

A MŰVÉSZET ÁLLÁSA

New York Times Book Review
2005. december 11.

1974-ben Chris Burden keresztre feszítette magát egy Volkswagen tetején. Ez műalkotás volt. Egy évtizeddel később Hermann Nitsch háromnapos performance-t rendezett, melyen a résztvevők birkákat és bikákat beleztek ki, kádakban ugrálva szőlőt tapostak a kiontott vérbe és belsőségekre. Újabb műalkotás. Rafael Ortiz lenyakazott egy csirkét, és a tetemet egy gitárhoz csapkodta. Ana Mendieta, akinek tavaly a Whitney Museum megrendezte retrospektív kiállítását, ugyancsak egy lenyakazott csirke vért fröcskölte saját csupasz testére. Valaki meg is jegyezte, hogy „az állatok élete nem biztonságos a művészeti világban”. A művészek sem. Pengével hasogatják magukat, tűt szúrnak a fejbőrükbe, pucéran hemperegnek üvegszilánkokon, henteskampóra akasztatják magukat vagy performance-ként sebészeti műtéteken esnek át, miközben a nézők társaloghatnak a művész pácienssel. 1989-ben Bob Flanagan egy deszkára szögezte a péniszét.

Megbolondult volna a művészeti világ? Ne firtassuk. Akit mégis érdekelne, hogy mennyire bolond ez a világ, az elmúlt negyven év legszélsőségeiből megalálja Tracey Warr és Amelia Jones *A művész teste (The Artist's Body)*¹ című, figyelemre méltó könyvében – a nyilvános méhnyakszűréstől a nekrofiliaig. Van, aki értelmet tulajdonít ezeknek a látványoknak, de a többség egyszerűen csak elfordítja a tekintetét. Vannak viszont, akiknek jó okuk van rá, hogy odafigyeljenek: meg akarnak sértődni. A jobboldali képviselők, a fundamentalista prédikátorok és a harcias New York-i polgármesterek nagyon jól tudják, milyen heves felzúdulást válthatnak ki híveik körében, ha kikelnek a modern művészet túlkapásai ellen. Persze amint az elnyomás sötét erő támadásba lendülnek, a felvilágosultak menten a barikádokra rohannak, hogy megvédjék a szólás és a művészi kifejezés szabadságát.

Azért ha jól megnézzük, a frontvonalak nem olyan tiszták, mint első látásra. Van például egy szerző, aki a jól ismert fanyalgással jelenti ki, hogy a modern művészet „dekadens”, „narcisztikus”, „értelmetlen” és „értéktelen”. És ezt nem egy tanulatlan ember mondja az isten háta mögött, valahol Alabamában, hanem egy kritikus New Yorkban, a mai művészeti élet forrongó centrumában: Donald Kuspit, az *Art Criticism* szerkesztője, az *Artforum* társszerkesztője, a Stony Brook-i State University of New York művészettörténet- és filozófiaprofesszora írja legújabb könyvében, amelynek stílusosan *The End of Art (A művészet vége)*² címet adta. A könyv elején Kuspit egy újságcikket idéz, bizonyára mindazok nagy gyönyörűségére, akiket kétségek fognak el azzal szemben, amit manapság művészetnek neveznek: 2001-ben az egyik drága londoni galéria kiállította Damien Hirst egyik munkáját, amely eldobott kávéscsészékből, üres sörösüvegekből, cukorkás papírokból és egyéb szemétből állt. Hat számjegyű volt az ára. Az egyik takarító azonban, nem lévén műértő, a többi szeméttel együtt az egészet kidobta. „A takarító volt az igazi műkritikus” – jegyzi meg Kuspit.

A dolog ugyanis úgy áll, hogy a kortárs művészet leghevesebb ellenzői nem a művészeti világon kívül bukannak fel, hanem a kellős közepén. A demagóg prédikátorokkal és politikusokkal ellentétben ők nagyon is tudják, miről beszélnek. Nem egyes művészek vagy alkotások ellen tiltakoznak. Szerintük maga a művészet siklott ki vagy futott vakvágányra. S

miután ők – Kuspit mellett Michael Fried, Harold Rosenberg és Hilton Kramer – a háború utáni korszak legkiemelkedőbb és legbefolyásosabb szerzői közé tartoznak, panaszait komolyan kell venni.

A hatvanas és hetvenes években Michael Fried kulcsszerepet játszott a művészeti világot felkavaró vitákban. Válogatott írásainak címadó tanulmánya, a *Művészet és tárgyiség*³ kötelező olvasmány mindazoknak, akiket érdekelnek a kortárs esztétika kérdései. A formalista Fried szerint a festmény mindenekelőtt és végső soron festmény, a szobor pedig szobor. A sikerült mű médiuma konvencióit és követelményeit artikulálja. Fried olyan művészek mellett állt ki, mint Frank Stella, a *color field* festők – Morris Louis, Kenneth Noland és Jules Olitski – és Anthony Caro szobrász.

Az 1967-ben megjelent *Művészet és tárgyiség*ban Fried elégedetlenségét deklarálta a minimalista iskolával szemben, amely mindzert fenyegette, amit ő a művészetben becsült. Fried megálljt akart parancsolni a minimalizmusnak, mely szerinte nem magával a műalkotással törődik, hanem azokkal a körülményekkel, amelyek közt a közönség találkozik vele. Ebben az értelemben „színpadias”, a színház viszont kívülről vezérelt, a közönség reakcióira figyel, lemond integritásáról és meggyőző erejéről, és így a képzőművészetnek kifejezetten ellensége. „A képzőművészet sikere vagy akár csak fennmaradása egyre inkább azon múlik, sikerül-e felülkerekednie a színházon” – állította Fried. De úgyszólván senki sem hallgatott rá. A minimalizmus diadalt aratott, utána pedig valami még rosszabb, a konceptuális művészet következett. A hetvenes évek végére Fried jórészt fel is hagyott a műkritikával, s a művészettörténész csendes tudós életét választotta korunk kolostorában, az egyetemen.

Bár a modern művészetet ellenző műkritikusok egyaránt szegényesnek minősítik a legújabb fejleményeket, nem alkotnak iskolát. Fried elvont formalizmusa elfogadhatatlan volt Harold Rosenberg, a háború utáni műkritika egyik élharcosa, az absztrakt expresszionisták jelentőségének egyik első méltatója számára, aki a művészetet az önkifejezés és személyes fel-

Szerkesztői jegyzetek:

1 ■ Phaidon Press, 2000.

2 ■ Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

3 ■ *Art and Objecthood. Artforum*, 1967. június. Magyarul Kiséry András és Páldi Livia fordításában: *Enigma*, 1995. 2. szám, 62–83. old. Fried válogatott kritikái: *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. University of Chicago Press, Chicago, 1998.

4 ■ Ingo F. Walther (ed.): *Art Of The 20th Century*. Taschen, Köln, 2005. Magyarul: *Művészet a 20. században*. Ford. Körber Ágnes és Molnár Magda. Vince, Bp., 2004.

