

## LEÍRÁS VAGY ELBESZÉLÉS?

*Svetlana Alpers: Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században*  
Fordította Várady Szabolcs  
Corvina, 2000. 296 oldal, 2500 Ft

Ahogy Németh István értő és informatív bevezetésében is rámutat, Svetlana Alpers 1983-ban megjelent könyve a művészettörténet-tudomány egyik klasszikusa. Igazán üdvözlendő, hogy végre a magyar szakmai és nem szakmai közönség is megismerheti, mégpedig Várady Szabolcs kitűnő, intelligens, jól követhető, világos fordításában. A képanyag elhelyezése, a számozások és utalások rendszere is hibátlan.

A holland művészet leíró jellegének történeti, túlnyomóan negatív – lásd Sir Joshua Reynolds vagy Michelangelo megjegyzéseit – vagy pozitív megítélésével szemben (Fromentin) Svetlana Alpers ezt a tulajdonságát tényyszerű adottságként kezeli, az északi, közelebb-ről a XVII. századi holland művészet vizsgálatának értékes kiindulópontjával használja fel. Új nézőpontot kínál, amikor az itáliai reneszánszból kiinduló vizsgálati módszerek helyett nem a képek felszíne mögött meghúzódó textuális jelentésre helyezi a hangsúlyt, hanem a képek tiszta vizualitására. Így nagyjából szembefordul a stílusközpontú (Wölfflin), az ikonográfiai (Panofsky) vagy az emblematicus (E. de Jongh) megközelítésmóddal, és egy egészen másfajta, új elemzést kínál. Természetesen az ő megközelítése sem egészen új, hiszen Svetlana Alpers saját magát is egy jól körülírható művészettörténeti hagyomány folytatójának tekinti, amelyet olyan nevek fémjeleznek, mint Alois Riegl, Otto Pächt, Lawrence Gowing vagy Michael Fried. Alaptétele, hogy a narratív jellegű itáliai művészettel szemben az északi hagyományhoz tartozó XVII. századi holland művészetet annak deskriptív jellegéből lehet igazán megérteni.

Ehhez az alaptételhez a körülmények figyelembevétele kapcsolódik, amelyen nemcsak a művészetnek mint társadalmi megnyilvánulásnak a vizsgálatát érti, hanem a képeknek a tágabb kulturális közegben elfoglalt helyük szerinti megközelítésmódját is. Nem a szűkebb értelemben vett holland művészetet tanulmányozza, hanem a holland vizuális kultú-

rát, mely döntően meghatározta a társadalom életét. Vizsgálódásai köréből kizárja a vallásosság hatását, melyet Johan Huizingához hasonlóan jóval jelentéktelenebbnek tart, mint ahogyan az a presbiteriánus Skóciában vagy a kálvinista New Englandben jelentkezett. A művészet általános leíró jellegét a korabeli tudásvágygal és a világ sokszerűsége rögzítésének örömeivel hozza összefüggésbe, mely hajlamokat az irodalomra is kiterjeszti.

