOGALMAK előzménynek tekinthető bekezdéseiben még egyértelműen fénytérmetűnek látszott „a szobor”: „*Goethe klasszikus filozófiája a morfológiai megfigyelésre, a változó formák tiszta szemléletére tanította a betűhöz tapadó modern gondolkodást. A látható valóságot vizsgálja, mert arról van meggyőződve, hogy nincs különbség a külső és a belső, a kéreg és a lényeg között, mert amit mi kettőnek látunk, igaz valójában szerint csak egy: a belső lényeg csak a látható test által van, nemcsak immanensen benne lakozik, hanem valósággal azonos vele, miként a Teremtő a teremtett világgal – Deus sive Natura. A szemünk elé táruló világból a dolgok legmélyebb értelme sugárzik felénk [...]*”, illetve: „*Goethe is ezen az irodalmi pseudo-klasszicizmuson nevelődött, de Winckelmann műtörténete és a belvederi Apolló szemlélete a görög lélek teljesebb megértéséhez vezette őt, és a legjelentősebb testiség értelmét is föltárta előtte – [...]*”¹⁵ Mármost a KLASSZICIZMUS-ban, a DAIMON-hoz kapcsolódó szakasz elején, Thienemann valójában nem az ŐSIGÉK-re

vagy Goethének az ŐSIGÉK-kel kapcsolatos kommentárjaira reflektál, hanem ugyanúgy Goethe morfológiájának néhány alapfogalmát (jelenség, ősfорма) vonultatja fel, mint az ALAPFOGALMAK imént idézett bekezdésében – csakhogy ezúttal megkülönböztetve magot és héjat, külső megjelenést és belső formát. Goethe – amint azt Thienemann is tudta – tagadta, hogy a természet szétválasztható lenne egy látható felszínre és egy láthatatlan mögöttes rétegre („*Semmi héjban, semmi magban: / mert ami kint, bent is az van*”) – ehhez képest a KLASSZICIZMUS-ban Thienemann „*belső lényeket*”, sőt „*eredendő és maradandó lényeket*” emleget. Goethe morfológiájából mintha épp az ellenkezője volna kiolvasható.¹⁶ A jelenség szakadatlan alakulásából a szemlélet előtt kifejlő formaeszmé Goethe intenciói szerint nem valami szubsztanciális, nem egy „létező” alakulása. Paradox módon bizonyos állandóság épp a felszín jellemzi, pontosabban a felszín tapasztalásához tartozik eredendően – miközben Thienemann a KLASSZICIZMUS-ban „*a pillanatnyi sikerek cikázásáról*”, „*tarka felszínről*” stb. ír.

Ugyanakkor a „*tarka felszín*” nemcsak a mélyben megbúvó „*maradandó lényeggel*” állítat szembe, hanem mintha a mélyben kavargó őskáosz jele is volna a szobron (a „*rikító, szinte barbár*” festés fordulattal talán a dionüszoszit elnyomó-elfojtó apollói képzetét idézi meg Thienemann)¹⁷ vagy – ha nem Nietzsche, hanem Spengler járt Thienemann fejében – a felszínen, a körülhatároltságban közvetlenül megmutatkozó „*lényegé*”. Ez utóbbi esetben a festés nem pusztán felületi elem, a festett szobrot lényegében semmi sem különbözteti meg egy *levele* színes márványtesttől, az előbbi esetben viszont a klasszicista üdvösséghez elég volna egyszerűen *nem* befesteni a fehér márványt... Vagyis ha más nem is, a *polychromia* kérdésének felvetése leleplezhette volna Thienemann előtt lényeg és felszín szétválasztásának mondvacsináltságát.¹⁸

Szobrász

Bár Thienemann nem mondja ki, és jellemzően a „*puritán lecsupaszítás*” mozzanatát hangsúlyozza, úgy tűnik, hogy végig egy művészre gondol, aki az alkotás által kerekedik felül a belső és külső káoszon. Ezt erősíti, hogy a következő bekezdésben a művészet hatalmáról értekezik, amely képes megállítani az időt (kicsit optimistán úgy fogalmaz: „*Az irodalmi alkotás akkor éri el végső célját, ha legyőzi a halált és a mulandóságot, »ha tartamot ad örökre a percnak«.*”)¹⁹ Írását pedig Napóleon és Goethe jelképesnek tekintett találkozásával zárja, melyet úgy értelmez, hogy Napóleon győzedelmeskedett a forradalmon, „*Goethe pedig a maga birodalmában lett úrrá a szubjektív anarchián*”. Ezeket a szövegben elszórt utalásokat figyelembe véve elképzelhető, hogy a „szobor”-ban a klasszicista művész jelenik meg, aki művében tökéletes zártságot, teljes befejezettséget létrehozva, önkorlátozással lesz úrrá a művészetben és az életben.²⁰