5 ■ Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yves-Alain Bois: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames and Hudson, 2005.

6 ■ *Az Anything goes (Bármilyen elmegy)* c. dal szerzője.

szabadulás eszközeinek tekintette. A hetvenes évek jó részében a *New Yorker* műkritikusaként pontosan azokkal a festőkkel szemben viselt gerillaháborút félig aforisztikus, félig ökölvívói stílusú írásaival, akiktől Fried az amerikai művészet megváltását remélte. Szerinte viszont Frank Stella „lakberendezői hajlammal” és „koktélbárokhoz illő színérzékkel” megáldott „tehetséges formatervező”, Olitski vásznai pedig „pöttyös linóleumra vagy felszáradt tejfoltokra” emlékeztették. Az egész kortárs képzőművészeti szcéna megvetésében Rosenberg és Fried mégis egymásra talált.

„Mély válság sújtja korunk művészetét” – jelentette ki Rosenberg. Senki sem képes immár teljes bizonyossággal megmondani, mi műalkotás és mi nem az. „Ma is van művészet, de létezését semmi sem indokolja.” És ahogy Fried visszavonult a művészeti világból, Rosenberg is a maga kolostorát kereste – közvetlenül 1978-ban bekövetkezett halála előtt. „Lehetséges – mondta –, hogy ideje elhagynom, ha nem is a művészetet, de a műkritikát feltétlenül, ami ma már úgysem sokkal több holmi vásárlási tanácsadásnál.”

Hilton Kramer mind a mai napig jelentős szerepet vállal a történetben. Szinte az egész háború utáni időszak művészeti világának állandó figurája. 1982-ben alapította meg a *New Criterion*-t, amelynek ma is szerkesztője.

Kramer egyértelmű, vagy–vagy típusú esztétikai egyenlete szerint a modernizmus jó, a posztmodernizmus rossz. A modernista hagyomány nagy mesterei, Cézanne, Matisse, Picasso továbbra is „bevett kultúránk alapjait”, a „minőség mércéjét” jelentik, amit posztmodern korunkban előntött az alantas ízlés, „a szemét üli torát” fölötte. Kramer szemlélete elszántan a múltba néz: 1980-ban Mirót nevezte „a legnagyobb élő művésznek”.

„Úgy tűnik, [...] egy korszak végére értünk a műkritikában, ha ugyan nem a művészetben is” – mondta Kramer, s csak azért nem vonult látványosan vissza, mint Fried, mert az ő kolostora a múlt. Cézanne és Picasso elég magas falak, elbújhat mögöttük, mert az ő diadalukhoz ma semmi sem fogható. Két évvel ezelőtt a *New Crite-*

tion rosszkedvű, tízrészes cikksorozatot indított *Lengthened Shadows* (*Megnyúlt árnyékok*) címmel, amelyben írók egy csoportja, köztük Robert Bork, a zord *Slouching towards Gomorra* (*Kullog Gomorrába*) szerzője sarat dobál úgyszólván mindenre, ami az ötvenes évek óta Amerikában történt. A hatvanas évektől kezdve az egész félresiklott. A sorozat tobzódott a reménytelenségben, a szakadék szélén egyensúlyozásban, és óhatatlanul Martin Heidegger kitörő kétségbeesésére emlékeztetett: „Már csak egy isten menthet meg bennünket.”

De mi van azokkal, akik Frieddel és Kramerrel ellentétben nem zárkóztak el a hatvanas évek utáni művészettől, sőt sok mindent kifejezetten kedveltek belőle? Ebben az évben két jelentős elemzés is bepillantást nyújt a rokonszenvezők gondolkodásába – ami nem túl szép látvány. A *Művészet a 20. században*⁴ négy európai tudós (Karl Ruhrberg, Manfred Schneckeburger, Christiane Fricke és Klaus Honnelf) munkája. Már csak azért is hasznos, mert szélesebb áttekintést nyújt, mint amihez az amerikai olvasók általában hozzászórtak. Az *Art Since 1900* (*A művészet 1900 után*)⁵ a rendíthetetlenül baloldali avantgárd folyóirat, az *October* négy szerkesztőjének műve, mely a művészet és a műkritika különböző irányzatait mutatja be, valamint azokat a gondolkodókat – köztük Merleau-Pontyt és Derridát –, akik a legnagyobb hatással voltak ezekre az irányzatokra.

Alapvetően mindkét könyv jóindulattal viszonyul tárgyához, ám a mához közeledve hangvételük érzékelhetően elkomorul. Ha az ember végigtekint a modern művészeti irányzatokon, az az érzése támad, hogy valaminek a végéhez érteztünk, jobb esetben a zavarodottság, rosszabb esetben a csőd állapotába. Karl Ruhrberg, a *Művészet a 20. században* festészettel foglalkozó részének szerzője azt írja, hogy „a művészet már nem remélheti, hogy vitathatatlan igazságokat hirdethet”. A legújabb festészet „nem tud felmutatni egy uralkodó tendenciát, a jövőbe tekintő avantgárd elméletet, egy mérvadó csoportot vagy legalább egyetlen domináns művészszemélyiséget”. A szobrászatról szóló részben Manfred

Schneckenburger „pluralista zűrzavarról” beszél, és kereken rákérdez: „Lehet, hogy az avantgárd kifulladt?” Az *Art Since 1900* végén a szerzők ke-rekasztal-beszélgetése olvasható, és mindegyikük prognózisa borús: a művészet ma már alig több, mint „áruter-melés, befektetési portfólió vagy szórakoztatás” – minden giccsé válik. S ugyanúgy, ahogy egykor a formalista Michael Fried az antiformalista Harold Rosenberggel vállalva kárhóztatta a kortárs művészetet, a művészet frivolitása elleni tiltakozásukkal és a modernizmus központi szerepének hangsúlyozásával az *October* ellenzéki szerkesztői most a tradicionalista Hilton Kramerhez állnak a legközelebb.

Egyetlen közös téma, avagy sirám kapcsolja össze az egyébként oly eltérő hangokat: Rosenberg a modern művészet „bármilyen elmegy” attitűdjét fájlalja; Ruhrberg szerint „a mai festészetben bármilyen elmegy”; az *Art Since 1900* szerzői szerint a hetvenes évek elejére, „úgy tűnt, »bármilyen elmegy«, ahogy a nóta mondja”; Kramer meg azt írja, hogy „a pop art mozgalom kitörésével megjelent a művészetben a demisztifikáció, a cinizmus, [...] a »bármilyen elmegy« mozzanata”. Ha valakinek a szelleme uralkodik az elmúlt évtizedek művészete fölött, az nem Jackson Pollocké, nem is Andy Warholé, hanem Cole Porteré.⁶