Alpers a korabeli művészetre való reflexiók alapművének Constantijn Huygens (1596–1687) latinul íródott ÖNÉLETRAJZ-át tartja. Ám a szövegnek nem azokat a művészettörténet-szek számára külön kiemelt és kiadott részeit veszi alapul, amelyek a klasszikus beállítottságú, humanista Huygens szerint a festészeti hagyományt nagyjából a történeti festészeti köré építik, s amelyek Rubenst és Rembrandtot látják a műfaj legnagyobbjainak, hanem kifejezetten az egyéb jellegű, kortárs holland festészetre utaló, a szövegben inkább szétszórta jelen lévő megjegyzéseit, melyek sokkal inkább Huygens természettudományos érdeklődéséről tanúskodnak. Az új optikai technikát, Cornelis Drebbel holland kísérletező mikroszkópját összeköti a megörökítő rajzművészettel. A tudás által felfedezett új területek művészi rögzítésre méltók, már csak azért is, mert Huygens a szem számára egyébként láthatatlan, parányi lényekben is Isten, a Nagy Építész tervét véli felfedezni. Alpers szerint ez bizonyítja, hogy Huygens a művészetnek elsősorban leíró jellegét tulajdonított. Drebbel mellett másik nagy példaképe Francis Bacon, akinek nyomán az antikvitást és a modern kort éppen a természettudományos ismeretek alapján állítja szembe egymással. Nem a múlt öröklött bölcsességére van szükség, hanem a világról szerzett új tapasztalatokra s ezek művészi megörökítésére. Ennek egyik eszköze a camera obscura, mely emberi beavatkozás nélkül adja hű képét a valóságnak. Huygens lelkesedése az eszközért Alperst arra indítja, hogy – Rembrandt kivételével – az egész XVII. századi holland festészetet ezen eszköz népszerűségéből vezesse le, vagyis a camera obscura leíró aspektusát vették volna át a képalkotásban a holland festők. Rembrandt azért kivétel, mert az ő képein, még önarc képein is, szerepeket festett, azaz a teatralitás jelentette kompozíciós elvének lényegét. A mikroszkóp

és a teleszkóp használatának egyik, a holland festészetre is nagy jelentőségű következménye a méret és az arány relativizálódása, illetve az embernek mint állandó és kimozdíthatatlan viszonyítási pontnak a megkérdőjelezése. E kérdéskör továbbgondolása veti fel az igazság, illetve a látvány státusának problémáját. Az emberi beavatkozás, legyen az a camera obscura tótágasképének talpára állítása, vagy maga a művészi produktum, mindig elmarad a valóság mögött. A holland képek tehát igaznak látszanak, de valójában mégis hamisak. Igazság és hamisság között keskeny a határ. Huygens mindenkor a látványt tekinti az igazi tudás alapjának. Így számára szorosan összefonódik a művészi képalkotás a megfigyeléssel, a kísérletezéssel, a gyakorlati módszerekkel. Így kötődik Hollandiában a művészet a mesterséghez. Művész és kísérletező természettudós – a baconiánus és nem az elméleti irányvonal értelmében – erős rokonságban áll egymással.

Svetlana Alpers hangsúlyozza, nincs rá bizonyíték, hogy a XVII. századi holland festők aktuálisan a camera obscura képeit másolták volna, ahogyan ezzel például Vermeert gyakran megvádolták. Alpers szerint nem ez a realistának nevezett holland művészet „titka”, hanem egy tipikusan holland habitus: a különféle optikai és természettudományos eszközökbe, a természet közvetítőibe vetett bizalom. A képek témájává nemcsak az válik, amit ábrázolnak, hanem maga ez a bizalom is, a képalkotásnak ez a specifikus módja is. Az optikai eszközök s ezek között a szem iránti intenzív érdeklődés példája Kepler, aki a tanulmányozandó világról figyelmét magukra az eszközökre, így a szemre irányította, szétválasztva ezzel a szemén kívüli világ képét a reneháryán képződött képtől. A szemet azonban nem mint emberi szemet, hanem mint élettelen eszközt vizsgálta, s így dezentropomorfizálta a látást. A reneháryán képződött látványt érdekes módon és elsőként *picturának* nevezi. A hold- és napfogyatkozások megfigyelése alapján arra a következtetésre jut, hogy maguk az eszközök, melyekkel e jelenségeket megfigyeljük, nem tökéletesek, a hiba mintegy bele van építve magukba a közvetítő eszközökbe, így látásunk mindig torz képet eredményez. A megtévesztés tehát nem erkölcsi, hanem ontológiai probléma: „*az ábrázolás-*

