

közben a főszereplő örökösen vívódik, és szalodai szobájában vagy egy utcalány karjai között álmodik talányokat. Mert az álom, az örökösen fölbukkanó, a nagy gonddal fölépített regény nélkülözhetetlen kelléke, benne lehetőleg bőségesen pszichológiai problémával, furfangosan jellemezve így a vívódó alkatot. Sontag nem bízik lélektani fantáziánkban; nem adja meg a megfejtés boldog érzését, a találgatás, a képzelődés gyönyörét. Magyaráz, pedig csak mesélnie kellene. A tizenegy éves kislífi lángok közé veti kedves rongybabáját, s így ez élete első öngyilkossági kísérlete. Milyen egyszerűvé válik a világ: a lélek bonyolult mozgása áttetszővé egyszerűsödik.

Válhatott volna rémregény is a HALÁLKÉSZLET-ből, de szerencsére nem így lett. Annál gondosabb, ahhoz túlságosan sok a bizonytalanság: a lehet, a talán, a hátha. A mű lebeg a filozofikus sejtelem és a részleteket szerető hiperrealista pontosság között. A történet időnként nagyot lendül, már-már örvénybe szíva az olvasót, elragadva őt a külvilágtól: ilyen a gyilkos és a külvárosi özvegy görgő, mert hihető párbeszéde. Ezekben a percekben a regény kellős közepében vagyunk. Majd változik a kép, az örvény lassú folyamává alakul, és a mesterségesen precíz hang kizökken, hirtelen észrevesszük, hogy regényt olvasunk. Élvezetünket megzavarja a *konstrukció*, a tudatos munka, és a csoda szétfoszlik. „Az alagútban olyan, mint otthon” – mondja a tettes, s ez úgy hangzik, mint amikor a középszerű színész jól betanult szövegét mondja föl. Majd Diddy vak szerelmével, az obligát szabályt betartva, visszatér a helyszínre, a lidércfényes alagútba, a gyilkosság, az ördögi tett újra leperog, hogy az átélt borzalom – vagy fékevesztett, szörnyűséges öröm – plasztikusan megismétlődjék; szinte hátrahőkölünk, nehogy minket is beszennyezzen a fröcskölő vér. De az utána fölvonuló panoptikum, a halottak karneválja elhíhetetlen képekbe olvad, megérinthetetlen tabló. Rettenetet látunk, de megnyugszunk; mindez nem igaz, pedig jó lenne elhinnünk. Hogy felnőttként is átéljük azt, amitől gyermekként borzadtunk Grimm vagy Hoffmann meséiben. Félünk tőle, és elhitjük. A halál akkor veszélyes, ha nem hiszünk benne.

Nem sok hiányzik ahhoz, hogy a HALÁLKÉSZLET jó regény legyen. A fordító mindent megtett ezért: visszaadott hangulatot, környe-

zetet, lendületet és megtorpanást, amerikai szellemet. Pompás kifejezéseket talált szlengre, máskor finom szavakat. Néha viszont mint ha sebesen haladt volna, apró pontatlanságokat hagyva maga után, s figyelme olykor átugrott sorokat. Kis vétségek, talán mert olvasóként dolgozott, hogy rajta ne múlják a varázs. A regény varázsa, melynek szeretnénk hinni, ha az író hatalma megengedi.

Várkonyi Benedek

MEGKÉSETT RECENZIO KÉT MEGKÉSETT KÖNYVRŐL

Arnold Gehlen: Kor-képek

Fordította Bendl Júlia

Gondolat, 1987. 368 oldal, 80 Ft

Werner Hofmann: A földi paradicsom

Fordította Havas Lujza

Képzőművészeti, 1987. 298 oldal, 250 Ft

A magyar könyvkiadás szeszélye folytán 1987-ben egyszerre jelent meg magyarul két alapvető fontosságú művészettörténeti könyv, Arnold Gehlen *KOR-KÉPEK* és Werner Hofmann *A FÖLDI PARADICSOM* című munkája. Egymás mellé kerülésük most itt Magyarországon természetesen véletlennek is tekinthető, nem véletlen azonban, hogy első kiadásuk is ugyanazon évben, 1960-ban látott napvilágot. Mindkét könyv ugyanis azonos problémára reagál, arra a szemléletváltásra, amely századunk második felében, az 50-es, 60-as évek fordulóján lezajlott. „Összetartozásuk” persze első pillantásra egyáltalán nem nyilvánvaló. Eltérő a témájuk. Gehlen könyve – mint alcíme is jelzi – *A MODERN FESTÉSZET SZOCIOLÓGIÁJA ÉS ESZÉTKÁJA*, Hofmann műve viszont kizárólag a múlt század művészetével foglalkozik, alcíme szerint *19. SZÁZADI MOTÍVUMOK ÉS ESZMÉK* vizsgálata. Nagyon különbözőnek tűnik megközelítési módjuk is. Gehlen látszólag szigorúan felépített, matematikai rendbe szedett részek és alfejezetek sorában fejt ki a XX. századi avantgárd művészet belső fejlődését, elméleti problémáit és társadalmi háttérét, Hofmann