Torzó

Thienemann nem torzóhoz hasonlítja az átváltozó embert, mégis: hogy a szem (helyé)ből sugárzó ősfорма kapcsán hiányról vagy (kívülálló számára) hiányként érzékelhető aspektusról van szó, jelzi, hogy a „*de*”, a „*nem is*” a „*legteljesebben*”-re utal vissza: „*A klasszicizmus azért szerette a fehér márványtestet, mert felfogása szerint ez fejezi ki a legteljesebben az emberben a meztelen belső törvényt. De mintha vakok volnának ezek a szobrok: a klasszikus költészet embereiből nem is a szemben tükröződő lélek beszél, hanem az időtlen ősfорма, az örök humanum sugárzik.*” Az utolsó bekezdésekben mintha ez a belülről fakadó „*sugárzás*” ki is egészítené a „*torzót*”, vagy a torzóból töredékességében is sugározna az egész, hiszen Thienemann Babitsra emlékeztetően így fogalmaz: „*mert a beteg világ gyógyulása csak a*

belső emberből – a boldog, sugárzó, harmonikus egész emberből indulhat ki”.²¹ Babbitshoz hasonlóan Thienemann-nak is elegendő volt azt feltételeznie, hogy a külső válság sok ember belső válságának a következménye: ha pedig így van, akkor mindenkinek meg kell vívnia – és elég megvívnia – a harcát magával, lelkének azzal a részével, amely a romboló erők szövetségésévé teszi.²²

Lehetséges azonban, hogy egészen máshogy keletkezett a KLASSZICIZMUS, és nem a sorok értelmét firtatva, hanem inkább a szöveget szervező erőkre figyelve érdemes megpróbálkozni az értelmezésével: megfigyelhető ugyanis, hogy Thienemann munkáiban mint egy kaleidoszkóp üvegdarabkái, mindig más összeállításban rendeződnek össze nagyrészt ugyanazok a motívumdarabkák. Lear királyról az ALAPFOGALMAK egyik jellegzetes szakaszában ezt írta Thienemann: „az ember a világból kiszakadt atomnak érzi magát, hasonlatosnak a megvakult Lear királyhoz, amint az koldusruhába öltözve és mindenkitől elhagyatva az éjjeli viharban botorkál az Ismeretlen felé”.²³ A párhuzamos szöveghelyeket egybeolvasva egyértelmű, de anélkül is jól látható, hogy Thienemann-nak ebben az egyetlen mondatában is több motívum csomósodik össze: vakság, botorkálás, koldusruhát öltés, kiszakadás az ismeretlenbe – amelyek ugyanúgy jellemzik az „ismeretlen földeken” bolyongó Oidipuszt is, aki már soha nem térhet haza, sehol nem lelhet otthont, mert egész lényét átjárta az idegenség: az ő alakját kései fóművében idézte meg Thienemann. Lehetséges, hogy ezekbe az alakokba a saját „ösélményét” vetítette bele.²⁴ A KLASSZICIZMUS-ban a szoborszerűség kapcsolódott össze a vakság („mintha vakok lennének ezek a szobrok”) és az „otthon idegen” motívumával: az elfásult Goethe elutazik Itáliába, hogy „újjászülessen”, s amikor visszatér, környezete furcsálkodva tapasztalja, hogy „régie elragadó közvetlensége merev formasággá változott”: „mintha idegenül állna a hétköznapi valóság kiszámíthatatlan fordulataival szemben”, „olymposi fölény és nyugalom volt az arcára írva”. A szoborszerűség (maszk) és az „otthon idegen” kombinációja Thienemann más munkáiban is felbukkan. Például a THOMAS MANN AMSZTERDAMBAN című cikkben (1947) megjelenik az „inkognitóban” hazalátogató Tonio Kröger alakja, aki a saját arcát hordja maszkként, viszont ő – ellentétben a KLASSZICIZMUS Goethéjével – kifejezetten otthonos az otthontalanságban („öddög”).²⁵ Részben ugyanazok a motívumok variálódnak tehát a teljesen lecsupaszkodott Oidipusz és Lear, illetve Goethe alakjában, s bár Thienemann értelmezésében eldöntetlen marad, hogy vajon Lear és Oidipusz a vak látó alakváltozatai-e, vagy éppen korábbi vakságuk szégyene elől menekülnek, akár így van, akár úgy, alapvetően különbözik tőlük – de tőlük különbözik – a KLASSZICIZMUS-ban megjelenő Goethe, aki éppen azzal hárítja a magára vonatkozó igazságot, hogy „vak szoborrá” válik, nem „Én”-t felel a neki szegezett talányra, hanem azt mondja: „az ember” vagy „egy ember”, illetve akit, amikor Napóleon azt mondja róla: „Voilà un homme!”, ha csak egy pillanatra is, elvakít saját síron túli híre: „Mikor Napoleon Goethével találkozott, a klasszikus-empire stílus két megtestesítője állott egymással szemben. Napoleon legyőzte a káoszt, a forradalmat; – Goethe pedig a maga birodalmában lett úrrá a szubjektív anarchián. Napoleon a találkozás után azt mondta Goethének: Voilà un homme! Íme az ember! Talán ez volt a klasszicizmus beteljesedése, röpké pillanatban örök halhatatlanság.”²⁶