*ból nincs menekülés*”. Alpers a holland festőknek a leképezett világhoz való viszonyát alapvetően keplerinek nevezi. Többek között azzal is bizonyítja ezt, hogy a holland képeknek egyszerűen nincs a festő egyéniségéhez köthető stílusa, az alkotót mintegy beszippantja a látvány, melyet megörökít, eltűnik tulajdon festményében. Másrészt utal a hollandok idealizálástól mentes valóság-, illetve természetábrázolására, mely annyira megkülönbözteti művészetüket az itáliai eszményítő festési módtól. Náluk nincs különbség az „élet után” vagy a „fejből” készített művek között, mert ez utóbbi csak a fejben raktározott látványok megörökítését jelenti, és nem az eszményítést. „Élet után” pedig éppen úgy jelentette a művészeknek más műalkotásokról, szobrokról vagy nyomatokról, tehát a második természetről alkotott képeit, mint a tájképet.

Alpers elfogadja Gombrich feltevését, miszerint a művészetet a tudás perceptuális modelljeként kell meghatározni. A tárgyak szemlélésének Poussin nyomán két formáját különbözteti meg, az *aspectet* és a *prospectet*, s a holland festészetre az előbbit vonatkoztatja: a tárgyak elfogulatlan, egyszerű szemlélését szemben az értelem vezérelte, illetve a perspektívaelmélet szerinti látással. A dolgok tudása a hollandoknál egyenlő a dolgok szemlélésével. Keplerhez hasonlóan láthatóvá tesz a reneháryán képződött láthatatlan festményt. A leképezés ábrázolására Saenredam templomi enteriőrjeinek festői megragadását hozza példának. E képeken nem maga az architektúra, hanem az architektúra látványa van megörökítve. Következik ez a perspektíva déli és északi felfogásának különbségéből is: az előbbi a képet néző perspektíváját tekinti elsődlegesnek, míg az utóbbi kizárólag a kép szereplőinek szempontjából indul ki.

Alpers izgalmas gondolat kísérlete, hogy az északi ábrázolást, melyre többek között a ke-retnélküliség, valamint a képen kívüli szemlélő nézőpontjának figyelmen kívül hagyása és a képen szereplő figurák nézőpontjának egyedüli fontossága a jellemző, bizonyos narratológiai fogalmakkal állítja párhuzamba, mint amilyen a „point of view”, vagy a tudatfolyam ábrázolása, vagy az átélt beszéd jelensége. Saenredam figurái soha nem néznek ki az ábrázolt világból, mert nem is tételezik fel, hogy van ilyen. Itt Saenredam a *vision avec* írói mód-

szerét valósítaná meg. Ezzel szemben Velázquez *LAS MENINAS* című képén érdekes módon keveri a két technikát: a képen szereplő festő kinéz a képből, amely így egyszermind maga a világ másolata, de ablakkereten át nézett második világ is. Ha úgy tetszik, itt inkább az auktoriális elbeszélő, azaz a látó dominál, míg Saenredam festményein az átélt beszéd, látó és látott egybeolvadása.

Az északi művészetnek a tükröző felületek – lencsék, tükrök, üvegek – iránti érdeklődése megelőzte a természettudományt. Kepler ezen a mondhatni kézműves, gyakorlatias északi érdeklődésen felbuzdulva kezdte tanulmányozni a fény képalkotó tulajdonságát. Maguk a művészek mit sem tudtak minderről. Csupán elbűvölte őket az, amit láttak, s készségesen felhasználták (pontosabban: kreatívan beépítették) munkájuk során mindazt, ami hozzásegítette őket az efféle látványokhoz: a nagyítólencsét, a mikroszkópot vagy a camera obscurát.

