

Max Weber: Világvallások gazdasági etikája

VALLÁSSZOCIOLÓGIAI TANULMÁNYOK
VÁLOGATÁS

Ford.: Ábrahám Zoltán, Endreffy Zoltán, Hidas Zoltán, Mesés Péter, Somlai Péter, Tatár György. *Gondolat Kiadó – ELTE Társadalomtudományi Kar, Budapest, 2007. 697 old., 5480 Ft (Társadalomtudományi Könyvtár)*

A Társadalomtudományi Könyvtár a szociológiatörténeti irodalom alapműveit adja ki újra, illetve e sorozat keretében még ki nem adott írások is megjelennek. A mostani Weber-kötet nem egy szisztematikus, átfogó mű kiadása vagy újrafordítása, hanem tematikusan összefüggő műrészletek gyűjteménye. E sorozatban az indokolja közzétételét, hogy Max Weber, a modern társadalomtudományok egyik megalapítója, a *Világvallások gazdasági etikája* című monumentális, háromkötetes művével a vallásszociológia – a módszeres, összehasonlító elemzésre támaszkodó vallástudomány – egyik megalapozója is.

A kötet átfogó válogatást nyújt Weber hasonló című munkájából. Ez természetesen nem teszi feleslegessé, hogy egyszer majd a teljes művet lefordítsák, de így is komoly hiányt pótol. E szövegek nem pusztán tudománytörténeti vagy szociológiatörténeti szempontból érdekesek – Weber szemlélete és elemző módszere máig módszertani támpontot kínál szaktudósoknak és filozófusoknak egyaránt. Ezért sem vethető ellene, hogy az általa használt vallástörténeti és vallástudományi források (amelyek amúgy is másodkézből valók voltak) mostanra jórészt elavultak. Hiszen a kötet célja – amint a szerkesztő, Hidas Zoltán is kiemeli *Utószavában* – nem elsősorban bizonyos vallástudományi problémák bemutatása, hanem Weber szociológiai szemléletének és módszerének megismertetése. Emellett azonban a vallástudományokban kevéssé jártas olvasónak rendkívül sok érdekes ismeretet nyújt az egyes vallásokról és vallástörténeti korszakokról.

Mivel a *Világvallások gazdasági etikájának* első kötete, a szerző talán legismertebb műve, a *Protestáns etika és a kapitalizmus szelleme* már napvilágot látott magyar fordításban, a tömör összefoglalóként szolgáló *Bevezetéstől* eltekintve a szerkesztő a magyarul még nem hozzáférhető két másik kötetből válogatott, s arra törekedett, hogy a keleti vallásokkal foglalkozó elemzésekről nyújtson átfogó képet (újrafordítva vagy átdolgozva a magyarul már korábban megjelent részleteket).

A Társadalomtudományi Könyvtár sorozat főként a társadalomfilozófia és a társadalomtudomány határan vizsgálódó szerzők műveit adja ki. Elegendő itt Wilhelm Diltheyre utalnunk, a társadalomtudományok és természettudományok módszerére és alapszemléletére vonatkozó korabeli „demarkációs vita” egyik főszereplőjére. Míg azonban Dilthey a filozófiai diszciplínák felől közelített a születőben lévő empirikus társadalomtudományhoz, Weber elsősorban szaktudósoknak tartotta magát, és a szaktudomány problémái határozták meg filozófiaiainak mondható vizsgálódásait.

Mennyiben tekinthetjük Webert filozófusnak? A Weber-kutató Wolfgang Schluchter e kérdésben Jasperst idézi: „Egy 1964. október 6-án kelt, Hannah Arendtthez írott levelében Karl Jaspers említést tesz egy beszélgetésről, melyet Heinrich Rickerttel, filozófus kollégájával és versenytársával folytatott a heidelbergi egyetemen, a Weimari Köztársaság napjaiban. Max Weberről volt szó, és arról, mit jelent ma filozófusnak lenni. Jaspers idézte Rickertet, aki ezt mondta: »Szíve joga, ha Max Weberből filozófiát csinál, de hogy még filozófusnak is nevezze, az képtelenség.« Valóban, Weber soha nem nevezte magát filozófusnak, a szó bármiféle szakmai értelmében.” (Wolfgang Schluchter: *Paradoxes of Modernity*. Stanford, California University Press, 1996. 1. old.) Jaspers viszont filozófusnak, mégpedig a kor egyik legkiemelkedőbb filozófusának tartotta Webert – még hozzá „egzisztenciálfilozófusnak”, aki nem csupán „szaktudós volt”, hanem a „legszubstanciálisabb” módon „saját korának reprezentánsa” is (uo.).

Ehhez képest az olvasó többnyire hatalmas tényanyaggal és annak szaktudományos elemzéseivel találkozhat

Weber műveiben. Miben érhetné tetten, hol keresse Weber „egzisztenciálfilozófiai” megnyilvánulásait?

Webernek valóban voltak olyan elméletei, amelyekben nem csupán szigorú, értékmentes szaktudósként nyilatkozott, a legjellemzőbben *A politika mint hivatás, A tudomány mint hivatás és A szociológiai és közgazdasági tudományok „értékmentességének” értelme* című írásaiban. Ezekben, különösen az értékmentességről szóló tanulmányban, a kutatás és gondolkodás szabadsága és az individuum szabadsága és felelőssége mellett tesz hitet: a kutatói szabadságot ne korlátozzák tudományon kívüli normák (hacsak a kutatás nem ütközik egészen alapvető emberi értékekbe), a tudós az egyetemi katedréről ne hirdessen erkölcsi és politikai értékeket a tudomány mezébe öltöztetve. Az értékmentesség a lényegileg különböző területek elkülönítésének módszertani szükségét jelentette – a politikum és az erkölcs belekeverése a tudományos kutatásba annak hitelét és hatékonyságát rontja.

Weber a maga értékorientációját többnyire csak közvetetten, utalásokban jelezte. A modern ember sajátos léthelyzetének problémái foglalkoztatták: a világ tudományos „feloldása a varázs alól”. Érdeklődésének középpontjában azonban a társadalomtudományok módszertani problémái álltak: a cselekvés, az „intencionalitás” problémája, és az, hogy az egyéni „intencionalitások” milyen módon kapcsolódnak egymáshoz az intézményekben. A vallástudományokban is központi szerephez jut a hívó viselkedésének „intencionális” elemzése. Az elemzett vallásokat azonban nem rendezi egymáshoz képest „fejlettségi rendbe”, csupán az őket jellemző sajátosságokra kíváncsi.

A *Világvallások gazdasági etikáján* Weber majdnem tíz éven keresztül, élete végéig dolgozott. A készülő műről először a kiadójához írott levelében ad hírt, 1913-ban: „Kidolgoztam egy lekerékített elméletet és fejtegetést, amely a nagy közösségi formákat vonatkozásba hozza a gazdasággal: a családtól és a háztartástól az üzemig, a nemzetséig, az etikai közösséig, a vallásig (a Föld minden nagyobb vallását összefoglalóan, a megváltástanok és a vallási etikák szociológiája); végül

egy átfogó szociológiai állam- és hatalomelméletet. Feltételezhetem, hogy eddig ilyen még nincs, sőt még előképe sincsen.” (Wolfgang Schluchter: *Religion und Lebensführung II*. Suhrkamp, 1988. 570. old.).

Weber igyekezett kiegyensúlyozni az 1904/1905-ben írott *Protestáns etika* „szándékolt egyoldalúságait”. Alapkérdése az volt, hogy miért éppen Európában és éppen a protestantizmus terjedésével egy időben indult meg a kapitalista fejlődés, a „tőkeakkumuláció lavinája”. Weber a munkának abban a szakaszában elsősorban a szellemi feltételekből indult ki – magát némiképp szembehelyezve a marxizmus vulgarizáló olvasatával, amely a vallást mint pusztán „felépítményt”, az alap (vagyis a gazdaság), okságilag nem hatékony „epifenoménjaként” határozta meg.

Ebben a gigantikus elemzésben viszont már a két tényező – vallás és gazdaság – kölcsönhatását is kiemeli, vagyis itt már a vallást meghatározó gazdasági tényezőknek is figyelmet szentel. A másik egyoldalúságot is messzemenően ellensúlyozza: a protestantizmus és a kereszténység mellett szemügyre veszi az összes nagy világvallást, illetve a gazdasághoz fűződő viszonyukat. Az egész vizsgálat komplexebbé válik: nem is csupán vallás és gazdaság viszonyáról van immár szó, hanem a vallások közötti kapcsolatokról és kölcsönhatásokról, a vallás helyéről a társadalmi életben, a gazdasági, politikai és társadalmi uralom formáiról és összjátékáról.