viszont egy-egy érdekes szociológiai vagy ikonográfiai témakört dolgoz fel esszészerűen. Gehlen szigorú szerkezeti váza mögött azonban sok-sok kitérő rejlik, képelemzések, történeti visszatekintések, véletlenszerű aktuális információk szakítják meg a logikai sorrendet, Hofmann lazán összefüggő szellemes-elegáns esszéfűzére viszont végső soron hatalmas ívű művelődéstörténeti körképpé kerekedik.

A két szerző szemlélete, módszere közt vannak természetesen lényegi különbségek is. Gehlen „szakmáját” tekintve filozófus, egyik fő műve, AZ EMBER, korábban magyarul is megjelent, Hofmann művészettörténész, aki nemcsak kiváló történeti és teoretikus művei, hanem gyakorlati: múzeumszervezői-kiállítástervezői tevékenysége révén is méltán ismert világszerte. Életkorukat tekintve is más generációhoz tartoznak. Gehlen egy emberöltővel idősebb, 1960-ban életműve utolsó jelentős alkotása találkozott a pályakezdő Hofmann első nagy hatású művével. Gehlen könyve első kiadásának megfogalmazásakor még töretlenül képviselte azt a felfogást, amely a XIX. század művészetét az impresszionizmus és az avantgárd törekvések előzményének, előtörténetének tekintette. Ő is úgy látta, mint a modern irányzatok legtöbb akkori híve és teoretikusa, hogy a „fejlődés” egyértelműen egy irányban, a teljes absztrakció felé halad: „minket azonban mindenekelőtt a kép tartalmának évszázadok óta tartó redukciós folyamata érdekel” – jelentette ki mindjárt könyve elején. Hofmann újdonsága viszont éppen abban rejlik, hogy az elsők között volt, akik ennek a szemléletnek a tarthatatlanságát felismerték és kinyilvánították: „A XIX. század nem érthető meg a maga teljességében, ha kizárólag a szabad ecsetkezelés és az eleven, keveretlen színzés mestereire szorítkozunk. Aki tagadja ezt, túlságosan könnyű utat választ, és soha nem sikerülhet neki hiánytalan összképet rajzolnia erről az ellentmondásokkal teli időszakról.” Könyvének második kiadásához írott előszavában Hofmann még radikálisabban elhatárolja magát a Gehlenével rokon felfogástól: „Azokat az irányzatokat, amelyek az érzékelt világ visszaadásával foglalkoztak – pl. a realizmust, az impresszionizmust –, behatóan tanulmányozták, és kiemelték történelmi összefüggéseikből, a gondolati indítatású művészetet, a szalonfestészetet, az idealizmust és a histo-

rizmust kínos ellévelyedésként leértékelték. A történelemnek azok a fejezetei, amelyeket avantgárdnak nyilvánítottak, eltorzították a század egészének képét, de ugyanakkor egységesnek és formális tekintetben következetesnek is könyvelték el [...] a valóság birtokbavétele az impresszionisták által így szükségszerű előkészítő lépéssé válik Cézanne autonóm képstruktúrájához, amelyből a XX. század valamenynyí formai spekulációval foglalkozó irányzata a maga programját levezeti.” Gehlen még harcias hangon újrafogalmazza az avantgárdizmus szembenállását mindenfajta irodalmiassággal: „A modern művészet gyűlöli a szolgáló művészetről alkotott elképzelést, mert autonóm akar lenni; gyűlöli az előre megadott mércéket [...] elveti a szépség és az utánzás eszméjét... Ezért utasítja el az »irodalmisságot«, akár mint valamiféle eleve meglevőnek feltételezett műveltség kánonját, amely nem óhajítja igazolni önmaga létét, akár mint zsánrszerűséget [...]” Hofmann viszont felülbírálja az irodalmiasság teljes elutasítását: „Nem igaz, hogy ezek a festők – mint Zola állította Manet-ről – közömbösek voltak témájukkal szemben, hogy teljesen lekötötte őket a »tisza látás«, és festés közben a mesterségbeli folyamatot kivéve nem gondoltak semmire.”