A művészeknek a konkrét, látható világ iránti érdeklődése a művészetnek a XVII. századi holland társadalomban elfoglalt státusával is összefügg: maguk a festők ugyanolyan mesterembereknek, kézműveseknek tekintették magukat, akár a pékek, az ácsok vagy az üvegfűvők. Gyakorta ilyen mesteremberek, kézművesek fiaiként láttak napvilágot. Hozzájuk hasonlóan céhekbe (Delft, Haarlem) tömörültek, noha kétségtelenül elsőnek tekintették magukat mindeme mesteremberek sorában, hisz esetjük mindig megalkotott, amit e kézművesek létrehozottak. Ugyanakkor persze annak is tudatában voltak, hogy az általuk létrehozott kép csak másolat, másodlagos valóság. A holland festők elmélyült figyelmét a látható dolgok, a dolgok felülete iránt Alpers részben Francis Baconnek a tapasztalatot, az apró részleteket és a figyelmes szemet középpontba állító filozófiájának lelkes és intenzív holland fogadtatásával, másrészt Comenius alapvetően képekre épülő, pedagógiai filozófiájának hatásával magyarázza. Ennek következtében a holland művészek dekonstruálják az idolumok alapján elképzelt csodát (lásd Saenredamnak az almafában talált képekről szóló nyomatát és hozzáfűzött magyarázatát). Ellenben maga Alpers is valami hasonlót tesz, azaz ő is dekonstruálja a *vanitas*-csendéletek emblematikus interpretációját,

amikor David Bailly 1651-ben készült *CSENDÉLET*-ét mint az új világismeret megjelenítőjét és nem elsősorban mint *vanitas*-csendéletet interpretálja. Nem az idő múlására emlékeztet a kép, hanem éppen a megszerzett tudás időtlenségére. Nem előír, hanem leír valamit.

Alpers más jellegű paradigmákat is megkérdőjelez, mint például amilyen a térképészet és a művészet, illetve a tudás és a dekoráció, továbbá a kartográfus és a művészettörténet között meghúzott éles határvonal magától értetődő létjogosultsága. A XVII. századi holland művészetben a térkép rendkívül gyakran szerepel a festményeken, elég, ha csak Vermeer *FESTŐMŰVÉSZET* című képére gondolunk. A térképek, akárcsak a csendéleteken megörökített tárgyak, a tudás birtoklásaként jelennek meg, s mint ilyenek van tekintélyük, aurájuk. Ugyanúgy közelebb hoznak a szemhez valamit, akár a nagyítólencse. Pieter Saenredam és Jan van Goyen utazásait s az ezek eredményeképpen létrejött festményeket Alpers szintén ennek a szenttelen térképészeti vagy feltérképezési hajlamnak tulajdonítja, szemben Ruysdael romantizáló tájárázolásaival. Térképészet és képalkotás szoros összetartozását nyelvtörténeti argumentumokkal is alátámasztja. A görög *graphó* megfelelője ugyanis a reneszánszban a *descriptio* (hollandul *beschrijving*), mely szót nem a nyelvi leírásokra, hanem a képi megjelenítés egy módjára alkalmazták. A verbális leírás görög elnevezése ugyanis az *ekphraszisz* volt. A reneszánszban azonban a *descriptio* azt jelentette, hogy a képek úgy működnék, mintha leírnának valamit. E szó jelentését terjeszti ki Alpers az északi festményekre is, melyek törekvéseit a térképészet törekvéseivel rokonítja. E rokonítást abban látja, hogy a térképész is, a művész is keret nélküli felületnek tekintette a képet, amelyen a világ elhelyezhető, mégpedig nem külső szemlélő szempontjából megragadva, nem az Alberti-féle enyészpontos technikával, hanem az úgynevezett távlatpontos módszerrel (ez volt jellemző Ptolemaiosz térképszerkesztésére is), mely az északi festők koncepciójával egyezik meg (a kép mint felület, melyre a világ ráírható). Ennek alapján elemzi aztán a térképészettel két legrokonabbnak érzett műfajt, a panorámaszerű tájképet és a topografikus városképet.