De mit kezdhet a műkritika a „bármilyen elmegy” ethoszával? A tökéletes szabadság állapotában mi kritizálhatója marad a kritikusnak? Ez a probléma kevésbé érinti az újságok és hetilapok műkritikusait, akik a mindenkori kiállításokat és kiállított tárgyakat elemzik, mint azokat, akik elméleti álláspontot képviselnek. Egyesek, mint az *October* szerzői is, a politikához folyamodnak, és a marxizmus, a feminizmus, a melegmozgalom vagy a régimódi Amerika-ellenesség fogalmaival elemzik a művészetet (a *New Criterion*hoz kötődő szerzők pedig a maguk konzervativizmusával válaszolnak erre a baloldaliságra). Esetleg a francia és a német filozófia magasabb régióiban keresnek menedéket, amitől kritikáik nyelve mindenkinek érthetetlen, aki nem európai filozófiából doktorált. Jelenleg a művészek gyermeki kérdéseket tesznek fel – Mi a művészet? És mire jó? –, a kritikusok pedig többnyí-

re olyan válaszokat adnak, amiket a felnőttek sem értenek. „Mama, miért kellett ennyit jönnünk, hogy leveskonzervek képeit nézegessük?” – „Kicsikém, ez itt Andy Warhol, aki az intuíció és a vésőjével próbál lehatalni környezetének törésvonalaiig, hogy lehátároljuk a rájuk rakódott rétegeket.”

Ha nem vonult is minden kritikus kolostorba, többségük mindenképp visszahúzódott. James Elkins művészettörténész *What Happened to Art Criticism? (Mi történt a műkritikával?)*⁷ című rövid, ám magával ragadóan provokatív könyve szerint már nem is tekinthetők kritikusnak: nagy hozzáéréssel írják le és idézik fel az új műveket, helyezik el őket a történelmi kontextusban, s vázolják fel a művészek stílári és szellemi kapcsolódásait. Ám kevés kivételtől eltekintve nem ítélik meg. A Columbia Egyetem két-százharminc műkritikusra kiterjedő felmérése szerint 2002-ben prioritásai közt az értékelés a rangsor végén állt. Elkins az ítélettől való tartózkodást „az elmúlt évszázad művészeti világában lezajlott egyik legjelentősebb változásnak” nevezi. A kritikusok „elnémultak”, önmaguk „talajtalan kísértelei”. Elkins szerint a műkritika „világszerte válságban” van.

E „világméretű válság” középpontjában egyetlen kritikus áll: Clement Greenberg, aki egész pályafutása alatt igyekezett az alapvető esztétikai értékeket megfogalmazni, és már jóval a lenyakazott csirkék stádiuma előtt észlelte a „bármilyen elmegy” problémáját. Kudarcot vallott, de az ő kudarcra bátor volt és jelentőségteljes. Joggal tartják a második világháború utáni amerikai művészet legfontosabb kritikusaként.

Greenberg állt ki elsőként Jackson Pollock mellett, ami persze rengeteg magyarázatot követelt tőle. Absztrakt festők természetesen voltak már Pollock előtt is – Kandinsky, Malevich, Mondrian –, de ők elméletek felhőt hűzták maguk után. Pollock viszont nem magyarázott, csak festett. Vele érző kritikusra volt szüksége, Greenbergre – különösen az után, hogy csurgatásos technikája elhíresült, és a „bármilyen elmegy” mentalitás első vészjósló jelei is feltűntek a láthatáron.

Pollockra egyik képének a *Life* magazinban, 1949-ben közölt nagymé-

retű reprodukciója irányította rá a figyelmet. Pollock szándékainak megismerése számos fiatal művészek gyakorlatilag a felszabadulást, a korlátok megszűnését jelezte. Az ötvenes évek közepére odáig jutottak, hogy Shozo Shimamoto japán művész festékes palackokat hajigált a vászonra, honfitársa, Kazuo Shiraga pedig lábbal festett. 1960-ban a francia Yves Klein „antropometria-sorozata” meztelen nők testét használta ecsetként, 1965-ben Shigeo Kubota pedig a vászon fölé guggolva hozta létre a maga „Vaginafestményét”, ami egy kritikus szavaival „a vaginát mozgósította mint az írás és a nyelv forrását”. A hetvenes években Andy Warhol vásznakra vizelt, két évtizeddel később Keith Boadwee a végbeléből fröcskölte ki a festéket.

Greenberg kritikus nagysága részben abban a felismerésében nyilvánult meg, hogy nem elég egyszerűen félresöpörni a „bármilyen elmegy” jellegű csinyeket, felelni kell rájuk. Mert kifejtett esztétikai elvek nélkül a képzőművészet bohóctréfává, játékká, merő szórakozássá vagy lakásdekorációvá fajul – olyasmivé, amit Marcel Duchamp egy más összefüggésben „retinális izgalomnak” nevezett –, a művészeti elemzések pedig belefulladnak az egyéni ízlés szolipszizmusába, ahol az egyik vélemény sem ér többet a másikkal. Ha már egyszer az absztrakt művészet gyökeret eresztett, mit számít, ha az egyiknek a vörös cirádák tetszenek, a másikkal meg a kék pacák? Greenbergnek nagyon is számított. Már 1939-ben így írt: „Ha a nem ábrázoló, avagy »absztrakt« művészet esztétikai érvényességre tart igényt, nem lehet sem önkényes, sem esetleges, hanem valamilyen méltó korlátozásnak vagy min-tának való alárendelődésből kell fakadnia.” Az igazi művész tudatában van az „áthághatatlan kötelezettségeknek”, a mércéknek és korlátoknak.

Ám – és ebben is megmutatkozik Greenberg jelentősége – ilyen mércéket és korlátokat nem kényszeríthet rá az értéknek valamilyen kívülről jövő, szükségképpen önkényes és szub-

jektív fogalma. A mércék a művészet kényszerűségeiből kell, hogy fakadjanak. „A festészet elégedjék meg a színek és a vonalak tiszta és egyszerű elrendezésével – rendelkezett Greenberg –, s ne próbáljon utalásokkal elkápráztatni bennünket olyan dolgokra, amelyeket más területeken hitelesebben megtapasztalhatunk.” A szürrealizmust is azzal vetette el, hogy az inkább irodalom, mintsem képzőművészet. Korunkban Greenberg szerint a képzőművészetek törekvése az, hogy saját lényegi természetük ki nyilvánításával jussanak el a tiszta-sághoz – ez a festészetben az absztrakció, a síkszerűség, a „mindent beborító” stílus, ami nem sok teret enged a figurális ábrázolásnak. A „bármilyen elmegy” problémájára Greenberg válasza a művészet autonómiája, ön-magán és saját hagyományain belüli függetlensége volt. Ez az erőteljes, már-már vallásos látomás kiváló követők – a „greenbergerek” – egész seregét vonzotta magához. Közük a legkiválóbb Michael Fried volt.