Gehlen műve tehát a klasszikus avantgárd szemlélet egyik utolsó megfogalmazása, Hofmanné viszont éppen ennek a felülvizsgálata, az előzményeknek, a XIX. század művészetének újraértékelése. Mindez persze nem jelenti azt, hogy Gehlen írása teljes egészében elavult. A filozófiai igényű összegezés, a modern művészet legnagyobb eredményeinek számbavétele, a kubizmus, Mondrian, Kandinszkij és Klee értő elemzése, méltatása maradandó értékű. Sőt találunk olyan fejtegetéseket, illetve megállapításokat is, amelyek napjainkig aktuálisak. Ilyenek például a modern művészet kommentárigényéről írottak, hiszen a közönség és művészet viszonya változatlanul problematikus, a befogadásnak, az elsajátításnak ma is nélkülözhetetlen része a magyarázat, az értelmezés – a manifesztum, a program vagy a kritikus interpretáció. És sajnos még mindig nagyon időszerűek azok a megállapítások is, amelyek a modern művészet és a tudomány kapcsolatára vonatkoznak. Közgondolkodásunkban – elsősorban a modern művészetről való amatőr elmélkedés szintjén, de néha hivatásos kritikákban, szakmunkákban is tetten érhető – változatlanul népszerű a relativitáselmélettel, a negyedik

dimenzióval, a tér-idő egységgel való bűvészkedés. Nem árt tehát, ha újra és újra felidéz-
zük egy olyan, az elvont tudományokban is já-
ratos szaktekinély véleményét, mint amilyen
Gehlen. Ő ugyanis mind a művészet, mind a
tudomány oldaláról megfogalmazta e kapcsolat
feltételezésének tarthatatlanságát. A kubiz-
mus törekvéseinek elemzése során írja: „*An-
nak a bámulatot keltő újításnak, hogy ugyanazt a
tárgyat több nézetből, felülről, oldalról, előlről néz-
ve ábrázolták, természetesen semmi köze sincs a tér-
idő relativitáshoz vagy egy negyedik dimenzióhoz,
bár alkalmanként ezt bizonygatják nekünk.*” S az is
figyelemre méltó, amit a modern fizika nem
szemléletes voltáról mond: „*A fizikai fogalmak
napjainkban fölöttébb bonyolult matematikai képle-
tek rövidített alakjai, amelyek a szakemberek körében
egymás gyors megértését szolgálják. Bizonyos, hogy
azok a tények, amelyekről ezekben a kifejezésekben
szó van, egyáltalán nem képzelhetők el szemléletesen,
ezek az optikain kívül fekvő síkon helyezkednek el.*”

Gehlen könyve azonban – számos aktuális
vontatkozása ellenére is – lényegében visszate-
kintés. Visszatekintés egy Gehlen által felváz-
olt történetfilozófiai fejlődésív végpontjáról,
egy fordulóponton, ami után szükségképpen
más irányban kell a művészetnek továbbha-
ladnia. Gehlen művének második, majd a ter-
vezett újabb kiadásához írt kiegészítéseiből –
amelyek a mostani magyar kiadásba beleke-
rültek – nyilvánvaló, hogy egyre inkább felis-
mertte ezt a korszakváltást, illetve annak jelle-
gét. Időpontját is pontosan behatárolta: utalt
W. Haftmannak az 1959-es kasseli DOCUMENTA
katalógusában írott szavaira, amelyben
még az absztrakt művészet teljes győzelmét
ünnepelte, s idézett egy 1960 októberéből
származó amerikai újságcikket is, ami már ar-
ról tudósít, hogy új érdeklődés mutatkozik a
figurális művészet iránt; „*az emberek megunták
az absztrakt művészetet*”. Következtetése teljes
összhangban van korábbi szemléletével: „*Ettől
kezdve nincsen már művészetimmanens fejlő-
dés többé! Elmúlt a valamiképpen logikus jelen-
tőségű művészettörténet ideje [...] a fejlődés lezajlott, és
ami ezután jön, az már jelen van: minden stílus és
lehetőség egyvelegének szinkretizmusa, a post-his-
toire.*” A fordulat tényét, a pluralizmust, a sok-
féleséget azonban már meglehetősen rossz-
kedvűen vette tudomásul. „*Ez még festészet?*” –
tette fel a kérdést az egyik alfejezet címe-
ként. Egyre fokozódó csalódottsággal szemlélte a