A kérdés, hogy miért éppen a protestantizmus biztosított megfelelő ideológiai talajt a kapitalizmus kibontakozásához, ahhoz a válaszhoz vezetett, hogy a kereszténység megreformálóinak doktrinális újításai az e világi aszkézis és racionalitás gyakorlatának kialakulásával jártak: az üdvösséghez a kemény és beosztó munka vezet, az önmegtartóztató és a munka gyümölcsseit felhalmozó élet, a racionális gondolkodás és életszervezés. Hasonló jegyek már megjelentek ugyan a középkori zsidóságban is, a zsidóság – Weber szerint – lévén „párianép”, nem szolgáltatott kellő társadalmi bázist a kapitalizmus mint folyamat beindulásához. De mi a helyzet a többi nagy vallás aszkézisével?

Weber aprólékos elemzése megmutatja, hogy a többi vallás híján volt a felhalmozásra és a fegyelmezett, racionális munkaszervezésre való irányultságnak. Aszketikus technikáik vagy kivonulást hirdettek a világból, vagy nem követelték meg a felhalmozó jellegű, hatékony és célszerű munkavégzést. A tőkefelhalmozást ezekben a (keleti) társadalmakban több tényező is akadályozta: a szigorú társadalmi hierarchia, amely egyes esetekben (Indiában) teljességgel lehetetlenné tette az osztályok vagy társadalmi rendek közötti (pozitív, felfelé irányuló) mozgást. Azáltal, hogy az aszketikus energiát nem a munkafolyamatban vezették le és szervezték meg, hanem tisztán szellemi, befelé forduló, spirituális irányt adtak neki, ezek a társadalmak önmagukat csekély változtatással termelték újra. „Ahogy Lao-ce esetében is láthattuk, a misztikus tipikus magatartása valamiféle sajátosan megtört alázat, a cselekvés minimumra szorítása, amolyan vallási inkognitó a világban; ő a világ *ellenében*, a benne való cselekvése *ellenében* igazul meg.” (206. old.).

Weber kétféle aszkézist különböztet meg: az aktív és a kontemplatív aszkézist. Amennyiben a világelutasításból merített energia mégis a világban és a világon végzett tevékenységben szerveződik meg, aktív, társadalmi alakító erővé válik. Ha viszont az üdvösséghez passzív, szemlélődő módon való eljutást hirdet, akkor a meglévő társadalmi-gazdasági struktúrákat is változtatlanul hagyja.

Ha arra a kérdésre keressük a választ, milyen tényezők megléte, illetve hiánya vezetett az európai kapitalizmus és ipari fejlődés kibontakozásához, és másfelől, miért maradt ez el a keleti társadalmakban, Marx kifejezésével élve az „ázsiai termelési módot” folytató közösségekben (Vö. MEM 23. köt., 81. old.), akkor az előbbi, *ideológiai* részmotívum mellett egy másik, talán még fontosabb szociológiai motívumot emelhetünk ki: a keleti és a nyugati vallások viszonyát a társadalomhoz. Weber kiemeli annak jelentőségét, hogy az Európában honos vallások, különösen a protestantizmus, de már az ősi zsidó vallás is, tömegvallások voltak, vagy azzá tudtak válni. A vallási tanok ismerete és a vallási

élet gyakorlása ezekben a vallásokban nem korlátozódott egy szűk értelmi-ségi, írástudó elitre. Kínában, Indiában, Japánban a vallást csak egy szűk réteg gyakorolta. Keleten a nagyobb néprétegek egy primitívebb szinten ragadtak meg, a mágia fokán, így a vallásnak a társadalmi szerkezetet átalakító ereje sem tudott érvényesülni. Mikként Weber fogalmaz, ezek a vallások kívüli tömegek „vallásilag botfűlűek” voltak (72. old.). Weber szerint a vallás csak úgy válhatott igazi társadalomformáló erővé, ha a vallásban mint közösségi gyakorlatban a közösség minden egyes tagja, vagy legalábbis túlnyomó többsége részt vett, vagy részt tudott venni.

A vallások ideológiai komponensei és gyakorlóik társadalmi pozíciója is magyarázatul szolgál arra, miért termelték magukat újra a keleti társadalmak évszázadokon keresztül oly módon, hogy közben maga a társadalmi struktúra alig változott. Az egyes vallásoknak a társadalmi élet egészén belül elfoglalt helye, a vallás intézményes gyakorlóinak közösségi pozíciója és az adott vallás eszmerendszerének elemei olyan tényezők, amelyek szervesen összefonódnak egymással (egymáson alapulnak, és egymást magyarázzák), elméleti szempontból mégis elkülöníthetők egymástól, és bizonyos mértékig vizsgálhatók önmagukban. Weber az ideológián belül a keleti vallások egyik jellemző jegyének tartotta a „kozmoцентриkus”, avagy az e világ felé tájékozódó gondolkodást és életgyakorlatot. Mivel a túlvilág problémája ezen vallások számára nem volt oly módon középponti, mint a nyugati vallások számára, a túlvilág nem szolgálhatott olyan energiaalkotó utópiaként, amilyenként a túlvilágra való várakozást és felkészülést hirdető eszkatologikus vallások hívói számára szolgált. Vagyis: nem válhatott a tényleges életgyakorlat részévé.

Amikor Pál a nyugati kereszténység kezdetekor az utolsó napokról írt, arról a kérdéstről tehát, hogyan kell a keresztény hívőnek Jézus második eljövételére várakoznia, jó egyházzervezőként kiküszöbölte azokat a megoldásokat, amelyek a gyülekezetek szétesésével fenyegettek: elvetette azokat az elképzeléseket, amelyek szerint a hívőnek vagy ki kell vonulnia a vi-

lágból a Végítéletre várakozván, vagy szélsőséges kicsapongásba kellene vetnie magát (mint a kereszténység egyes gnosztikus változataiban). Pál szerint az „Úr napja úgy jön el, mint éjjel a tolvaj”, és a jó hívőnek mindennap jó lelkiismerettel kell teljesítenie világi kötelességeit; mindezt azonban úgy, hogy közben tisztában van vele: Jézus bármely pillanatban eljöhet, és akkor az ő megítélésébe beleszámít az is, hogy világi kötelességeit milyen lelkiismeretesen teljesítette. Ehhez a felfogáshoz – amely Weber szerint a „nem tudják, de teszik” marxi elvének megfelelően fontos összetevőként szolgált a kapitalizmus ideológiai hátterének kialakulásához – nyúl majd vissza Luther és Kálvin is. A hívőnek tehát e világi munkáját is az utolsó napok árnyékában kellett végeznie – és a keleti vallásokból ez az eszkatologikus gyűnyanyag hiányzott.

Ehhez az ideológiai háttérhez tartozott még hozzá a nyugati vallásokban – elsősorban a középkori zsidóságban és a protestantizmusban – a gyakorlati életvitel és a teoretikus világkép összefonódása, a világ és az életgyakorlat racionalizációja, amely a munkavégzésben is megnyilvánult. Ez a fajta összefonódás és racionalizáció a keleti vallásokból, többek között éppen arisztokratikus és elitista jellegük miatt, hiányzott.

Ez utóbbi pont a második jelentős weberi különbségtételre utal (nyugati és keleti vallások között): nevezetesen arra, amely a vallás társadalmi pozíciójában állt fenn. Míg Keleten hinduizmus, buddhizmus, taoizmus és konfucianizmus az uralkodó arisztokrácia, az „urak” vallása volt, amelyből a széles néprétegek ki voltak rekesztve, addig Nyugaton Weber szerint a zsidó hit és a kereszténység alapvetően „plebejus” vallás volt. A plebejus vallásoknak az „urak vallásával” szembeni társadalomformáló képessége egyfelől a vallásszervező értelmiség (a papság) és a laikus vallásgyakorlók közvetlen kapcsolatából, másfelől a társadalmi mobilitásból táplálkozott: jelesül abból, hogy a társadalmi rétegzettség mégsem tördelte a társadalmat különböző kasztokra (még a középkorban sem); ha valaki kellőképpen tehetséges volt, bekerülhetett a vallásszervező értelmiség körébe, még akkor is, ha a

legalacsonyabb paraszti sorba születte. Ennek a műnek az alapkonceptiója szerint ott, ahol egy vallás maszszívan arisztokratikus jelleget ölt, az „urak vallásaként” működik, és a társadalom szervezésének feladatát és végrehajtását egy szűk kör tartja a kezében, a vallás a társadalmi mobilitás fékjévé válik. Gazdasági etikája már eleve csak egy szűk kör tagjai között fejthet ki hatást.