Az ötvenes és hatvanas években az ambiciózus fiatal műkritikusok elvi döntés elé kerültek. Saját egyéni szenvedélyeiknek és vérmérsékletüknek megfelelően írjanak-e a művészetéről, vagy pedig fogadják el Greenberg látomását? Az előbbi, a szépirodalmi alternatíva megengedte a személyes stílust, a saját benyomások érzékeny megfigyelését és pontos megfogalmazását – ezt választották a kritikusok is dolgozó költők, mint John Ashbery vagy Frank O'Hara, és az olyan individualista, tekintélyromboló elmék, mint Susan Sontag. Ám a szabadságnak ára volt. A szépirodalmi megközelítés lebegő szubjektivitása nem tett lehetővé semmilyen közös szemléletet, hiszen nem kellett hozzá más, mint némi hedonista érzékenység. Greenberg ezzel szemben koherenciát és szilárdságot kínált. Hatását Barbara Rose kritikus így magyarázta: „Azt láttuk, hogy a műkritika világában egyedül nála van meg az elméletek filozófiai megalapozottsága”, így azután „minden okos, művelt ember Greenberg táborához szegődött”.

A greenbergiánusoknak még házi orgánuk is volt: az *Artforum*. Amy Newman „oral history” munkája e folyóiratról *Challenging Art: Artforum*,

7 ■ Prickly Paradigm Press, 2003.

8 ■ Soho Press, New York, 2000.

9 ■ Thames and Hudson, 2002.

1962–1974 (*A művészet kihívása, az Artforum, 1962–1974*)⁸ címmel a közelmúlt egyik legizgalmasabb művészeti könyve. Végigköveti ennek az erőteljes, magával ragadó, domináns, majd uralkodó elméletnek a felemelkedését és bukását. „Ma már nehéz elképzelni, micsoda pápai tekintély volt Greenberg az ötvenes és hatvanas években” – mondta Newmannek Robert Rosenblum művészettörténész. Ám amikor a pop art és a minimalizmus művészei nem voltak hajlandók igazodni a művészvilág pápájának diktátumához, a korábban biztos alapokat ígérő gondolatrendszer magába fordult, és ellentmondást nem tűrő, a renegátokat száműző kultusszá vált. Greenberg „újdonságművészetnek” bélyegezte és elutasította az új irányzatokat, s ezt másoktól is elvárta. Amikor csalódnia kellett, gyalázkodó zsarnokká vált. 1962-ben aztán fel is hagyott a kritikával. Rose szerint Greenberg „egy új Pollockot keresett, de ilyet nem talált”.

Greenberg kudarca után a kritikusok számára végül egyetlen stratégia maradt: „Ha nem tudod legyőzni, csatlakozz a hadhoz.” Arthur C. Danto, a *Nation* műkritikusa „az utóbbi bő egy évtized legtöbbet olvasott és idézett” kritikusanak számít. Ha Greenberg túl szűk, Danto aztán igazán tág. Ha Greenberg nyakig be van gombolva, Danto maga a lezserség. Ha Greenberg Pollock dogmatikus pártfogója, Danto mindenre nyitott rajongással Andy Warholt ünnepli. 1964-ben Warhol „Brillo doboza” megvilágosodásként érte, mivel azt jelezte számára, hogy immár bármi műalkotás lehet, hogy mindent szabad. Ez a helyzet Dantót nem fanyalgásra, hanem éppenséggel ünneplésre készítette. Danto a nyitottság, a tolerancia, a sokféleség szószólója lett a képzőművészetben, tisztán látva, hogy műkritikájának politikai következményei is vannak. „A művészeti világ a pluralista társadalom modellje” – mondotta. A nyolcvanas és kilencvenes évek Amerikájához Danto volt a legjobban illő műkritikus.

Danto toleranciája vonzó üzenetet hordozott. Hiszen a cenzori hajlamú prófétákat és csökött politikusokat leszámítva ki is lehetne a művészi szabadság ellen? Nos, a műkritikusok. A

kritika, vallotta Greenberg és tábora, nem a toleranciáról, hanem a mércéről és a kötöttségekről szól. És ítélik. Danto szerint viszont a posztmodern kritikusként az a dolga, hogy „a mű jelentését keresse, és megvizsgálja, hogyan ölt testet ez a jelentés”. Vagyis, ha a művész létrehoz egy alkotást, a kritikusként az a művész eredeti szándékai szerint kell értelmeznie. A megvagdosott testek és megkínzott péniszek világában azonban ez a furcsán erőtlén szemlélet passzív, körben forgó gondolkodásra vall. Warhol ezen egyszer így gúnyolódott: „Hogy a *Chelsea Girls* mitől művészet? Hát először is attól, hogy művész hozta létre, másodsor pedig attól, hogy művészetként lép a nyilvánosság elé.”

Danto érzékenyen írt egyes művészekről, de mint James Elkins megjegyzi, tényleges kritikái és *laissez-faire* elméletei közt szakadék tátong. Elkins „olvashatatlanak” minősíti Danto kritikáit, mert nehéz megérteni, gondolatai hogyan támasztják alá ítéleteit. Elkins szerint Danto „álláspontja az álláspontmentesség”.

Danto időnként mintha meghátrálna, például amikor azt mondja, hogy a művészetben mindent szabad ugyan, „de természetesen, mint minden emberi vállalkozásban, az erkölcsi tilalmak itt is külső korlátozást jelentenek”. Ennek kifejtésével nem vesződött, noha óriási jelentőségű következtetések adódnak belőle. Legújabb, *Transgressions: The Offences of Art (Kihágások: a művészet vétségei)*⁹ című könyvében Anthony Julius kultúrkritikus és jogász a művészet és a jog elmosódó határvidekét vizsgálja. Véleménye szerint a művészetet már régtől fogva áhítatos tisztelet övezi, ami a művészeknek „kiemelt státust” biztosít, és lehetővé teszi, hogy úgy viselkedjenek a múzeumokban, az előadóterekben és a galériákban, ahogy bárhol másutt elfogadhatatlan. Günther Brus bécsi művész mára híressé – vagy legalábbis hírhedtté – vált műve az a performance volt, melyben vizelt, székel, majd az osztrák himnuszt énekelve maszturbált a színpadon. (E mű további vonatkozásai nem írhatók le egy családi lapban.) Amikor állami jelképek gyalázásáért letartóztatták, azzal védekezett, hogy csak tabukat döntöge-

tett, és cselekményét a műalkotásnak kijáró védelem illeti meg.

Brusnak igaza volt. A jelen lévő nézők szabad akaratukból voltak jelen. De mi van akkor, ha a tabudöntögetés jegyében fizikailag rátámad a közönségre? André Breton mondta egyszer, hogy a „legkézenfekvőbb szürrealista cselekedet” az lenne, ha „kezdünkben pisztollyal kirohannánk az utcára, és vaktában lövöldöznénk [...] a tömegbe”. Meglehet, hogy – mint Julius mondja – a művészet egy „kiváltságos zónában” foglal helyet, de azért ez a zóna is a társadalom keretein belül létezik. Aki azt hiszi, hogy a művészetben mindent szabad, annak szegényes a fantáziája, mert el sem tudja képzelni, mi mindenre képes az ember. Társas lények esetében, legyenek bár művészek, a „bármilyen gondolat pusztá fikció”.