Ugyanakkor Thienemann írásaiban ugyanazon motívumok átrendeződésével nem csak a világból kiszakadt, az ismeretlenben bolyongó ember jelenik meg a centrumában mozdíthatatlan ember ellenképeként, hanem a királyi koldus is, aki a róla szőtt mítoszszal szemben védi eleven személyét.²⁷ Csak Hauptmann drámáiból két ilyen példát hoz a tudós: Krisztusét, aki elől, ha ma megjelenne, mindenki elzárná a szívét, és Odüsszeuszét,

akinek mítoszát az otthon maradtak védik valós személye ellenében. Ugyanebben a cikkben megidézi Prospero alakját is, aki „haza akar térni, hogy koldus békességben éljen a szegények közt, egy akar lenni az emberek között”.²⁸ És még sorolhatnánk.

Thienemann sokszor mintha a pillanat sugallatára fűzött volna egybe és fogalmazott volna újra kész elemeket beszédeiben. Az is elképzelhető, nem volt tudatában, hogy amikor variál, nem csak hogy nem ugyanúgy mondja el a szöveget, hanem nem is mindig feltétlenül ugyanazt mondja, illetve írja. Még ha volt is hajlama a monumentalizálásra, láthatólag nem zavarta különösebben az egyszerűség, az esetlegesség – mindenesetre sokkal kevésbé, mint kései olvasóját, aki egyszerre érzi az egyértelműségnek az átmenetiségből fakadó hiányát és azt, hogy ezek a szövegek mégis lezártak, ha lett, lehetne, lehetett volna is másik változatuk, maguk már nem újulhatnak meg.

Jegyzetek

1. Schöpflin Aladár: IRODALOMTÖRTÉNETI ALAPFOGALMAK. THIENEMANN TIVADAR KÖNYVE. *Nyugat*, 1930/15.

2. Idézi: Lengyel Béla: THIENEMANN TIVADARRÓL. *Kritika*, 1989/2. 14.

3. Amint az is ködös, kifejtetlen marad például, vajon ez a „miért” okra vagy célra vonatkozik-e, és csak egy oka vagy célja lehet-e egy konkrét megnyilvánulásnak stb. stb.

4. Ropolyi László mutatta be így a „gondolkodás” és a „gondolás” közti különbséget. *hps.elte.hu/~ropolyi/publications/mitjgond.doc* (letöltés: 2012. január). Thienemann egyik Míkó Krisztinához írt levelében Halász Gábor AZ ÉRTELEM KERESÉSE című kötete kapcsán kifejtette: „Angolul ezt így mondják: *The search for meaning. Magyarul: »értelmes« annyit jelent, hogy meg lehet érteni. A megértés nem pusztán logika dolga. Egész embert kíván [...]*” Míkó Krisztinához, 1974. január 4. OSZKK FOND 152.

5. Külön is érdekes ebből a szempontból a KLASZSZICIZMUS, mivel ebben Thienemann mégiscsak a vizuális és nyelvi retorikával szemben gyanakvó purizmust hirdet. De említhetnék a HÖLDERLIN-t is.