A panorámatájképen a felszín és a kiterje-

dés a hangsúlyos, nem pedig a tömeg és a szilárdság. A kép szemlélőjének nincs konkrét kijelölt helye, hanem madártávlatból szemléli a két dimenzióban kifeszített tájat. A panorámatájkép a rajzolásal kezdődött, mert a ceruzát és a papírt vitték ki a természetbe. Az ilyen jellegű tájképek akkor sem veszítették el rajzos karakterüket, amikor már festménnyé alakultak. A térképszerű tájképeken a táj elemei jelként, tájékozódási pontként jelennek meg, akárcsak a korabeli tengerparti nézetrajzokban, melyek a navigációs könyveket illusztrálták. Jan van Goyen, Jacob van Ruisdael vagy Philips Koninck mind ebben a műfajban alkotott, melyre az alacsony horizont, a felhők, a fényhatások és a tájelemek jelzésszerű használata jellemző. Alpers a Hollandiában honos térképészeti impulzust a festészetben, a föld iránti általános érdeklődést összefüggésbe hozza a földtulajdonlás Európában egyedülálló rendszerével, nevezetesen azzal, hogy a föld több mint ötven százaléka paraszti tulajdonban volt. A nézelődésnek, a földmérésnek, a szabadban való rajzolásnak így nem volt akadály a földbirtokos jelenléte, nem kellett e tevékenységekhez engedélyt kérni. A holland tájkép nem a táj feletti hatalmat vagy a természet leigázását ábrázolja, hanem a táj élvezetét, továbbá az efféle tájképek horizontján mindig feltűnő, apró városok iránti tiszteletet. Város és vidék között Hollandiában nem elentét, hanem csupán fokozatos átmenet volt.

A topografikus városképeknél a grafikai közegekből a festészetbe való átmenetet tartja izgalmas mozzanatként Alpers, melyre Vermeer *DELFT LÁTKÉPE* című képét hozza példának. Egyrészt a városokat oldalnézetből ábrázoló topografikus metszetek hagyományába helyezi a képet, mely hagyomány Braun és Hogenberg 1572 és 1617 között kiadott *CIVITATES ORBIS TERRARUM*-jával kezdődött, amelyben többek között Nijmegen látképe látható hasonló beállításban. Több festő ábrázolt ilyen módon városokat, vagyis oldalnézetből, vízpartról nézve, így Hendrik Vroom, Esaias van de Velde vagy Van Goyen és Rembrandt. A grafikából a festészetbe való átmenet másik példája, hogy a térképek kiszínezésére gyakran alkalmaztak festőket. Így egyesült a világ grafikai descriptiója annak festői, közvetlen megjelenítésével.

A holland térképészeti hajlam a történelem

iránti érdeklődéssel is gazdagodik. A földrajzot a történelem szemeként értelmezték. Ennek megfelelően nem a történelmi festészet alakult ki Hollandiában, mely a történelem nagy eseményeinek emberi drámáit hangsúlyozza, hanem olyanfajta ábrázolásmód, mely a helyszínt, a tényeket, az események elfogulatlan, nem interpretatív számbavételét állítja előtérbe. Alpers a földrajz és történelem emez összekapcsolódásának példáját látja Vermeer *A FESTŐMŰVÉSZET* című festményén megvalósulni, ahol a modell a történelem allegóriájaként, Klióként jelenik meg a háta mögött ábrázolt térkép társaságában, mintegy egymás kiegészítéseképpen.