Meg lehet érteni, miért jött létre ez a fikció, mint ahogy azt is, miért dőlt be neki annyi műkritikus. Nehezen lehetett volna előre látni, hogy a vászonra csurgatott festéktől eljutunk a végbélből fröcskölt festékig, sőt még annál is tovább. Mint ahogy az is jó időbe telt, míg észrevettük, hogy ha a művészek egy kiváltságos zónába kerülnek, az komolyan vehetőségüket ássa alá. A greenbergianusok azt hitték, a művészetet védelmezzük, ha kiemelik a hétköznapi anyagias világából, csak hogy amikor a múzeumok és galériák falai közé zárták vagy kizárólag a művészek közti dialógusra korlátozták, egyszersmind irrelevánssá is tettek. A művészet nem támasztott igényeket „a művészetten kívüli világgal” szemben, legfeljebb szórakozást kínált neki. A művészek pedig engedélyt kaptak arra, hogy neveletlen gyermek módjára viselkedjenek.

Harold Rosenberg azt mondta, hogy a művészet „olyan teret nyit az egyén előtt, melyben önmaga megismerésével valósíthatja meg magát”. Ma viszont, több évtized narcisztikus és exhibicionista látványosságai után, amikor már kitapinthatók Rosenberg libertáriánus ethoszának határai, tudjuk, azt is hozzá kellett volna tennie, hogy ez a tér mások önmegismerését is szolgálja, miközben felidézi a művészt és a nézőt összekötő szálát közös öntudatukban, azaz közös emberségükben. Ebben a definícióban

az is kifejeződik, hogy a művészeti szükségképpen társas érintkezés, emberi kommunikáció, dialógus, nem pedig a határtalanán tágult én zabolátlan önkifejezése, mint oly sok alkotás az utóbbi évtizedekben. De milyen volna az ilyen dialogikus művészet?

Marina Abramovicot gyakran említik Chris Burdennel együtt, és nem is minden ok nélkül. Ő is rendezett szélsőségesen mazochista, megdöbbentő és visszataszító látványokat. *Tamás ajka* című művében pentagramot karcolt ölére, és eszméletlenül korbácsolta magát. (Nemrégiben újra előadta ezt a művet, de amikor a borotvapengét másodszor is vérző hasához emelte, egy nő a nézők közül odakiáltott neki: „Nem kell még egyszer megcsinálnia!”) Legjobb munkája viszont az emberi sebezhetőség és a személyes felelősség drámáját jeleníti meg. És a néző ugyanúgy részt vesz benne, mint a művész.

A múlt hónapban fejeződött be Abramovic rendkívül ambiciózus egyhetes performance-sorozata a Guggenheim Museum rotundájában, a *Hét könnyű darab*. Leghíresebb műve azonban minden bizonnyal a 2002-ben, New Yorkban megrendezett *Óceánra néző ház*, amely a Szex és New York egyik epizódjában is feltűnt. A művész tizenkét napon át lakott három emelvényen a Chelsea egyik galériájában. Volt ágya, zuhanyozója, vécéje, de ásványvízen kívül semmiféle táplálékot nem vett magához, és semmiféle szórakozást nem engedélyezett magának, sem írást, sem olvasást, sem beszélgetést. Életét a minimumra, a pusztá létfeltételéknél is kevesebbre redukálta. „Ez a mű – mondta – a pillanatban, az abszolút »itt és mostban« élésről szól.” És ha sokat követelt meg Abramovic-tól, hát a nézőtől semmivel sem kevesebbet. A galériába lépve mindjárt azzal az erkölcsi dilemmával kellett szembenéznie: vagy vet egy gyors pillantást az emelvényeken tanyázó Abramovicra, mint egy állatra az állatkertben, majd távozik, vagy pedig marad, és feldolgozza ezt az élményt. Sokan maradtak – köztük Susan Sontag, Salman Rushdie és Björk –, s varázslatos (ha ugyan nem metafizikai) élményben volt részük. Az egész külső világ elenyészett, ahogy maga

az idő is – egy, két, három óra suhant el észrevétlenül. A közvetlen jelen végtelenséget sugalló élménye jóformán tapinthatóvá vált a teremben. Abramovic a spiritualitás adományában részesítette nézőit – mindenféle vallásos doktrína, rítus és vigasz nélkül. Az utolsó napon zsúfolásig megtelt a galéria, és miközben Abramovicot lesegítették az emelvényről – tíz kilót fogyott –, így fordult a közönséghez: „Ez a mű legalább annyira az önöké, mint az enyém.”

Sam Taylor-Wood neve nem túlságosan ismert az Egyesült Államokban (noha egy mindössze három művéből álló kis kiállítás alig két hete zárta a *Museum of Modern Art*-ban). Pedig ez a nő Anglia egyik legelismertebb művésze. 2002-ben, amikor még harmincas éveiben járt, ő volt a legfiatalabb művész, akinek a jó nevű londoni Hayward Gallery valaha is retrospektív kiállítást rendezett. Ezen szerepelt a *Harmadik fél* című videoinstallációja. A lesötétített teremben hét képernyő vette körül a nézőt, amelyen egy koktélpártit követhetett végig különböző nézőpontokból. Az egyik képernyőn csinos lány táncol önfeledten egyedül, a másikon egy dühös férfi (Ray Winstone angol színész) ül, cigarettázik és iszik, a harmadikon egy kissé megviselt asszony – Marianne Faithfull bámul a levegőbe (Taylor-Woodot sok bírálat is érte azért, hogy Warholhoz hasonlóan a hírességek megszállottja). A mű azokra a helyzetre emlékezteti a nézőt, amikor a tömegben is egyedül, kapcsolódásra vagy részvételre képtelenül érzi magát. A néző e körülötte nyüzsgő világ kellős közepén csak saját elszigeteltségén merenghet ebben a világban, ahová becsöppent. Taylor-Wood ráébresztette végtelen elszigeteltségére, amiben a mulandóság fenyegetése is felsejlik.

Végül vegyük a *Kapukat*, hiszen az utóbbi években ekkora figyelmet egyetlen más műalkotás sem keltett. De pontosan miféle mű volt is? Egy múzeumba vagy galériába be sem fért volna, a néző pillantása át sem foghatta, rögtön fel sem foghatta: nem kínált kitüntetett nézőpontot, minden szemszögből más és más, de egyaránt érvényes volt. Aki meg akarta „tekinteni”, annak át kellett él-

nie, be kellett járnia, bele kellett mérülnie. Ezt a művet maguk a nézők hozták létre azzal, hogy végigsétáltak rajta, s meg-megálltak, hogy szemügyre vegyék a mókásan nevetséges narancssárga zuhanyfüggöny-lepedőket a komor, palaszürke téli ég előtt, aztán továbbmentek, és megint megálltak. A *Kapuk* szöges ellentéte volt bármilyen látványosságnak. Még csak nem is egyetlen dolog volt, hanem mindenkinek a *Kapuk* általa látott nézeteinek összessége – vagyis más és más mű minden egyes embernek, aki belépett a Central Parkba. Ha csak ezt vesszük, akkor a *Kapuk* értelmezhető az elszigeteltség élményeként is, nagyjából úgy, mint Taylor-Wood koktélpártija. Csakhogy Christót és Jeanne-Claude-ot vele ellentétben nem az elidegenedés érdekli. Az ő művük köztéri alkotás volt, sikere ebből a nyilvánosságból adódott. Aki csak átélte ama fagyos napokban a *Kapuk* sokrétűségét, tökéletesen tudatában volt annak, hogy egy időben ezekkel együtt részese ennek az eseménynek. A tömeg a mű hatásának lényegi alkotóeleme volt. Az emberek mosolyogtak és kölcsönös örömmel szóltak egymáshoz: Christo és Jeanne-Claude világi népünnepélyt, karnevált teremtett.