Mivel az „urak vallása” és a tömegek mágikus hitvilága elkülönült egymástól, mindkét „rétegnek” megvolt a maga vallási praxisához tartozó gazdasági etikája. (Weber ebben a művében nem szociológiai, hanem kulturális különbségek alapján beszél „rétegekről”. Vö. Schluchter: *Paradoxes of Modernity*, 62–63. old.). Ez az etika azután jelentősebb változások nélkül termelődött újra nemzedékről nemzedékre, aminek egyik fő oka a társadalmi mobilitás már említett tiltása, illetve erőteljes gátlása volt. Más-más gazdasági etika tartozott tehát ezekben a világokban az egyes társadalmi rétegekhez: az „urak vallásának” etikája érvényesülhetett össztársadalmi szinten, és társadalmi szervező erőként, a funkciók elrendezéseként csekély változtatásokkal mindig ugyanúgy működött. A köznépi gazdasági etikája viszont részben az ezen réteget jellemző mágikus világképen alapult, részben pedig a hétköznapi élet társas kapcsolataiból született meg, illetve az ezekre a kapcsolatokra vonatkozó hagyományozódó tapasztalatokban, az ősök gazdasági elveiben és előírásaiban testesült meg.

Weber több száz oldalon keresztül húzódo elemzéseit nyíltan vagy burkoltan az összehasonlítás szándéka vezeti. Közvetve vagy közvetlenül végig az a kérdés szab irányt kutatásainak, vajon hogyan vált lehetségessé a kapitalista fejlődés Nyugat-Európában, és miért kellett elmaradnia vagy maradhatott el a tőkés társadalmi rend kibontakozása a keleti világban. Az összehasonlítások mellett, illetve azokkal együtt rendkívül sokat megtudunk magukról az elemzett keleti társadalmakról is.

Nyugat és Kelet összetétele annál is kézenfekvőbb, mivel a két világ társadalmi a legkülönbözőbb pontokon rendkívül sok strukturális analógiát

mutatnak egymással. Ahogy a középkori Európában, úgy Keleten, Kínában és Indiában is kialakult egyfajta hűbéri típusú feudális rendszer. Kínában fejlett bürokrácia és ügyintézés volt – amelynek hivatalos vallásként sajátos arculatot adott a konfucianizmus. Kína társadalmi fejlődését az i. e. IX. századtól az i. e. III. századig az állami központosítás folyamata jellemezte, amelyet Csin mint az „Első Császár” i. e. 221-ben teljesített be (Weber, 2006, 98. old.). A társadalmi rendet a nemzetségek „örökletesen karizmatikus” jellege határozta meg. Ezen a szerző azt érti, hogy a nemzetségek nem annyira az általuk birtokolt hűbéri földterülethez kötődtek, mint inkább a nemzetség rangjához és a nemzetségek hierarchiájában elfoglalt helyükhöz.

A kínai közösségek mindig a maguk konkrét képzet- és szimbólumvilágában éltek, amely gátjává vált az absztrakt gondolkodás és a hozzá kötődő racionalizálási folyamatok kialakulásának. Emiatt végig megmaradtak az ázsiai termelési mód keretei között. Weber szerint a kapitalizmus kialakulásának egyik alapvető lehetőségfeltétele volt a természetre vonatkozó formális-formalizáló nyelvezet, amely Nyugaton lehetővé tette a természet fölötti rendelkezést, a munka és a termelés mind nagyobb fokú racionalizációját (17–18. old.). Kínában viszont a bürokrácia nem volt oly módon szubjektumfüggetlen, mint Nyugaton, azaz a bürokratikus intézkedések és viszonyok bizonyos mértékig mindig személyre és rangra szabottak voltak. Ez utóbbival függ össze egy másik fontos tényező: az alsóbb néprétegek szabadságának nagyfokú korlátozottsága, Weber szerint ugyanis a társadalmi mobilitás és az egyéni önrendelkezés minél nagyobb köre szintén elengedhetetlen feltétele a modern kapitalizmus megszületésének. Sem Kínában, sem Indiában nem vált szét állam és egyház, ami szintén akadályozta a további társadalmi átalakulásokat.

A konfucianizmus előírásait és szabályait az uralkodó nemesi rétegek ismerték. Kínában a nemesek és alattvalók, a nemesi családok tagjai és a különböző nemesi családok egymás közötti viszonyát az a vallás szabályozta.

Ebben a vallásban viszont az írástudatlan, alsóbb néprétegek értelemszerűen mindig kívülállóak voltak, tehát értelmezési lehetőségük sem volt vallási téren. A vallás nemzedékről nemzedékre szinte változatlan formában őrződött meg, a társadalmi érintkezés általa szabályozott módjait is változatlan módon örökölte át.

Indiában és Kínában a buddhizmus egyaránt megjelent, de izolált társadalmi jelenség volt. Elvileg nyitott lévén, bárki betérhetett, és rálephetett a megvilágosodás Buddha hirdette útjára. Az alsóbb néprétegek tagjai azonban csak elenyésző számban csatlakoztak Szidharta tanításához – legalábbis a felsőbb rétegek megtérőéhez képest. A feltételek egyszerűen megnehezítették egy szolga vagy egy paraszt megtérésének folyamatát.

Indiában a hinduizmus valóban áthatotta a társadalom életének egészét – de a vallási tanok birtoklása, s ennélfogva értelmezésük joga és lehetősége szintén egy szűk kisebbség kezében összpontosult, amely a társadalmi hierarchia tetején állt. A hinduizmus kasztokra osztotta a társadalmat, és a társadalmi mobilitást a minimumra csökkentette. Mivel az egyes rétegek hermetikusan el voltak egymástól szigetelve (legalábbis a társadalmi érintkezés lehetőségeit tekintve mindenképpen), a tőkés fejlődés útja, amelyhez szükséges a minél szélesebb társadalmi érintkezés, itt is zárva volt.

A közösségek vallási és társadalmi életére vonatkozó gazdag elemzések mellett azonban ki kell emelni, hogy Weber érdeklődése elsősorban a közösségeket és az adott közösségek tagjait jellemző életvitel típusaira irányult. Ezek a fejtegetések nem pusztán adatközlő, leíró jellegűek, hanem működésében mutatják be az *ideáltipikus fogalomalkotást*. Mégpedig a legvilágosabban az annak idején Karl Jaspers számára is oly nagy jelentőségű *Közbevetett megfontolások* című tanulmány.

Miután Weber rögzítette a vizsgált vallások alapjellemezőinek megvilágítására szánt fogalmi konstrukciókat, a következőképpen ír ezekről a struktúrákról: „E konstruált séma célja természetesen csupán az, hogy ideáltipikus *tájékozódási eszköz* legyen: nem akar saját filozófiát hirdetni. Az élet »rendjei« közti konfliktusok gondolati-

lag alább megkonstruált típusai mindössze azt jelentik, hogy ezen és ezen a ponton ezek és ezek a belső konfliktusok *lehetségesek* és »adekvátak« – de *nem* állítják mondjuk azt, hogy nem létezik olyan nézőpont, ahonnan tekintve »meghaladottnak« számíthatnának.” (204. old.) Ezek a sorok egyfelől azt jelentik, hogy Weber érdeklődése pragmatikus-szociológiai, vagyis nem kíván magasabb fokú filozófiai megalapozást adni a tárgyalt vallások és társadalmi jelenségek elemzéséhez. Másfelől mint pragmatikus-szociológiai kutatás arra a kérdésre keresi a választ, hogy a vizsgált típusok általában milyen társadalmi feltételek megléte esetén fordulnak elő a valóságban. Azok a törvényszerű kijelentések, amelyek szerint ilyen és ilyen társadalmi feltételek fennállása ilyen és ilyen típusok megjelenéséhez kell hogy vezessen, teszi Weber elgondolásait valóban szigorúan tudományos igényű hipotézisekké. Schluchter több helyen hangsúlyozza, hogy az ideáltipikus fogalomalkotás *heurisztikus* és nem *normatív* szerepű: azaz a vallásszociológia összefüggésében az elemzett típusok nem értékelhetők fejlettségi fokukat illetően (vö. Schluchter: *Religion und Lebensführung II.* 192–193. old.).

A *Közbevetett megfontolások* egyik legkorábbi változata valószínűleg 1913-ból származik: a *Gazdaság és társadalom* című mű vallásszociológiai fejezetének 11. paragrafusát alkotta *Vallási etika és „világ”* címen. A *Világvallások gazdasági etikájában* ez a tanulmány négy részből áll, amelyből a jelen kötetbe csupán az első került be.