6. Különösen, amikor nem hallgatóság előtt hangzik el, hanem a rádióban. Ez magyarázza szerintem, hogy az 1932-es, egy konferencián elhangzott Goethe-beszéd kevésbé merev, és vezérszólamát – „Az élet mindig a jelenben van” – is komolyabban lehet venni. (GOETHE UND DIE NACHWELT. IN: DIE GOETHE-FEIER DER UNGARISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN UND DES UNGARI-

SCHEN AUSSCHUSSES FÜR INTERNATIONALE GEISTIGE ZUSAMMENARBEIT. Budapest, 1932.)

7. *Apollo* 3, 109–113. Egyetlen utalást találtam, Gál Istvánnak egyik Thienemannhoz címzett levelében, OSZKK FOND 152. 8. doboz. „Most azonban egymásik mindkettőnk érintő közös ügyről írok, az egyik kiadó régi (századfordulós és két világháború közötti) magyar folyóiratokból antológiát akar kiadni. A Korunk és a Hét után az Apollót, 30 ív plusz 3 ív az én történeti összefoglalásom. Professzor Úr természetesen szerepelne benne az Erasmus-szal is, a tulajdonképpen a Goethét rejtő Klasszicizmussal is!” 1976. október 21. Az ERASMUS-t Thienemann a rádióban olvasta fel Erasmus halálának 400. évfordulóján.

8. Lásd például ALAPFOGALMAK, 182.: „A marandóság elve, amit Goethe Daimon-nak nevezett (geprägte Form), a folyóírás pedig a változás szavát követi, Goethe szerint a Tyché-t: ein Wandelndes, das mit und um uns wandelt...”

9. Erről például Radnóti Sándor: JÖJJ ÉS LÁSS. WINCKELMANN ÉS A KÖVETKEZMÉNYEK. Atlantisz, 2011. 413. k.

10. Ezt Max Weber követte végig, Goethére is hivatkozva: A PROTESTÁNS ETIKA ÉS A KAPITALIZMUS SZELLEME. Gondolat, 1982. Pl. 286.

11. Például Németh Lászlónál: KÉT TEMPLOM KÖZT (1936). In: ÉLETMŰ SZILÁNKOKBAN. Szépirodalmi, 1989. I. 469.

12. Turay Alfréd: AZ EMBER ÉS AZ ERKÖLCS. ALAPVETŐ ETIKA AQUINÓI TAMÁS NYOMÁN. Katolikus teológiai kézikönyvek 31. 9–10.

13. Az eredeti antik elképzelés és keresztény

átértelmezése, illetve Thienemann-féle szekularizált változata között mintha nem is annyira az emberi szabadság szerepének megítélésében mutatkozna különbség, mint inkább abban, hogy a hangsúly a belsőre, az ember természetébe szőtt isteni elképzelésre tevődik át. Mindenesetre Thienemann értelmezésében a Daimon nem az a megfoghatatlan, kiszámíthatatlan, önhatalmú lény, amitől Goethe szenvedett.

14. Korábban ezt írta: a klasszicista emberek „*copfos, puderes parókat viseltek, főurak kegyéből tengették életüket s közben szabad, boldog embereket láttak, kikben a test és a lélek, a természet csodálatos műremekei, tökéletes harmóniában egyesültek*”. Itt még mintha tudna arról, hogy a görögök a természet szemléletétől egyenesen eljuthattak az ősképig. Erről I. Radnóti Sándor: i. m. 75. és tovább.

15. 187–188., 176.

16. Erről Novák Zsolt: OSWALD SPENGLER JOGFILOZÓFIÁJA ÉS A DINAMIKUS JOGSZEMLELET. Disszertáció, Debreceni Egyetem, 2011.