A könyv ötödik fejezetében Alpers a holland festményeken megjelenő szövegek különböző fajtáit – a feliratokat, a leveleket és a képszövegeket – veszi szemügyre. A festményeken szereplő feliratoknak vagy emberi életet felidéző jellege van, mint Saenredam *AZ ASSENDELFTI SZENT ODULPHUS-TEMLOM* című képén apja nevének sírkövön való szerepeltetése, vagy Pieter Steenwyck *ALLEGÓRIA TROMP TENGERNAGY HALÁLÁRÓL* című festményén a nyomtatott gyászbeszédnek, vagy pedig arra utalnak ezek a feliratok, hogy az élet, a világ dokumentálásában egyenrangú vetélytárs szó és kép. A feliratok gyakori megjelenése a festményeken a kalligráfia korabeli népszerűségével is magyarázható. Az úgynevezett tollfestmény nemcsak a rajz és a festmény, hanem az írás és a festmény közötti határokat is elmosza. A festéssel való képi ábrázolás nem egyéb a valósággnak a szó szoros értelmében vett leírásánál. A feliratok jelenléte a képeken ráadásul feleslegessé teszi a képen ábrázolt tárgyak, emberek történetének megjelenítését, hiszen pusztán jelenlétükkel ők maguk vállalják ezt a feladatot. Soha nem a képek értelmének elmélyítését szolgálják, csupán hozzáadnak valamit a képen ábrázolt világhoz.

A levelet olvasó, író és kapó figurákat ábrázoló képeket Alpers összefüggésbe hozza a korban elterjedt levelezési lázzal és a levelezőkézikönyvek népszerűségével. Kiemeli az effajta ábrázolások titokzatos jellegét, mely a képek nézőit óhatatlanul a leselkedő pozíciójába kényszeríti, hiszen sosem tudjuk meg, mi áll azokban a levelekben, melyeket oly nagy hévvel olvasnak a festményeken ábrázolt figurák. Csak következtethetünk e hévből, hogy szerel-

mes levelekről van szó. A képek azonban nem a szerelem keltette érzelmeket, a lélek világát ábrázolják, hanem azt az elmélyült figyelmet, amelyet a szerelmes levél kivált olvasójából. A vizuális figyelem levélre összpontosulását magának a levelezésnek a XVII. században betöltött kulturális és technológiai jelentőségének tulajdonítja Alpers: egyrészt az írni-olvasni tudás Európában egyedülálló magas színvonalával, másrészt a levelezés addig soha nem ismert kereskedelmi és kommunikációs lehetőségeivel magyarázza a levélnek mint témának a holland művészetben betöltött szerepét. A nagy kivétel a leveles képek megalkotásában, akárcsak a szövegeket is magukban foglaló képek esetében: Rembrandt, aki a levéllel nem mint felülettel szembeesíti alakjait, illetve képei nézőit, hanem éppen a levél tartalma által kiváltott érzelmvilágot jeleníti meg, mint például az 1654-es *BETSABÉ*.

Meglepően értelmezi Alpers az olyan, beszélgetéseket ábrázoló narratív festményeket is, mint amilyeneket az amszterdami történeti festők festettek. Ezeket Alpers szerint szintén nem a szavak kiváltotta érzelem tükröződik az ábrázolt figurák gesztusaiban, ezek a képek tehát nem affektívak, hanem az érzelmek mintegy kísérői, illusztrációi a kimondott szavaknak. E képekre inkább a performativitás jellemző. A szavak – akárcsak a mai képregényeken – akár buborék formájában odaképzeltelhetők az egyes szereplők feje fölé. Az észak-németalföldi történeti festők munkásságát a XVI. századi protestáns Biblia-illusztrációk hagyományába illeszt, amelyek kevésbé ismert, az úgynevezett nem kanonizált történeteket jelenítik meg. Ezeket valóban valamiféle nyomtatott, magyarázó szöveg kísérte. Kép és szöveg itt additív viszonyban van, a szöveg nem mélyíti el a kép jelentését, csupán megismétli azt, s ez fordítva is így van. Másfelől a holland emblémákra is a kép és a szöveg teljes egyenrangúsága jellemző, nem úgy, mint más, európai emblémák esetében, ahol a képet az embléma testének, a szöveget pedig a lelkének tekintették. A holland emblémák nem rendelkeznek azzal az enigmatikus jelleggel, mint az itáliaiak. Ezért utasítja el Alpers az északi festészetnek az emblémákon alapuló jelképes értelmezését is. Nem felszín és mélység feszültségéből születik itt meg a jelentés, hanem csak a felszín működik, semmi más.