A *Konfucianizmus*-tanulmány első változata 1915-ben készült. Ezt Weber később kiegészítette, friss anyaggal és forrásokkal bővítette, tárgyalási területét pedig kiterjesztette – gazdasági, közigazgatási és jogszociológiai elemzéseket iktatott be, olyan részeket tehát, amelyek a kínai állam berendezkedésére utalnak. Azokat a részeket azonban, amelyek a kultúr- és vallásszociológiai problémákkal foglalkoznak, kevésbé dolgozta át. 1920-ra a tanulmány a kétszeresére nőtt (négy fejezettel bővült), és címe *Konfucianizmus és taoizmus* lett – tehát az elemzésekbe Weber belevette a Kínában jelen lévő másik nagy vallást is. A jelen kötet az 1920-as változat második, ötö-

dik, hatodik és nyolcadik fejezetét tartalmazza.

A *Hinduizmus és buddhizmus* című fejezetben az eredetiben szereplő mindhárom rész bekerült a válogatásba. Az *ókori zsidóság* című részből az eredeti műben található anyag egésze bekerült. E szöveg előzményei a *Protestáns etika* megjelenése utáni időszakra nyúlnak vissza. Weber különleges fontosságot tulajdonított a zsidó vallásnak, amely szerinte ideológiai téren a kapitalizmus szellemének egyik legjelentősebb előfutára volt. Mind a racionális életvezetés, mind a világ „feloldása a varázsa alól”, mind pedig a kereskedelmi kapcsolatok és a munkatevékenység hatékony megszervezésének igénye megjelent a zsidóságon belül. Weber szerint a középkori zsidóság, mint azt korábban már említettem, csupán azért nem válhatott a kapitalista fejlődés valóságos motorjává, mert „párianép” lévén örökös társadalmi izolációban kellett élnie.

A *Világvallások gazdasági etikája* a kultúrtörténeti érdeklődésű olvasóknak is komoly csemegét jelent, mivel a keleti népekről szóló és egyéb vallástörténeti anyag, ha nem különösebben friss is, alapvető tévedéseket a kutatások mai állása szerint nem tartalmaz. Rendkívül sok mindent megtudhatunk a tárgyalt kultúrák történetéről. A társadalomtudomány iránt érdeklődők megismerkedhetnek az ideáltipikus fogalomalkotás alkalmazásával. De még a vallásfilozófia kedvelői is sokat tanulhatnak a műből, például a világhoz és a túlvilághoz fűződő vallási viszonyulások legkülönbözőbb módjairól szóló fejtegetésekből.

A magyar szöveg híven alkalmazkodik a német eredetihez, értelmét jól és tisztán adja vissza. Nincsenek benne értelemtorzító hibák; a fordítók minden szempontból ügyeltek a fordítás pontosságára. A szöveg hűsége azonban nem csupán az értelemhez, hanem a német nyelvtani szerkezetekhez való alkalmazkodást is jelenti. A fordítás olykor az eredeti szerkezeteket ülteti át magyar nyelvi közegbe, ami időnként zavaró, vagy legalábbis idegenül cseng.

Hiánypótló jellegénél és tudománytörténeti jelentőségénél fogva is a hazai szellemi élet fontos eseménye e kötet megjelenése. Ugyanakkor előreve-

títi annak reménybeli lehetőségét is, hogy Weber számos más fontos, magyarul még nem olvasható munkája is fordításra lel a nem túl távoli jövőben.

SÁR ESZTER

Ernst Bloch: Az utópia szelleme

Ford. Mesterházi Miklós. Gond-Palatinus, Budapest, 2007. 500 old., 2500 Ft (Gutenberg tér)

Ernst Blochtól (1885–1977) a XX. századi eszmetörténet és filozófia jelentős figurájától mind ez ideig csupán egyetlen könyv volt magyarul olvasható (*Korunk öröksége*. Gondolat, Bp., 1989.). Bloch 1908-ban doktorált a neokantianus Rickertnél; ismeretelméleti témafelvetésében, a „még-nem” fogalmában már ekkor megjelent a későbbi gondolkodását is mindvégig meghatározó utópikus elem. Az utópia gondolata azonban számára mindig több volt absztrakt filozófiai spekulációnál. Bloch nem volt világidegen, gyakorló misztikus, éppen ellenkezőleg – állandó politikai szerepvállalásai élete egészét meghatározzák. Azon kevesek közé tartozott, akik az első világháború ellen a kezdetektől fogva tiltakoztak. Szintén az elsők közt emelte fel szavát a nemzetiszocialisták ellen; gondolkodói attitűdje 1968-ban a diákmozgalom szellemi mintaképévé tette.

Rendkívüli nyelvi erejű, gondolatgazdag, a századelő expresszionizmusának minden lendületét magába szívó, mégis autonóm, semmilyen irányzathoz sem sorolható fiatalkori remekművének, *Az utópia szellemének* hazai megjelenése mindenképpen jó hír mindazok számára, akik a filozófiában nem pusztán a módszeres kutatás sziszifuszi munkáját méltatják, hanem alkalmasint arra is elcsabulnak, hogy általa „újra játszani tanuljanak” (23. old.). A könyv olvasása ugyanis nemcsak szellemi kihívást, hanem nyelvezetének – és Mesterházi Miklós méltó fordításának – köszönhetően kétségtelenül szellemi örömet is jelent.

A Gutenberg-tér könyvsorozatra jellemző szép kötés és izléses külső mellett a szerkesztésre sem lehet pana-

szunk. A fordító harmincoldalas jegyzetapparátusa tisztázza Bloch korabeli forrásait és mindazon utalások értelmét, amelyek a mai olvasó számára nagy valószínűséggel már nem vagy csak alig ismertek. Külön érdemes kiemelni Bloch Lukácshoz fűződő viszonyának és a *Heidelbergi esztétikára* való hivatkozásnak kimerítő leírását. A könyv kiadástörténetéről egy rövid utószó tájékoztat. Az először 1918-ban megjelent művet a szerző jelentősen átdolgozta, majd 1923-ban újból publikálta. Egy 1963-ban írt utószóban nem minden önkritika nélkül nevezi ugyan művét „Sturm und Drang könyvnek”, ám azt is kiemeli, hogy annak gondolatai későbbi műveiben fokozatosan letek „mértékre és meghatározásra” (457. old.). E kései megjegyzés is jelzi, hogy Bloch, ha eltávolodott is, sosem szakított ifjúkori „forradalmi romantikájával”. Így tehát mindenképpen jó döntés éppen ezt a könyvet lefordítani, mely filozófiájának centrális problémáiba enged bepillantást.

A mű egésze, különösen pedig anakronisztikusnak ható címe mégis könnyen válthat ki idegenkedést. Mit akarhat Bloch az utópiával? És mit akarunk mi az utópiától? Semmit, válaszolnánk sietve, mégpedig nem ok nélkül. Ha igaz, ahogyan Adorno írja, hogy a világtörténelem nem más, mint permanens katasztrófa, illetve Bloch mértéktartóbb megfogalmazása szerint „veszélyeztetett utazás”, akkor érthető, ha hátat fordítunk neki. A politikátörténet napi politikává szelődül, a medializált világból kivesznek a távol-ságok, s a múlt, akárcsak a jövő, ösz-szezsugorodni látszik. Nincsenek nagy félelmeink, de nincsenek nagy reményeink sem, vagyis korkritikailag védekezünk a kor viharaival szemben, és nem tűnik nagy árnak, hogy a jövőről mint utópiáról lemondjunk, ha így megmenekülhetünk a jelen pörölycspásaitól. Elhidegültünk a történelemtől vagy legalábbis szeretnénk tőle elhidegülni, ahogyan ezt „a történelem vége” toposzának kilencvenes évekből – egyébként tisztavirág-életű – felelevenítése is jelzi. A történelem mint ígéret megszűnt létezni, a korunkra jellemző ideológiai inség és kontrollált elkényelmesedés szalonjában pedig a századelő militáns szocializmusa olyas-

fajta csodaszzerű tünemény, mint a nevetlen bennszülött, aki minden jó szándéka ellenére is csak zavarja a közízlést. Bloch maga is sokat hordoz a megbotránkoztatás ezen attitűdjéből, és nem fogja vissza magát, ha éppen saját kora szidalmazásáról van szó. A kritika – „Vágyaink vannak és rövid eszünk, de nincsenek tetteink”, illetve „nincs szocialista gondolatunk” (13. old.) – azonban nem pártpolitikai megfontolásokhoz kötődik, hanem egy rendkívül szubtilis és időtálló filozófiára támaszkodik.