17. Egy – nem kevésbé problematikus – párhuzamos hely Szerb Antal világirodalom-történetéből: „*A német klasszicizmus megalapítója Johann Joachim Winckelmann (1717–1768). Ő látta először a görögségnek azt az új látomását, amelyből a német klasszicizmus táplálkozik. Winckelmann görögségélményét nem az irodalom adja, mint a humanistákét, hanem a görög képzőművészet nagy emlékei. A görög szobrok fehér és nyugodt szépsége ihleti ezt a kort; még nem tudták, hogy a görög szobrok színesek voltak, és nem vették tudomásul azt, ami a görögségben nyugtalan, ösztönös mélyekből feltörő »dionysosi«.* A görögség apollóni vonásairól tudtak csak. A harmónia, az ellentétes erők kiegyensúlyozása, a vad ösztönök legyőzése: ezt az eszményt olvasta le a német klasszicizmus a görög szobrok magasztos istenarcáról.” Az idézet nyilvánvaló önellentmondást is tartalmaz, hiszen Szerb Antal korábbi állítása szerint a görögök épp hogy nem ismerték fel, hogy a szobrok „*a vad ösztönök legyőzése*”-ról vallának (talán a testi szenvedésen fölülemelkedő nagyságra gondolt?). Szerb mindig akkor használja ezt a furcsa stílust, amikor úgy érzi, hogy valami nyilvánvaló igazságnak kell érvényt szereznie. Pedig nagyon nem mindegy, hogy Goetheék nem vettek tudomást arról, nem tudták vagy nem vették tudomásul azt, „*ami a görögségben nyugtalan, ösztönös mélyekből feltörő »dionysosi«*”.

18. Thienemann (Szerbhez hasonlóan) láthatólag mindenképpen tanúbizonyosságot akart

tenni Nietzsche ismeretéről. Az apollói–dionüszoszi azonban itt inkább csak a görögökre vonatkozó háttértudásként szolgál, Nietzscheknek tipikusan a klasszicizmus felőli (félre)értése, hisz Thienemann-nál Goetheknek az idő szorításával, illetve az embert szétforgácsoló hatalmával (l. „*a pillanat diktatúrája*”, „*megállítani az időt*”, „*pillanatnyi sikerek cikázásában*” stb.) és nem a tagolatlan, újra és újra mindent magába nyelő káosszal szemben kellene kiküzdenie magát.

19. Talán legyőzi a mulandóságot, de nem a halált. Elképzelhetőnek tartom, hogy Thienemann úgy gondolkozott erről, mint tanítványa, Halász Előd, aki ezekkel a szavakkal zárta Goethe-portróját: „*mindaz, ami tünékeny volt, egyszerű és megismételhetetlen, a művekben él tovább, s a lényegyet felmutató hasonlatként immár az olvasó kelti ismét életre, hogy kitöltsse vele a maga múltó pillanatait [...]*”. A NÉMET IRODALOM TÖRTÉNETE. Akadémiai Kiadó, 1971. 356. Vö. Thienemann: GOETHE UND DIE NACHWELT, 35.: „*A művészet belső tűznek ad formát, hogy ami élő volt, maradandóan élő maradjon.*” Sokkal későbbről a THE INTERPRETATION OF LANGUAGE egyik szakaszát is idézhetnénk: „*Fugit irreparabile tempus, the Romans once said: »time is escaping for good«. In English, »for good« means »forever« because the »good« moment is completely »fulfilled«, and therefore, it is, as Goethe's Faust knows, remaining, everlasting. The reaction to the »futility« of time is the natural desire to take to hold of the present moment, to grasp it and transform the inside event, by some creative act, into a lasting, objective reality.*” THE INTERPRETATION OF LANGUAGE. Vol. I. Jason Aronson, NEW YORK, 1965. 377.

20. A klasszicizmus jellemzése Erdélyi János nyomán Dávidházi Péternél: HUNYT MESTERÜNK. ARANY JÁNOS KRITIKUSI ÖRÖKSÉGE. Argumentum, 1992. Például 77. k., 212. k.

21. Már az 1936-os Erasmus-rádióbeszédén is egyértelműen kitapintható a Babits-esszé ismerete. Erről I. Balogh Tamás: ERASMUS MINDEN IDŐBEN. In: *Helikon*, 2008/3–4. Babits pl. így ír: „*Ma azt is tudjuk, hogy a klasszicizmus hideg arca mögött meleg emberszeretet lakik, talán mélyebb és igazabb együttérzés rejlik benne minden emberfiával, az egész emberfiával, mint a mi korunkban.*”

22. Az viszont nem igazán derül ki, hogy Thienemann mit gondolt a Goethe ellenpólusaként felvezetett Napóleonnól, aki szintén azzá lett, ami, vagyis teljesen megfelelt önmagának, szabaddá vált, és bár fájlalta, hogy túl későn érkezett, azért csak a saját képére formálhatta a vi-

lágot. Csak azt jeleníti meg, hogy Napóleon fejet hajt Goethe előtt.