Ami a felszínre felvihető – s oda vihető maga a beszélgetés, a szó kimondása is –, az maga a jelentés. Mint minden témakörben, itt is Rembrandt a nagy kivétel. Őt nem a beszélgetés, a kimondott szó ábrázolása érdekli, hanem az a viszony, amelyet a kimondott szó az emberek között létrehoz. Az a feszültség, amely a beszélő és hallgatója között keletkezik.

A könyv epilógusában Alpers a XVII. századi holland festészet két legnagyobb alakjáról, Vermeerről és Rembrandtról fejt ki rendhagyó véleményét. Vermeer, aki magáévá tette az északi művészek látvány iránti affinitását, hozzá is adott valamit az itt elterjedt ábrázolási módhoz. Nevezetesen azt, ami az ábrázolt világ – az ő esetében a nő – elérhetetlenségét, „bekebelezhetetlenségét” jeleníti meg. Festményein megjelenik valami, ami túlmutat a megszerezhető tudáson, a világ feltérképezésén és ennek gondtalan, derűs regisztrálásán. Ő ebben tér el az Alpers által leírt modelltől, míg Rembrandt az általa alkalmazott vastag festékréteg segítségével teremtett másfajta világábrázolást, mint amilyent a holland finomfestők, akik „*a világ áttetsző tükrét*” kívánták megjeleníteni. Rembrandt nem a látható, hanem a lélek láthatatlan világát ragadta meg. A múlt, a történelem iránti érdeklődése is ezzel függ össze: megmutatni azt, ami a jelenből már nem látszik, és ami a jelenből talán már egyáltalán nem is látható, legfeljebb sejtethető. Így válik egy technikai eljárás egy merőben újfajta művészi világlátás megformálójává.

Végül Alpers a FÜGGELÉK-ben foglalja össze polemikus álláspontját. Polémiajának lényege abban rejlik, hogy a holland emblémákból kiinduló, E. de Jongh-féle jelképes értelmezést elutasítja. Elutasításának alapja – ahogyan arról már esett szó –, hogy a holland emblémákat sem tartja tipikusaknak, hanem olyan művészi megnyilvánulásoknak, melyeken szó és kép egyenrangú szerepet tölt be a jelentés megformálásában. Nem tagadja ő sem, hogy a holland festmények festői ezekhez az emblémákhoz nyúltak vissza, de éppen, mert már maguk az emblémák is másfajta ábrázolási modellt követtek, így a festők is ehhez igazodtak, azaz „*a világot a látás számára hozzáférhető jelentések összességének*” tekintették.

A könyv új kódokat szolgáltat a jól ismert XVII. századi holland művészet értelmezéséhez, s ezzel izgalmas intellektuális élményben

részesíti olvasóját. Csak egyetlenegy mozzanatot kifogásolok a könyv magyar kiadásával kapcsolatban. Ez pedig a cím fordítása: HŰ KÉPET ALKOTNI. Az eredeti így szól: THE ART OF DESCRIBING. Semmi akadályát nem látom, miért ne lehetett volna ezt szó szerint lefordítani, A LEÍRÁS MŰVÉSZETE-ként. Hiszen az egész könyv arról szól, ez fő tétele, elemzéseinek kiinduló- és végpontja. Hű képet alkotni pedig százféléképpen lehet a képzőművészetben (is): mondjuk úgy, mint ahogyan azt Saenredam, Vermeer, Rembrandt, Van Gogh vagy Mondrian tette. A cím magyar fordítása mindenestre nem ad hű képet az eredeti címről. A többi rendben van.