A könyv olvasásakor nehézséget elsősorban az okoz, hogy e filozófia elveit *in extenso* sehol sem fejtí ki; az egész koncepciót, a valóság kritikai generálteóriáját itt pusztán működésében látjuk mint totális stratégiát, amely az ausztrál őslakosok halotti maszkjairól és Bruckner Beethovenhez fűződő viszonyáról éppúgy számot tud adni, mint a halálról, az emberi önkifejezés magányosságáról és Istenről mint a bennünk mocorgó bensőről. (Bloch életművét túlnyomórészt hasonlóan esszéisztikus írások teszik ki, talán csak a főműnek tartott *A remény elve* mutat szisztematikusan vonásokat.)

Az utópia szelleme valóban elképesztő mennyiségű és sűrűségű művészet- és eszmetörténeti anyagot dolgoz fel, s mindezt nem ötletszerűen, hanem egy rejtett, ámde markáns koncepció keretei között. Nehéz volna e koncepció státusát meghatározni, mivel keveredik benne az ontológia, a kultúraelmélet és a politikai filozófia. Talán nem volna tevédes azonban e diszciplínák közös nevezőjét a *filozófiai antropológiában* megjelölni. A burjánzó, egymásra előre- és visszautaló, szinte már különálló esszéiként is olvasható fejezetek felütései általában jól jelzik a mű antropológiai alapvetését. „Hogy megyek, beszélek, az nincsen itt. Azt csak közvetlenül utána tarthatom oda magam elé. Saját magunkat, míg élünk, nem látjuk a dolgban, mi magunk tovasodródnak.” (19. old.) „Mi azonban előlről kezdjük”, mert mindig van itt valami, „ami bőséggel marad ránk utána, hogy átmelegítsük” (23. old.). „Hisz soha mást nem akart az ember, mint magát nyitottnak látni.” (36. old.) Mivel semmi sem szünteti meg a bennünk

lévő „vagyakozást szívünk, az önmagunk számára való megjelenés gazdagsága után” (61. old.).

Az ember olyan lény, aki nem látja önmagát, akit megbénít a formakényszer, aki szabadulna a világ labirintusából, keresi a helyet, ahonnan *sub specie aeternitatis* tekinthet vissza a világra és elsősorban – önmagára. Amíg ezt a helyet nem érjük el, addig „senki sem tud rámutatni, mit is akarunk egyáltalán, ebben a mégiscsak oly célszerű létezésben” (451. old.). Meddő ez a célszerűség, amelynek még a halál sem ad igazi formát. És mégis, a még-nemlétezés blochi ontológiája arra tanít, hogy az emberi álmok saját tartalmukat szükségszerűen tételezik, pontosabban e tartalmak léte mélyebb és valószínűsőbb bármilyen szükségszerűségnél. Az élet itt „nem faktum, hanem probléma” (456. old.), mivel egyrészt meghaladja önmagát, másrészt mindig vissza is tér önmagához. Mielőtt azonban a reflektáló filozófus az ide-oda mozgásban bódultra szívná magát a dialektika tömjénfüstjével, megtanulja, hogy ebben ne megszakássá váló ritmust, hanem mindig kritikai potenciált lásson. A mozgás, önmagunk keresésének, megtalálásának és elvesztésének értelme az állandó distancia önmagunktól és a világtól, amely nélkül elindulni sem tudnánk, és irány sem volna, amerre tarthatnánk. A distancia a legtágabban értett kritika feltétele is. *Az utópia szelleme* fenntartja a kritika lehetőségét anélkül, hogy e kritika chiliasztikus öncéllá válna. Altala ugyanis a jelen is elérhetővé válik, mégpedig éppen azért, mert mindig több önmagánál, és a történelem nyugtalan, elhúzódo végőrájában, a késő kapitalizmus világkatasztrófájában, vagy, ami Bloch számára majdnem ugyanaz, abszolút unalomba zuhanó álmatlan éjszakájában önmaga örök többségének e tudata mindig megadja annak lehetőségét, hogy legyen jövő, és elinduljunk felé. A jövő közel van; a dolgok, és ezt mutatja meg a művészet – Bloch szerint különösen az expresszionizmus, amelynek valóságos apoteózisa e könyv –, mindig többet tükröznek vissza abból, amit a megismerés fénye rájuk vetít.

A művészetelmélet vállára tehát az egész történelemfilozófia súlya is nehezedik. Blochnál a fentebb idézett

antropológiai felütesek magyarázataira, továbbköltésére épül ötezer év művészettörténetének vázlatos elmélete. Az egyiptomi, a görög és a gótikus azonban nem egyszerűen korszakokat jelölnek, hanem az emberi léthez inhereus módon hozzátartozó tendenciákat. A görög ember „megmenekedett, olyan világot eszkábált magának, hogy benne éljen, ahol bármikor kitérhetett a kaotikus rémület, de a döntés komolysága elől is” (38. old.). A rezignált Egyiptom elve „a halál igenlése mint a belső élet elhallgatása, mint a kőhöz hasonlóvá válni akarás” (40. old.). Ezen állapotok azonban nem maradhatnak tartósak; az élet kitör önmagából, ledönti a dór oszlopokat, és Gíza piramisait átengedi a feledés homokviharainak, hogy a kínzó vágynak, a teremtés igazi készítésének engedve átadja magát a feltámadás gondolatának – a gótikának. A gótikus művészetet belső tűz fűti, és „valamifajta *exodus*ról mesél a külső anyagban, úgy, ahogy különben csak a zene” (48. old.).

Az utolsó idézet kulcsmondat – egyrészt bevezeti a mű gerincét alkotó, önálló, könyv terjedelmű zenefilozófiát, másrészt az *exodus* szavával arra utal, amit Bloch 1963-ban, az első kiadás után nem kevesebb mint negyvenöt évvel megírt utószóban a mű igazi témájaként azonosít – *a forradalmi gnózisra* (457. old.). A kifejezés talán pleonazmusnak hat, elvégre a gnózis mint a gonosz teremtő gonosz világában érzett otthonatlanság nem más, mint permanens forradalom, lázongás a *status quo* ellen. Amíg azonban a gnózis a világon kívül feltételezi az új, élhetőbb életet, és a világon kívülről várja messiását, addig ezt Bloch a misztika iránti látható vonzalmi ellenére sem tartja lehetségesnek. Az utópia szelleméről van szó, nem pedig valamilyen konkretizálható utópiáról. A szerző egy interjúban külön felhívja rá a figyelmet, hogy a megálmodott ideális társadalomra maga Marx is elsősorban privatív jelzőkkel hivatkozik; ott nem lesz magántulajdon, nem lesz osztály (*klasszenlos*), és sok minden nem lesz még, ami miatt a kapitalizmus paroxisztikus végőrájában fáj a fejünk és annyi minden másunk is. Bloch e marxi stratégiának döntő jelentőséget tulajdonít. Ezek a privatív meghatározások biztosítják, hogy a jövő mint utó-

pia ne merevedjen pusztá bálványá, hanem dinamikusan változzon, összhangban a dinamikusan változó jelen feltételeivel. Az utópia, amelyről egyébként magában a műben ezen okokból lényegében egyáltalán nem esik szó, éppen ezért a szó szoros értelmében vendő: hely nélküli hely, vagyis nem a reális vagy lehetséges tartózkodás helye, hanem az a mérce, amely egyedül legitimálhatja a jelen alkotásait és tetteit. Bloch a spinozai mondatot – *verum est index sui et falsi* – a következőképpen parafrázálja: az igazság még nem önmaga, ámde már mindig is a hamisság indexe. „Nem tudom, mi a hamánium, de azt nagyon is tudom, hogy Hitler nem tartozhat hozzá” – mondja Bloch a már említett interjúban.