És akárcsak a középkori karneválok, ez is kikapcsolódást kínált a résztvevőknek a hétköznapi életük adok-kapok világából. Mi volt tehát a *Kapuk*? Spontaneitás, indok és cél nélküli játék, ünnep az unalmas, racionális rutin taposómalmával szemben, felhívás a túlradásra, az édes gyermeki naiv nyitottságra. Drága New York-iak! Számtalan fénykép igyekezett megragadni a *Kapuk* hangulatát, de csak egy-egy statikus látványt, a közösségi ekstázis áradásának csak megmerevedett (bár tetszetős) pillanatait örökíthette meg. A modern technika itt nem segít. Azért van legalább egy régmódi lehetőség, hogy a *Kapuk* hangulatát megragadjuk: nézzük csak meg jól a Brueghel vásznain bolondozó, játékos, jókedvű parasztokat!

Nagyon sok New York-i utasította el a *Kapukat*, vagy legalábbis nem lelte kedvét benne. Volt, aki a közelébe sem óhajtott menni. Nem a mű kvali-

tásával, mondjuk a lepedők színével, elhelyezésük magasságával volt bajuk. Nem a technikával volt gond, s csak kevesen morogtak a Central Park megszenteltetéséért. Az ellenvetések többsége jóval mélyebbre ment, valójában a modern művészet központi filozófiai problémáját érintette. „Ez mitől művészet?” – kérdezték a kétkedők. Könnyű elképzelni a vájt fülű sznobokat, amint fejüket csóválják ekkora kulturális naivitás hallatán. Pedig a kérdés jogos, és nagyon komoly, tehát mindenkor választ érdemel.

BARRY GEWEN

Kepes János fordítása

A SCHILLER-ÉV TÖRTÉNETI- POLITIKAI IRODALMA

2005 őszén Németországban meghirdették a „Schiller-év 2005” programot, melyre a kiadók alaposan felkészültek. Szinte megszámlálhatatlan Schillerrel kapcsolatos kiadvány látott napvilágot az utóbbi években. Kérdés, hogy közülük tudományos szempontból – s szűkebben a történeti, politikai érdeklődésük számára – mi tekinthető fontosnak.

Mindenekelőtt emlékeztetnünk kell arra, hogy a nyugatnémet társadalom még mindig nem jutott túl a klasszikusoknak az 1960-as években kitört válságán, ami Schiller megítélését erősen érintette, hiszen a klasszikusok bírálata a színházakban volt a legkeményebb, tehát nem kímélte a drámaíró Schillert sem. Értelmezhetjük-e a német nyomtatott sajtó „Schiller-évé” a klasszikus Schiller visszanyerését célzó próbálkozásnak?

Efféle reneszánszhoz először is az kell, hogy a művek hozzáférhetők legyenek. Erre ma nem lehet panasz – négy kommentált Schiller-kiadás is van a piacon. A Deutscher Klassiker Verlag „frankfurti kiadása” minden egyes műhöz nemcsak történeti magyarázatokat fűz, hanem a hatástörténetet is bemutatja, továbbá két kö-

vetben közreadja Schiller leveleinek közel a felét – s ez már jó alap lehet Schiller társadalmi környezetének feltárásához. A frankfurtival szinte egyidőben indult útjára az NDK-ban, az Aufbau Verlagnál a „berlini kiadás”, melynek kommentárjai ugyancsak bőségesen foglalkoznak a társadalomtörténeti vonatkozásokkal. Ez a sorozat még nem fejeződött be, akárcsak a még a hatvanas (!) években elkezdett „nemzeti kiadás”, amely Schiller teljes hagyatékát és valamennyi levelét felöleli.

Last but not least, a „müncheni kiadás”, mely már negyven éve a legelterjedtebb tudományos kiadás, most zsebkönyv formátumban is megjelent: mindössze öt kötetbe sűrítve Schiller „összes műveit”. A germanisták újabb nemzedéke adta ki az évforduló tiszteletére rövid aktuális kommentárokkal – de megőrizve a szövegkiadás oldalszámozását. Az utolsó kötet kiegészült Schiller orvostudományi disszertációjának latin szövegével (s annak új fordításával), továbbá egy terjedelmes fogalommutatóval. Nagyszerű szerkesztői teljesítmény! Mégis épp ez a könyvfedelek közé már alig szorítható, kis híján 1400 oldalas kötet veti fel a kérdést, tulajdonképpen milyen terjedelmű is legyen egy Schiller-összkiadás. A mai kiadások mind azzal kérkednek, hogy Schiller „összes művét” nyújtják az olvasónak – s a mai nyomdatechnikának hála ez egy jobb ebéd árértékű kötetben már meg is kapható. De nincs-e köztük túl sok mellékes szöveg? Miért nincs egy háromkötetes Schiller-válogatás? Hiszen a korábbi évfordulók kínálatában volt még „Schiller egy kötetben”.

Az irodalomtörténeti piacon új műfaj az egy-egy szerzőről összeállított „kézikönyv”. Most már van Schiller-kézikönyv is – ami az előrehaladott kutatás bizonyossága. Tematikai gazdagságában 1998 óta felülmúlhatatlan a Kröner Verlag *Schiller-kézikönyve*: összeállítója és több részének szerzője is Helmut Koopmann, a zseniális bevezető Schiller-jellemzés Terence J. Reed munkája. A *Companion to the Works of Friedrich Schiller* 2005-ben jelent meg Steven Martinson szerkesztésében, amelyben angolszász és német szerzők tanulságos áttekin-

tést nyújtanak Schiller és legfontosabb művei aktuális értelmezéseiről. A Metzler-Verlag *Schiller-kézikönyve*, melyet Matthias Luserke-Jaqui szerkesztett, a művekbe való bevezetésre összpontosít: tájékoztat keletkezésükről, tartalmukról és hatásukról, az értelmezésekről, a forrásokról és a különböző kiadásokról, valamint a szerző irodalomról. Rendszerességét tekintve vele egy sorba állítható Michael Hofmann „munkakönyve”, mely nemcsak rendszerezett bevezetőket nyújt a művekbe (néhány ugyan indoklás nélkül kimarad), hanem felvázolja az életrajzot és Schiller „korának áramlatait” is. Kétségtelen előnye, hogy valamennyi kommentár ugyanattól a szerzőtől való, aki amellett érvel, hogy Schiller a felvilágosodás kései, kritikai önvizsgálatra hajló szakaszának a képviselőjeként értelmezendő. Itt kell megemlítenünk a nemzeti kiadás szerkesztőjének, Norbert Oellersnek a legújabb Schiller-könyvét is, mely ugyancsak „az életmű átfogó monográfiája”, és felépítése is hasonló.