kasseli DOCUMENTÁK sorát: az 1964-es „*csődbe-
ment szellemvasútra*” emlékeztette, az 1968-as-
ról megemlíti, hogy a meg nem vásárolt mo-
bilok a kiállítás bezárása után az ócskavastele-
peken kötöttek ki, „*az 1972-es 5. DOCUMENTA
léggöze egyszerűen vigasztalan volt*”. Az amerikai
indíttatású, agresszív pop art, az antiművé-
szet, a minden művészet – mindenki művész
elvének térhódítása, „*a dadaizmus anarchiába
torkollása*” pesszimista végkövetkeztetésekhez
juttatta el Gehlent: „*A jövőben az antik, a rene-
szánsz, sőt még a XIX. század számos műalkotása
is, egészen Kleigig, érthetetlen lesz, mert a műveltség
is nyilvánvalóan felbomlik »a csináld magad világ-
szerte elterjedt örömeiben«.* Sajnos nem szabadulha-
tunk a gondolattól, hogy kizárólag a neodada mű-
vészetet, a szemét- és kacatideológiát lehet demokra-
tizálni a szó szerinti radikális értelemben.”

Hofmann természetesen egészen másként
élte meg ezt a korfordulót. Bár témáját tekinte-
ve a múltba fordult, a XIX. század vizsgálatát
tűzte ki céljává, valójában előre nézett. Új
módszert, új szemléletet hirdetett meg: „*Köny-
vemben megkíséreltem, hogy mellőzve az izmusokat,
a stílusfogalmakat és más esztétikai kategóriákat, kö-
zös tartalmi nevezőre hozzam a XIX. század formai
szempontból szélsőségesen eltérő jelenségeit. Arra tö-
rekedtem, hogy megkérdőjelezzem e korszaknak átte-
kinthető, egyirányú útvonallá egyszerűsített fejlődé-
si sémáját, és emellett szándékom volt ráirányítani a
figyelmet a nagyon is elhanyagolt témákra és vezér-
mótvumokra.*” Mert akkor, amikor az olyan lát-
szólag művészetén kívüli problémákat, mint
amilyen a világkiállítás jelensége, a körkép
műfaja, a „nagy ember” kultusza, a művész
magánya, otthontalansága, a nő mítosza, a ne-
mek közti harc stb. vizsgálódásainak közép-
pontjába állította, amikor felértékelte az iro-
dalmias téma, a historizmus, az eklektika, a
szimbolizmus szerepét a XIX. század művé-
szetében, amikor felismerte a tendenciák sok-
féleségét és párhuzamosságát, amikor tartal-
mi összefüggéseket fedezett fel a legkülönfél-
lebb irányzatokban, akkor nemcsak eddig
méltatlanul elhallgatott, háttérbe szorított
XIX. századi értékeket rehabilitált, hanem –
ma már ez is nyilvánvaló – az avantgárd utáni
művészeti törekvések szemléletének megalap-
ozásán, történeti előképeinek feltárásán is
munkálkodott.

Az évtizedes mulasztásokat pótolni akaró
kiadói-szerkesztői buzgalom véletlene tehát

szerencsésen helyezte egymás mellé ezt a két könyvet. Tanulságaik addig semmiképp sem avulnak el, amíg a minket is körülvevő művészeti mozgalmak az avantgárd–posztavantgárd kettősségének vonzáskörében élnek.

Mindkét mű fordítása, a választékos stílus, a speciális szakmai nyelvezet visszaadása figyelemre méltó teljesítmény. Egyetlen fordítási

kérdést kell csak szóvá tenni, azt is inkább csak azért, mert már többször, más filozófiai szövegben is gondot okozott: a *Vogelfrei* nem azt jelenti, hogy „szabad, mint a madár”, hanem éppen ellenkezőleg, a jogfosztottat, a törvénytől kizáró, a társadalom periferiájára szorítottat jelöli.

Timár Árpád

A HOLMI szerkesztősége
április 10-én este 8 órakor
az Angelika eszpresszóban (Batthyány tér 7.)
irodalmi estet tart.
Belépődíj 30 forint