Végső válaszokról így tehát szó sem lehet; sőt Bloch – egy Heideggerrel megelőlegező gesztussal – azt állítja, hogy nemcsak válaszaink nincsenek, de még a kérdéseket sem tudjuk feltenni. *A zene filozófiája* és a *Karl Marx, a halál és az apokalipszis* című fejezet közé ékelődő százoldalas szakasz *A megkonstruálhatatlan kérdés alakja* sokatmondó címet viseli. Hajléktalanok vagyunk, de „van valami, valami más, ami megcsillan zavaros életünk előtt”, és a Nem sosem lehetne ilyen erős, „ha nem létezne a méltó ellenfelének tűnő Igen” (282. old.). „A sejtés és utópia metafizikája” (260. old.) így a jövő utáni honvágy filozófiai magyarázata lesz. A lehetetlen mint az akarat vágya összefonódik az akarat nagyon is lehetséges, reális tevékenységével. Így „a földön nem realizálható utópiánk”, mely „a jóságban, zenében, metafizikában” kiált hozzánk, ha lehetetlen is, reális közelségével egy élhetőbb élet és egy lakhatóbb világ körvonalait engedni látszani. Az utópia „ha oly közel is van hozzánk, amennyire csak lehet, azért csak álmodva kerülünk [hozzá] közelebb” (uo.). Az álmat a metafizika és a lemeztelenedett zene – melynek „égetően spirituális *espressivójában*” átcsap az „akarat világhulláma” (258. old.) –, a pusztá ritmussá, szívveréssé vált zene hozza álmodva közelebb, mivel „az ember itt nem kívánczik magasabbra tehát, élvez, ott van a célnál, a hang tökéletesen elbeszéli az életet” (253. old.). Ez azonban nem a valódi cél, továbbra is (csak) anticipáció,

amikor éppen csak tanuljuk, hogy féljünk önmagunkra. Az utószóban emlegetett gnózis itt tehát a visszajára fordul – nem az a cél, hogy mi jussunk ki a világból, hanem hogy maga a világ érjen végre haza, köszönhetően az embernek és az igazságnak mint az ember álláspontjának, mint akarat és vágy egységének, vagyis mint – imádságnak. Az ember úton van önmagához, Nietzschevel szólva, ő a még meg nem határozott, el nem készült állat. Zavartan szemléljük, amint a változatlan kozmosz ege ráborul az értelmetlenül változásokat hozó történelemre; mi magunk pedig nem vagyunk sem változók, sem pedig változatlanok – „végső fokon még mindig nem vagyunk” (436. old.). És jó is, hogy nem vagyunk, jaj a befejezetteknek, mivel „nincsen jobb sírásó a mindenestül tartalmi fogalomnál” (290. old.) – hangzik el Hegellel szemben. A könyv Kantról és Hegelről szóló fejezete (*Kant és Hegel, avagy a bensőségesség, ahogy túllép a világciklopédián*) ékes bizonyítéka annak, hogy a blochi stratégia a szűkebb értelemben vett filozófiatörténetben is gyümölcsöző belátásokhoz vezet. A hihetetlen sűrűségű, alig pár oldalas fejtegetések annyival izgalmasabbak egy Kantról szóló átlagos cikknél, mint a Második Eljövétel egy unott falucska vasárnapi miséjénél. Bloch meglehetősen kritikus a hegeli bensőségességgel szemben, és a gyakorlati filozófia Kant által bevezetett elsődlegességét saját gondolkodása egyik legitimációs bázisaként értelmezi. Az értékelés meglehetősen differenciált: „Kant oly biztosan trónol Hegel fölött, mint pszükhé a pneuma fölött.” Am „szükségesnek tűnik Kantot átégetni Hegelen” (309. old.). A két filozófia közti vita alapvető jelentőségű, célhoz ugyanis „akkor érünk, ha sikerülne, ami ez idáig sohasem jött össze: egyesíteni [...] a lelkit és a kozmikusan totálisat; olyképp, hogy a lélek átfogja, beragyogja a kerek világot, de többé már ne maradjon meg szűkösnek, merőben szubjektív vagy akár emberi idealizmusnak” (309. old.).

E keserű, kibékíthetetlen kettősség láttán a művészetfilozófián edzett történeti gondolkodás megtanulja, hogy az élet e kettős tendenciájából adódóan a világra is kétféleképpen tekint-

sen. Némileg leegyszerűsítve: egyszer a kabbala, másszor pedig Marx optikájával, egyszer a belső lényeket látva, másszor pedig Mája fátylát, az anyag nagyon is valóságos és kínzó látszatát, amely meggyötör minden akaratot. Látszik tehát, hogy történelmi materializmus és messianizmus Walter Benjamin-féle ügyes-bajos nászához Bloch vetette meg az ágyat, ugyanis már nála is világos, hogy a két perspektíva csakis együttesen bizonyulhat minden politika és kultúra apriorijának. Mindezen túlmenően pedig itt vetődik fel Bloch számára az eszkatológia gondolata, amelyről idővel kiderül, hogy szó szerint, vagyis a végső dologról való beszédként értendő; a végső dolog azonban nem más, mint az ember, aki már önmagában is „óhatatlanul elégséges oka a másik világ megjelenésének, a másik világban való megérkezetségünknek” (378. old.).

BARTÓK IMRE

Király V. István: Halandóan lakozik szabadságában az ember

*Kalligram, Pozsony, 2007. 312 old.,
2500 Ft vagy 330 Sk*

Alkalmazott filozófia kezdőknek és hata(n)dóknak. E sorok íróját sokszor világosították már fel nyájas és bölcs mosoly kíséretében, hogy a halállal való foglalatosság nem fiatal lányhoz illő téma. E lekezelő helyre- és rendreutasítások szimptomatikusak is: jelzik, hogy a halál továbbra is tabu, és egyáltalán nem illik beszélni és gondolkodni róla – nemcsak fiatal lányoknak. Így ahelyett, hogy a halál mindenkorai aktualitásának hangsúlyozásával magyaráznám egy újabb halál-könyv megjelenését, inkább egyedülálló voltát emelném ki. A közfelfogással kimondottan és tudatosan szembehelyezkedő alkalmazott filozófiai kötet a *Halandóan lakozik szabadságában az ember*, amely a filozófiai, tudományos és mindennapi tapasztalat határmezsgyéjén mozog – akárcsak a halál. Király V. István nemcsak elméleti, hanem egzisz-

tenciális keretet is igyekszik teremteni a halál metafizikai tényként való elgondolása, mi több: elfogadása számára. Vagyis nemcsak egy komoly filozófiai kutatás eredményeit mutatja be, hanem provokatívan utána megy annak is, miért oly igaz még mindig Camus paradox és megütöztető kijelentése: bár minden el lett már mondva a halálról, mégis úgy élünk, hogy nem veszünk tudomást róla.

A kötet két nagyszabású tanulmányt tartalmaz, hosszabb-rövidebb exkurzusokkal, amelyekben a szerző a halál, a szabadság és a jövő egymáshoz küldő kérdéseit állítja kölcsönös összefüggésbe.

A halál oly sokat hangoztatott aktualitása alapvető ellentmondást hordoz, ugyanis kettős rejtettségekben „aktuális”. Egyrészt a találó kifejezéssel thanato-pornográfiának nevezett hangozó, látványos, trivialisáló halál-megjelenítések, képek és személytelen halálesetek felvonultatása kerüli meg a halál valódi kérdését. Másrészt a filozófia is hozzájárul az elrejtéshez, amennyiben felzárkózik a mesterkelt és mesterséges vigasz- és menekülés-gyártók közé/mögé.

Mi az, ami elvész a kettős elrejtettségben? Király V. István az elrejtések közös gyökerére is rámutat: a filozófia általában a halált meghalás nélkül igyekszik elgondolni, míg az ún. thanato-pornográfia a halál nélküli meghalást prostituálja. Márpedig a halál és a meghalás együvé tartozik és elválaszthatatlan – s Király kötetének élénk tárja e felismerés gazdag filozófiai hozadékait. Király V. István nem egy újabb halál-fogalom vagy -kép előállításán munkálkodik – nem győzi elégszer hangsúlyozni, hogy a halál nem fogalom vagy kép, hanem metafizikai faktum és egzisztenciális tapasztalat –, és ennek a felismerésnek minden következményét végiggondolja.

A szöveg erővonalait a halál metafizikai faktumként való elgondolása alakítja ki. A szerző kimondott célja az, hogy feltárja és biztosítsa a halál ténylegességével való szembesülés elméleti és egzisztenciális kereteit, s eközben megszabadítsa a halálról való gondolkodást az idők során ráakodott tévképzetek terhéől.

Mit jelent az, hogy a hagyományos halál-filozófiák meghalás nélkül gon-

dolgoznak a világról, és mi lenne ezzel szemben általában a filozófia, különösen pedig az alkalmazott filozófia feladata? Hogyan érthető a szerző által javasolt alternatíva, a halál metafizikai faktumként való megragadása? Milyen értelemben metafizikai és milyen értelemben faktum? Hogyan lehetséges a halál fenomenológiai megközelítése? Mi az összefüggés önbizonyosság, halál és szabadság között?

A halál tüntető jelenléte és ugyanakkor ismételt tagadása közepette a filozófia feladatát sem lehet elgondolni anélkül, hogy fel ne tárnánk a halál kérdésének összefüggését a filozófia önmeghatározásával. Eppen ez a kötet egyik alapmotívuma: radikálisan kérdőre vonni a filozófiai hagyományt annak a tudatosításnak a fényében, ami a kötet első esszéjének mottójaként is szerepel: ha halál nem volna, aligha filozofálna az ember (Schopenhauer).