Gera Judit

## MILYEN IS VOLT?

*Köszeg Ferenc: Lehetőségek kényszere. Publicisztikai írások, cikkek Új Mandátum, 2000. 475 oldal, 2000 Ft*

Attól tartok, nem tudtam pontosan, mire vállalkozom, midőn a *Holmi* felkérésére igent mondtam: recenziót írok Köszeg Ferenc LEHETŐSÉGEK KÉNYSZERE című kötetéről, majd' húsz év publicisztikai írásainak gyűjteményéről. Hisz anno majd' minden cikket olvastam, s majdnem mindegyikkel egyet is értemtem – ami egy hozzám hasonló „doktriner liberális” esetében nem triviális teljesítmény – publicista és olvasója oldaláról egyaránt. Am nem gondoltam arra, hogy határszituációban írtam ugyan politikainak minősíthető cikket (ha a vallás-, vélemény- és gondolatszabadság legősibb liberális értékeit veszélyeztette a mindenkori hatalom), politikai-filozófiai tanulmányt és tanulmánykötetről kritikát, de a politikai publicisztika műfajában teljesen járatan vagyok, így ítéleteim vagy túlzottan „szubsztanciálisak” (azaz arról szólnak, hogy én személy szerint rokonszenvezem-e a szerző politikai álláspontjával) vagy nagyon is formálisak, azaz lelkesen dicsérhetem – Köszeg esetében igencsak őszintén – a szerző szépséges, veretes stílusát, ami már-már esztétikai élvezté teszi a sokszor gyomorforgató esemé-

nyekről való beszámolót. Van persze egy harmadik út – ami inkább a tartalmi értékelés felé tendál –, ha történelmi tablóként olvasom Köszeg kötetét a szamizdat *Beszélő* első számaiban prezentált diktatórikus jogtiprások bemutatásától az ezredforduló demokratikus törvénysértéseinek számbavételéig. Úgyis divatos manapság a számvetés: tízéves a parlamentáris demokrácia, amely megfogya bár, de mégis él... Ám ekkor visszajutok a kiinduló dilemmámhoz: arról beszéljek-e, amiről Köszeg beszél politikusként és publicistaként, azaz magáról „a dologról”, avagy arról a módról, ahogy azt Köszeg elbeszéli, megítéli és megjósolja, diadalmaskodva, ha téved előrelátásában, hogy én már azt jobban tudom, dicsérve, ha bejő a (többnyire kasszandrai) jóslat, hogy, íme, ő már 1994 májusában megmondta. Végül a szubjektív széljegyzetek formáját választom: azt nem tudom pontosan megmondani, hogy milyen is volt az elmúlt másfél évtizedünk, legfeljebb azt, hogy milyennek látja (vagy láttatja) Köszeg kötete, és én e kötet kályhájától kiindulva miért érzem szomorú számvetésnek e cikkgyűjteményt, melynek rezüméje számomra inkább a kényszerű ellehetetlenülés lenne. Pedig a liberalizmus teoretikus teljesítménye alapján egyáltalán nem az általános ellehetetlenülés állapotában leledzik: komunitárius kritikusi az egyik legfontosabb liberális elemet, a manapság multikulturalizmusnak nevezett pluralizmust idézik az individualista liberalizmus ellenében, a republikanizmus pedig a szabadság és a testvériség klasszikus értékei nevében bírálja az „anything goes” relativizmusát. Míg tehát az Atlanti-óceán partjain az a liberálisok dilemmája, hogy milyen választ tud adni a közösségelvű és köztársasági, egalitárius vagy elit-kultúra-féltő kihívásokra, addig a Duna-Tisza partján – Köszeg immár klasszikussá vált megfogalmazása szerint – arra a kérdésre kéne válaszolnia a liberális demokratának, hogy Nagy Sándort vagy Boross Pétert szeretné-e inkább miniszterelnöknek. S míg az eszmetörténezs könnyen lehet kérlelhetetlen: ha az íróasztalom közepére helyezem kedvenc Condorcet-kötetemet, senki sem kényszeríthet arra, hogy a bal szélen lévő Marat-cikkgyűjteménnyel vagy a jobb szélen lévő De Maistre hóhérim-nuszaival társítsam, addig egy liberális párt politikusának és publicistájának (sőt még a