23. ALAPFOGALMAK, 221.

24. Lásd Dávidházi Péter: MENJ, VÁNDOR. MENJ! SWIFT SÍRFELIRATA ÉS A HAGYOMÁNYRÉTEGZŐDÉS. Pro Pannonia, Pécs, 2010. 167. Dávidházi Péter megjegyzi, hogy maradandó háborús lábsérülése miatt Thienemann nyilván magára ismert a dagadt lábú Oidipusz alakjában. Ezt megtoldanám azzal, hogy amikor megsérült az aknától, Thienemannt a robbanás ereje a két harcvonal közötti senki földjére vetette, és rövid ideig azt hitte, megvakult. Talán egyfajta őselményről is beszélhetünk. Vö. ÉLETRAJZI BESZÁMOLÓ. In: AZ UTÓKOR CÍMÉRE, 144.

25. Tonio sétája szülővárosában játék is; késlelteti az eseményeket, alig titkolt élvezettel húzza-halasztja a szembesülést azzal, amit lelke mélyén, homályosan úgyis előre tud. A sétára készülődvé kissé megnyugszik, amikor a tükörbe néz: nem fogják felismerni; „*egyre nagyobb bátorságra kapott maszkja mögött, mert az elmemunkától felszántott arca korosabbnak mutatta*” (Lányi Viktor fordítása), mint amilyen idősnek az emberek képzelik.

26. Kis lapszus: Thienemann szerint Napóleon a látogatást követően mondta az elhíresült szavakat. Egyébként Goethe visszaemlékezése szerint a „beszélgetés” némileg másképp zajlott, és az értelme is más volt, vö. ESZMECSERE NAPÓ-

LEONNAL. In: Goethe: ÖNÉLETRAJZI ÍRÁSOK. Európa, 1984. 643–648.

27. GERHART HAUPTMANN NYOLCVAN ÉVES. In: *Pász-tortűz*, 11 (1942). 505–507. Csak utalok rá: eldönthetetlen, vajon ezekben az alakokban „*az emberek elsejé*”-t kívánja-e megjeleníteni Thienemann vagy pedig azt az embert, aki valóban lemond minden kitüntető kiváltságáról, hogy „*egy legyen a többi ember között*”. (Arról, hogy bizonyos kultúrákban már maga ez a szókép is azt jelentette, hogy „*a legkíváltságosabb minden ember közül*”, illetve hogy az egész világról való lemondás gesztusa igazából a Minden elnyerését célozhatta, Borges írt: VALAKIBŐL SENKI. In: uó: AZ IDŐ ÚJABB CÁFOLATA. Gondolat, 1987. 226–229.)

28. Jóval későbből, önéletírásaiból is idézhetnék példákat, például a száműzött Rákóczi alakját: Thienemann szerint Szekffü „*az embert*” mutatta fel híres könyvében, a maga dekandenciájával, esendő emberi voltában – amit nem volt képes elfogadni a „*kurucos*” magyar hagyomány. („...NEM LELÉ HONJÁT A HAZÁBAN”). In: Thienemann Tivadar: AZ UTÓKOR CÍMÉRE. ÉLETRAJZI FELJEGYZÉSEK. Pro Pannonia, Pécs, 2010. 19.) (Saját értelmezésében Rákóczi inkább arra példa, hogy hiába kerül haza [poraiban] a teste, ha kiírta magát a magyar kultúrából: mert élete végén már semmi magyar sem volt benne Thienemann szerint, vallásos lélek, egyedül Istennel. Uo., BAD HALL-I NAPLÓ, 63.)

Petrik Iván

HERINGHALÁSZAT VÉGEREDMÉNYBEN

Azt olvasom egy fénylő papírú magazinban a buszon zötykölődve, hogy „a heringhalászat június végén kezdődik a Shetland- és Orkney-szigetekenél (igen, Orkney, majd egyszer mesélek róla), folytatódik július közepén Skóciánál, augusztus végén Doggerbanknél, s Yarmouthszal szemben októberben fejeződik be; míg a flamand partokon novemberben, Felső-Normandia és Sussex között pedig karácsony táján, sőt, Gyertyaszentelőkor”. Mi ez a csodálatos „sőt”? Ami azt illeti, én megelégednék a Gyertyaszentelővel, de hogy „sőt”, az sokkal jobb. Arra nem is mertem gondolni. Mert ha „sőt”, akkor végképp megnyert magának a gondolat, hogy Sussex nekem való vidék. És most nem kizárólag a heringhalászatra gondolok. Mert szabókra, kéményseprőkre, szatócsokra, rendőrökre, költőkre is szükség van Sussexben, meg persze heringre és halászra.