Gero von Wilpert 1959-ben állította össze Schiller életútjának krónikáját, amely azóta is használatos, most pedig újra kiadták. Karin Wais viszont egy újabb optimumot valósított meg e téren: három szinkron oszlopban közli Schiller tartózkodási helyét, életét és műveit lehetőleg napról napra, a levelekből vett gyakori idézetekkel és számos keresztthivatkozással.

A Schiller-életrajz széles mezején Peter-André Alt opus magnuma olyan mű, mely információgazdagságával minden kívánalmat kielégít: több mint 1400 oldalon, ambiciózus irodalom- és politikatörténeti kitérőkkel és felfogatosan dokumentálva árnyalt intellektuális életrajzzal szolgál, melynek egyes fejezetei azonban alig kapcsolódnak egymáshoz. Schiller nem személy, hanem az erudíció tárgya. Csak hála illeti a kiadót, hogy a szerzőnek lehetőséget adott arra, hogy Schiller műveire vonatkozó tudását a „Beck-Wissen” sorozatban 150 oldalon összegezze.

Az ismert életrajzíró Sigrid Damm nem igazán meri megközelíteni a nagy Schiller műveit, akiről oly sokszor hallott Thüningiában leélt ifjú éveiben. Inkább megmarad a hagyomá-

nyos értékeléseknél és saját szubjektív stílusánál – beleértve a bekezdések sajátos alakítását. Viszont rendkívül vonzó feladat számára, amire igen jól fel is készült, hogy bejárja Schiller mindennapjainak tájait. Itt önálló felfedezésekre képes, és hatásosan tájékoztatja az olvasót például a Goethe-hez fűződő viszony ingadozásáról vagy a Schiller család történetéről,

kissé a háttérbe szorulnak; Ursula Naumann felkészülten, stílusosan és tapintatosan meséli el Schiller viszonyát a Von Lengfeld nővérekhez; végül pedig Albrecht Schöne kutatása – Schiller koponyája a XIX. és XX. században – az utóélet egy különös fejezetét tárja elénk.

Rüdiger Safranski könyve *Friedrich Schiller, avagy a német idealizmus fel-*

Götz-Lothar Darsow berlini doktori disszertációja. Figyelemre méltó értelmezése szerint Schiller az a zseniális író és drámaíró, akinek életművében – a kései történetírói munkák kivételével – bekövetkezett a reflexív modernitás németországi áttörése. Különösen meggyőző, ahogyan a szerző – például az elméleti írásokról szóló, VI. fejezetben – beilleszti Schil-

Friedrich Schiller:
Sämtliche Werke in 5 Bänden
(Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert herausgegeben von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel.) Carl Hanser Verlag und Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2004.

Friedrich Schiller:
Werke und Briefe in zwölf Bänden
(Herausgegeben von Otto Dann u. a.) Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1988-2004.

Friedrich Schiller:
Sämtliche Werke in zehn Bänden
(Herausgegeben von Hans-Günther Thalheim u. a.) Aufbau Verlag, Berlin, 1980-tól.

Die Schiller Chronik
(Von Karin Wais unter Mitwirkung von Rose Unterberger.) Insel Verlag, Frankfurt am Main – Leipzig, 2005. 383 old.

Schiller-Handbuch
(Herausgegeben von Helmut Koopmann in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach.) Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1998. 966 old.

Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung
(Herausgegeben von Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarbeit von Grit Dommies.) Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, 2005. 651 old.

Schiller als Historiker
(Herausgegeben von Otto Dann, Norbert Oellers

und Ernst Osterkamp.) Verlag J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 1995. 341 old.

Schiller im Gespräch der Wissenschaften
(Herausgegeben von Klaus Manger und Gottfried Willems.) Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2005. 170 old.

Alt, Peter-André: *Schiller. Leben – Werk – Zeit*
Verlag C. H. Beck, München, 2000. 2 köt., 737 és 686 old.; *Friedrich Schiller.* Verlag C. H. Beck, München, 2004. 128 old.

Damm, Sigrid:
Das Leben des Friedrich Schiller Eine Wanderung.
Insel Verlag, Frankfurt am Main – Leipzig, 2004. 500 old.

különösen ami a költő anyját illeti, aki vel mindedig alig foglalkoztak.

Szimmel láthatóan Marie Haller-Nevermann is a közelgő Schiller-emlékvé készítette arra, hogy bedolgozza magát Schiller élet- és hatástörténetének témájába. Változatosan felépített, bár gyakran problematikus szövegét gazdag képanyaggal – díszkiadás jelleggel – az Aufbau Verlag adta ki. Érezhető igyekezete, hogy Schillert megtartsa a XXI. század számára is a klasszikusok között. Jól tette, hogy bevonta a munkába a Schiller-kutatás egyik doyenjét, Walter Müller-Seidelt, aki a *Schiller érdekessége* című szuverén esszéjével járult hozzá a kötethez.

A speciális tematikájú életrajzi tanulmányok sokaságából minőségét tekintve három munka emelkedik ki: Friedrich Dieckmann, a szász kulturális régió kiváló ismerője a költő ifjúságával foglalkozó életrajzában a levelekből vett idézetek sokaságával világítja meg a korai drámák társadalmi-kulturális közegét, továbbá szászországi éveinek barátságkultuszát – sajnos a politikai összefüggések emiatt

találása címmel a Schiller-év bestsellere lett Németországban. Ez is Schiller-életrajz, de annál sokkal több, mert Schiller jelentőségének újfajta szemléletét kínálja. Safranski belülről teszi megérthetővé Schiller intellektuális fejlődését a Klopstock-élménytől és az orvosilag és filozófiailag megalapozott antropológia elsajátításától kezdve addig a központi szerepig, amelyet az 1780-es években Jénában, a német idealizmus kialakításában játszott. Safranski Schillernek a beteg testen győzedelmeskedő szellem gondolatára épülő ethosát is idealizmusa kifejeződésének tekinti. Olyan életrajzot írt, amelyből megérthető, miért tett Schiller oly nagy benyomást kortársaira, de az utókorra is. Ezt még kiegészíthetjük azzal, hogy Birgit Sandkaulen jénai filozófus a *Schiller a tudományok dialógusában* c. kötetben (*Schiller im Gespräch der Wissenschaften.* 27–55. old.) Safranskitól eltérően Schiller esztétikájának alapvetően politikai jellegét is világossá tette.