A halál és a meghalás együttgondolásának nehézségéről árulkodik az is, hogy a halálról való gondolkodás legtöbbször kimerül a különböző korok és kultúrák, avagy filozófiák halál-attitűdjeinek és -fogalmainak leltárában. Eppen ez teszi kérdésessé a bevett tematikus-szövegelemzős megközelítést, hiszen ebben az esetben a szerzőt nem a különböző halál-elgondolások és -fogalmak érdeklik, hanem a gondolkodók szembesülése saját halálukkal. Az érdeklő, hogyan gondolkodhat, írhat élő ember a halálról.

A filozófia történetéből ismert halálképzetekben – állítja komoly értelmezés és érvelés alapján a szerző – a halál mint a lehetséges tapasztalaton túli semmisség vagy mint halhatatlanság szerepel. A szerző meggyőzően érvel amellett, hogy a halál semmisségének epikuroszi eszméje és a halhatatlanság platóni tana közös egzisztenciális és faktuális gyökérből táplálkozik. A halál mindkét esetben éppen meghalásként semmi, és a cél mindkét esetben a halálfélelemtől való megszabadulás. Király elemzései mindvégig arra összpontosítanak, hogy az említett két filozófiai hagyomány meghatározó képviselői – többek közt Seneca, Lucretius, Feuerbach, Kierkegaard, Schopenhauer és Nietzsche – hogyan és miért vétik el éppen a meghalást.

És valóban, szinte semmit sem tudunk arról, mit is jelent ténylegesen meg-

halni, megtapasztalni a halált. Bár a filozófia legfontosabb eszköze, a fogalom, a halál esetében annak problematikussága és felfoghatatlansága éppen a fogalom lehetetlenségét mutatja meg. Nem foghatjuk fel/meg a halált, hanem a halál fog meg és „állít elő” bennünket. Nem lehetséges a halál meghatározása, hiszen a halál maga meghatározás: az egzisztencia számára.

A filozófiai hagyomány a halál faktum mivoltát igyekszik megkerülni vagy elrejtteni, és ebből születik az a halálretorika, amely szerint a halál metaempirikus, nem hozzáférhető, nem szerezhető be róla a kutatáshoz megfelelő információ stb. – mindezt azért, hogy gyorsan kimondhassa a halál semmisségét. Ezzel szemben szerzőnk a megütközés, keresés, kutatás más formáit fedi fel.

Ami a halál bizonyosságát illeti, ennek kettős vonzata van. Egyrészt a saját létünk bizonyossága, amit a kartézianus *cogito* tár fel. E gondolat igazi súlyát nem a logikai következtetés látszatától nyeri, hanem abból az állításból, hogy miközben és ameddig gondolkodunk, bizonyosak lehetünk létezésünkben. A *sum* faktum jellegű létbizonyosságot mond ki, azaz olyan tény, amely létem és gondolkodásom közösségében születik, és amellyel a filozófia szembesít.

De meddig tarthat e tényszerűség és a vele járó bizonyosság? Éppenséggel halálunkig. A *sum* faktum mivoltának elgondolásába tehát belevonódik a halál és a meghalás. A létezés ténye „kiegészül” a halál tényével, hogy megszüljön azt a felismerést, hogy úgy vagyunk, hogy közben tudjuk, hogy meghalunk. A *sum* faktuma ontológiai készletet, a halál faktuma pedig metafizikai készletet szül és eredményez. Erről még szó lesz a későbbiekben.

A bizonyosságnak van egy másik vonzata is a szövegben. Az a kijelentés, hogy a halált az ember nem éli át, vagy hogy a halálban nem lehet soha biztos (akárcsak abban sem, hogy holnap felkel a nap), figyelmesebb elemzésnek kitéve éppolyan üresnek bizonyul, amilyen régi. A halálnak ugyanis sajátos bizonyossága van (szemben a holnapi napfelkeltével), nem pusztán egy induktív következtetés eredménye. Ez a bizonyosság abban áll, hogy a halál

minden várakozás ellenére és ellenében történik meg, és mindig meglepi azt, akivel megtörténik.

A gondosan árnyalt és mindig egzisztenciálisan motivált kérdés arra mutat rá, hogy a meghalás nélkül elgondolt halál mindig elszalasztja a halált azáltal, hogy menekülni akar tőle és vigasztalódní felőle. Csakhogy a halál kérdésének (mert a halál elsősorban kérdés, a halandó és halandósága tudatában levő ember kérdése, nem pedig ún. „filozófiai probléma”) komolysága és súlyossága nem engedi meg, hogy a vele való foglalkozás elméleti/elmélkedő síkon maradjon – e kérdés helye nem lehet más, mint egy radikális, alkalmazott filozófiai, egzisztenciális szembesülés. A filozófiának nem lehet feladata a halál semmiféle elviselhetővé tétele vagy könnyítése, hanem csakis igazi súlyának felmutatása és vállalása.

Így vezet el – elkerülhetetlenül – a hagyományos megközelítések kritikája a filozófia önmeghatározásával és szerepével/feladatával kapcsolatos kérdéshez. A filozófia mint egzisztenciális szükség, készlet és erőfeszítés körvonalazódik – és ebben a keretben válik nyilvánvalóvá, hogy a halál olyan kérdés, amelynek igazi súlyával filozófia nélkül képtelenek lennénk szembenézni. Sok olyan kérdés van/volt, amelyről kiderült, hogy nem a filozófia a legalkalmasabb megoldásukra vagy megfelelő kezelésükre. De a filozófia az egyetlen létmód, amelyben a halállal a leghitelesebben és legfelősségteljesebben szembenézhetünk.

Vagyis, megfordítva immár a kérdést, a szerző olyan filozófiát keres, amely a halál valóságos, *sui generis* súlyának meg tud felelni. A filozófia feladata feltárni a végesség pozitív értelmét, azt, hogy halál nélkül nemcsak hogy nem filozofálna, de sok minden mást sem tenne az ember. Szemben azokkal a hagyományos elgondolásokkal, amelyek a végességet valamiféle nyomorúságként, hiányosságként, tökéletlenségként tudják csak megragadni, a halál a legemberibb tevékenységek lehetőségfeltétele.

Az így felfogott filozófia az ember egyik létmódja, amely éppen halandó mivoltából fakad, és abban gyökerezik. Mind a halál, mind a filozófia alapvetően: létproblémák. A filozófia fel-

adata éppen ezért nem a vigasztalás, hanem a valódi súly és bonyolultság felmutatása. Inkább arra a problémára kellene érzékennyé válnia, amit Camus és Heidegger is megfogalmazott: az ember még nem halandó, mert nem képes meghalni – ebben kell hogy segítsen a filozófia.

Miben állhat az alkalmazott filozófia kitüntetettsége a halál megközelítésében? Egyrészt ez az a közeg, ahol a meghalás ténylegessége előtérbe kerülhet, másrészt pedig az a kontextus, amelyben megragadhatók a halállal kapcsolatos értelmezések fenomenológiai és hermeneutikai problémái és e problémák kölcsönös összefüggése. Kiindulópontként szolgálhat a kérdés: mit jelent az, hogy a halál örök probléma? Nem mást, mint hogy a halál kérdése és ennek szüksége minden új egyeddel és minden új generációval újraszületik, hiszen mindenki maga szembesül vele, mindannyian ki vagyunk neki téve. Ugyanezt jelenti tulajdonképpen aktualitása is, csak hogy ez ellentmondásokat rejt magában: a thanato-pornográfia és a médiából ránk zúduló halálesetek sokasága, illetve annak tudatosítása között, hogy a halál nem pusztán az élet utolsó epizódja, hanem magának az életnek a lényegi és tényleges folyamata, eseménye, melyet mindenki elkerülhetetlenül *megtapasztal*.

Ebben a szövegben a halál – nem a fogalma, hanem az elgondolása – a metafizikai problematika és a ténylegesség kettős erőterében körvonalazódik: metafizikai faktumként. Első pillantásra ellentmondásosnak tűnhet egyszerre metafizikainak és ténynek tekinteni a halált. De hamarosan kiderül, hogy mind a metafizika, mind a tény ugyancsak sajátos értelemben használt kifejezés. Ahhoz, hogy megvilágítsa, miért metafizikai a halál, a szerző kitérőt tesz a metafizika-terminus történetéhez, amelyből az derül ki, hogy a metafizika a filozófiának egy lehetőségfogalma, azaz mindig és mindenkor keresi a maga meghatározását, és ezáltal valami lényegeset tesz lehetővé a filozófia számára. Ilyen értelemben a metafizika nem pusztán a filozófiai diszciplínák egyike, hanem egy filozófiai nehézség megnevezése és rögzítése. És éppen ezért a halál sem úgy metafizikai, hogy rendszerint

fellelhető a metafizika nevű diszciplína tematikai leltárában, hanem egy nehézség és probléma megnevezéseként az. A halál természetesen nem szakterminusa a filozófiának, és nem rendelkezünk (nem is rendelkezhetünk) olyan fogalommal, amely különböző halálesetekre alkalmazható lenne, vagy amely levehető a kérdés és személyes szembesülés terhét a jövő halandóiról. A halál egy egzisztenciális nehézség neve.