Még a Schiller-év kiváltotta konjunktúrát megelőzően jelent meg

ler művét kora politikai és társadalmi-kulturális problémafelvetéseinek összefüggésébe.

Végül egy sor társadalomtörténeti szakmunkát kell megemlítenünk. Stephan Füssel, a mai könyvészet egyik vezető képviselője monográfiát jelentetett meg *Schiller és kiadói* címmel. Alapos kutatásaira támaszkodva tárgyalja Schiller üzleti kapcsolatait a mannheimi Schwan, a lipcsei Crusius és Göschen, a stuttgarti Cotta, valamint a berlini Unger kiadóval – az 1800 körüli időszak jószerével paradigmikus németországi kiadóival, amelyeknek újító tevékenysége nélkül aligha érthető meg Schiller és a kor irodalma.

A „Schiller és a jog” témáját a jubileumi évben főleg a büntetőjogászok elevenítették fel, hiszen az ő szakmai szemszögükből Schiller művei az érdekes esetek sokaságával szolgálnak. Klaus Lüderssen frankfurti büntetőjogász tanulmánya a szerzőnek Schiller drámáiról nyert személyes élményeit összekapcsolja a jog, különösen pedig a büntetőjog fejlődéséről tett megállapításokkal. Elemzése a

drámákra összpontosít, bemutatva a bennük megjelenő különböző jogi helyzeteket és dimenziókat. A jog és az irodalom viszonyát fejtegető izgalmas érvelése a jognak mint „az elismerés művészetének” felfogására irányul, s ebben Schillerre is hivatkozhat. Jénai kollégája, Udo Ebert pedig az alkotmányjog bevonásával világítja meg, milyen ilheto forrás lehet Schiller

old.) viszont azokat a kihívásokat is bemutatja, amelyek Schiller történeti gondolkodását a második szakaszban, a francia forradalom tapasztalata után érték.

Mit hozott hát a Schiller-év a történeti-politikai kutatásnak?

Először is kiváló feltételeket a további kutatásnak – az összkiadások, kézikönyvek és referenciamunkák te-

folyó aktuális diskurzusok összefüggésében.

Utólag elmondható, hogy a Schiller-év nem egy kényszerű kötelesség letudása volt. Éppenséggel a Schillerről való gondolkodás megélnkülését jelzik a tanulmánygyűjtemények is, mint többek közt az *Euphorion* c. folyóirat Wolfgang Adam szerkesztette Schiller-száma, a jénai egyetemi előadásó-

Darsow, Götz-Lothar: *Friedrich Schiller*
Verlag J. B. Metzler, Stuttgart-Wien, 2000. 261 old.

Dieckmann, Friedrich:
„Diesen Kuss der ganzen Welt!”
Der junge Mann Schiller
Insel Verlag, Frankfurt am Main – Leipzig, 2005. 450 old.

Füssel, Stephan:
Schiller und seine Verleger
Insel Verlag, Frankfurt am Main – Leipzig, 2005. 354 old., 41 kép.

Naumann, Ursula: *Schiller, Lotte und Line*
Eine klassische Dreiecksgeschichte
Insel Verlag, Frankfurt am Main – Leipzig, 2004. 196 old. + képek

Haller-Neveermann, Marie: *Friedrich Schiller*
Ich kann nicht Fürstendiener sein
Eine Biographie
(Mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel.)
Aufbau-Verlag, Berlin, 2004. 304 old., 156 színes kép.

Hofmann, Michael:
Schiller. Epoche – Werk – Wirkung
Verlag C. H. Beck, München, 2003. 216 old.

Lüderssen, Klaus:
„Dass nicht der Nutzen des Staats Euch als Gerechtigkeit erscheine”. *Schiller und das Recht*
Frankfurt am Main – Leipzig, 2005. 222 old.

Oellers, Norbert: *Schiller*
Elend der Geschichte, Glanz der Kunst

Philipp Reclam jun., Stuttgart, 2005. 520 old., 38 kép

Prüfer, Thomas:
Die Bildung der Geschichte
Friedrich Schiller und die Anfänge der modernen Geschichtswissenschaft
Böhlau Verlag, Köln-Weimar-Wien, 2002. 392 old. (Beiträge zur Geschichtskultur 24)

Safranski, Rüdiger:
Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus
Carl Hanser Verlag, München-Wien, 2004. 560 old.

Schöne, Albrecht:
Schillers Schädel
Verlag C. H. Beck, München, 2002. 110 old.

a jogászok számára – már ha ellen tudnak állni a kísértésnek, hogy jogász szempontról kisajátítsák (*Schiller im Gespräch*. 139–169. old.).

Miután már két nagy összkiadásban is kommentár tárgya Schiller történetírói munkája, többen is belevágtak annak kutatásába, mi volt számára a történelem és a történetírás jelentősége. A *Schiller mint történész* címmel 1993-ban megrendezett interdiszciplináris szimpózium nyomán a Schiller-kutatás egy újabb súlypontja jött létre. Hamarosan – egy évszázadnyi szünet után – ismét aktuális kommentárok állnak majd rendelkezésre Schiller történeti munkáiról Otto Dann, Waltraud Hagen és Thomas Prüfer tollából. Prüfer kölni disszertációja különben a schilleri történetírás első szakaszát a német kései felvilágosodás összefüggésében a tudományt és a művészetet összekötő, önálló művelődésfogalom megnyilvánulásaként értelmezte (*Schiller als Historiker*. 69–75. old.); Wolfgang Riedel (*Münchener összkiadás*. V. köt., 1260 skk. old.) és Otto Dann (*Frankfurti összkiadás*. VII. köt., 749–755.

rén még sosem volt ily kedvező a helyzet –, s ne feledkezzünk meg a hagyatékokat gondozó, ma már könnyen hozzáférhető marbachi és weimari intézményekről sem. Az is leszögezhető továbbá, hogy Schiller megítélésében véget ért a klasszikusok kultuszának és a nemzeti kulturális elfogultságnak a kora. De mintha a klasszikusok lerombolásának szakaszán is túljutottunk volna – és Schiller nem került leselejtezésre. Szemmel látható, hogy ma igény van Schiller új megismerésére és megítélésére, s már rendelkezésünkre áll ennek az új megítélésnek néhány építőeleme is: a reflexív modernitás fogalma, illetve az idealizmus és az érvényesülő jogi kultúra új értelmezései.

Történészként utalhatok arra, hogy Schiller ismét érdekes lett a politikai művelődéstörténetről, a civil társadalmak és a nemzeti kultúrák kibontakozásáról, a nemek és a nemzedékek egymással szembeni viselkedéséről, valamint a modern historizmus formáiról – az emberiség és a nemzet, a haladás és a forradalom ambivalenssé vált fogalmainak fényében –

kat tartalmazó, már említett *Schiller a tudományok dialógusában* c. kötet vagy az *Études Germaniques* 60. évfolyamának *Friedrich Schiller. 200^e anniversaire de sa mort. Histoire et historiographie* címmel kiadott 4. száma.