Vagyis azért metafizikai a halál, mert amennyiben van, mindig problémaként van jelen, nem áll rendelkezésünkre más formában, mint teljesen metafizikai jellegű tapasztalatként. Ez a tapasztalat pedig határtapasztalat, azaz egzisztenciális határainkhoz való viszonyulás.

Az egzisztencia határai a metafizika jelzői, mi több, az eredői is. Végesség és határ nélkül ugyanis nincs értelme semmiféle *metának*. Ugyanakkor ezen határok között kitüntetett szerepe van a halálnak. Ami megkülönbözteti jelen elgondolást a határhelyzetek mint a filozófia gyökerei jaspersi elgondolásától, az éppen az az egyszerű tény, hogy a határhelyzeteket túl kell élni ahhoz, hogy filozófiát szüljenek. A halál pedig „a túlélés vége”, ilyen értelemben pedig nem „csak” határhelyzet, hanem egyenesen az abszolút határ. De mégsem olyan határ, amely csupán életünk utolsó pillanatában jelentkezik, hanem életünk mindenkori problémája – a halálról (mint minden másról) csakis élve lehet gondolkodni.

Az így megragadott halál nincs túl a lehetséges tapasztalaton. Sőt éppen az a vég (határ), amely az egzisztencia be- és kiteljesedése is egyben, valaminek a végigvitele. Amikor tehát a filozófia a halálról elmélkedik, az egzisztenciát kell „véghezvinnie” a szó legszorosabb értelmében: el kell juttatnia saját határaihoz. Nem azért, hogy a határok átléphetőségét firtassa, hanem hogy arról tárjon fel többet, ami e határokon *belül* elgondolódik és egyáltalán elgondolható: magáról az egzisztenciáról.

A halál tehát minden lehetséges tapasztalat megszűnésének egyetemes és szükségszerű határtapasztalata. Ilyen értelemben nincs túl a lehetséges tapasztalaton, hanem éppen a határon áll/van. Továbbmenve és a halál

tényszerűségét hangsúlyozva: a halál nemcsak hogy nincs túl a lehetséges tapasztalat határain, de éppenséggel szükségszerű tapasztalat minden élő ember számára, az a tapasztalat (a meghalásé), amelyben minden további tapasztalat lehetősége megszűnik.

Egy további vonatkozása is van annak, hogy a halál metafizikai faktum, ezt sommásan így fogalmazza meg a szerző: „metafizikai faktumnak az az egzisztenciális ténylegesség tekintendő, amely a maga viszonylati fakticitásában pontosan metafizikai természetű viszonyulást eredeztet.” (35–36. old.) Vagyis a halál ténylegességét és problematikusságát oly módon és abban a vonatkozásban ragadja meg, ahogyan és amennyiben állandóan metafizikai természetű kérdésekre és konstrukciókra ösztönöz és készítet minket. A halállal való szembesülés metafizikát hív elő, és a végességhez való egzisztenciális viszonyulást.

Metafizikai faktumként elgondolni a halált egyben azt is jelenti, hogy eltekintünk a halálfogalmaktól és haszontalan hajszolásuktól. A „metafizikai faktum” kifejezés nem fogalma, hanem kategoriális terminusa a halálnak, és azt a megközelítési módot rögzíti, ahogyan a halált az alapvető kategoriák (azaz kérdések) horizontjába lehet és kell állítani, hogy feltáruljon számunkra való jelentése és jelentősége.

Láttuk tehát, hogy az „agnoszticizmus” a halál esetében nem ismeretelméleti állásfoglalás, mert a halál nincs túl a lehetséges tapasztalat határain, hanem éppen a határa minden lehetséges tapasztalatnak. Az egzisztencia pedig saját határain belül az, ami a halál mint abszolút határa pedig természetesen hozzá tartozik, nem kívülről járul hozzá, tehát (egyszer) ténylegesen meg is tapasztalódik. Éppen ezért és így tény a halál, nem a pozitívizmus vagy az analitikus filozófia, hanem az egzisztenciális fenomenológia értelmében. De az, hogy a meghalás szükségszerűen megtapasztalt tény, még nem számolja fel metafizikai voltát – *a halál maga a tapasztalat és a metafizika határa*. A halál tényleges lét-helyzet, amely hozzátartozik a létező létehez, aki meghal, ugyanakkor pedig e lét irányát is megszabja a halálhoz való viszonyulás. A halál nem abszolút

formavesztést jelent (vagy nem csak azt), mert formaadó is az egész élet számára. Nemcsak lehatárolja, hanem áthatja, szervezi, rendezi és színezi az életet. De míg a halálról való vélekedés lehet választás dolga, maga a halál nem: a halált nem választja sem az öngyilkos, sem az eutanázia alánya, hanem csak a halál idejét és módját.

A metafizikai faktum kifejezés ugyanakkor további kihívásokat is rejt, amelyek mentén továbbgondolható. Hogyan lehet együtt- és egybegondolni a halál ténszerűségét, a halál fenomenjét (és persze fenomenológiáját) és hermeneutikai értelmét és értelmezését? Íme, amit a szerző mond erről: „a jelen szövegben is a halál nem hol »faktum«, hol pedig »fenomén« [...], hanem pontosan olyan fenomén, amely a mihozzánk tartozásának fakticitásával, ill. ennek az értelmezésével együtt – azaz: az értelmezésében – éppenséggel metafizikaiként körvonalazódik.” (44. old.) Vagyis egy nyitott, kutató fenomenológiai tapasztalat lehetőségét kellene feltárni. Ez pedig nyilván azzal a kérdéssel jár, hogyan adott számunkra a halál és a meghalás tapasztalata.

Egyrészt adott mások halálával, és ilyen értelemben a biológiai, orvostudományi, etnológiai, antropológiai, thanatológiai és egyéb kutatások tárgya. Másrészt, a személytelen mások vagy akár egy egész faj elpusztulásán túl, a halál a hozzánk közel állók halála is. A mások halála megrázó, súlyos, de mindkét értelemben másodlagos tapasztalat a halálfenomén megértése szempontjából. A másik halála megrendüléssel és tehetetlenséggel jár, és pontosan ezáltal mutat rá az éppen meghaló felszámolhatatlan és áthidalhatatlan magányosságára. Ezt a magányosságot tapasztaljuk meg a tehetetlenségben. Mindezekkel együtt a csonka halálfenomén tapasztalata „foggyatékos”, azaz sosem lehet egyenértékű majdani saját halálunk tapasztalatával. Hiszen halálunk és meghalásunk csakis a miénk, hozzánk tartozik. Egy másik ember meghalásának bármilyen szempontú nyomon követése csakis a vele történő halál epifenomenjainak leírása lehet. Elhallgatása, a kommunikáció fokozatos megszűnése a maga negativitására keresztül küld saját halálunkhoz, a két tapasztalat kö-

zösségéhez. Így fogjuk mi is megélni saját halálunkat – magányosan és megoszthatatlanul. Ezt is jelenti a halál metafizikai faktum mivolta és annak egyetemessége.

A mások halálának tapasztalata tehát kiegészül a saját életünk immanens jövőjeként felfogott halál tapasztalatával is. Fenomenológiailag és hermeneutikailag a vele kapcsolatos tapasztalathoz kell fordulnunk, de hogyan és milyen értelemben tapasztalat ez? Egyrészt úgy és azért, mert létünkben már eleve és mindenkor megrendít, másrészt pedig úgy és azért, mert elkerülhetetlenül meg kell majd tapasztalunk a tényleges meghalást. A másik halálának „fogyatékosága” tehát nyitás a halálfenomén horizontjának egészére, úgy, hogy bevonja saját halálunk elgondolását is ebbe a horizontba.

A problémához persze az is hozzátartozik, hogy nem marad senki, aki tapasztalatot tanúsíthatná. Aki megtehetné, már halott. Ilyen értelemben a halál, bár tapasztalati tény, kommunikálhatatlan. A halál kommunikálhatatlansága nem valamiféle titkot vagy misztikumot jelez, hanem megoszthatatlan tapasztalatot. De mindezek a meghatározatlanságok nem érintik a halált ténylegességében, hiszen ami ezekben a negativitásokban fellelhető, az éppenséggel nem egy hiány, hanem egy küldés – saját tapasztalatunk megszűnésének tapasztalatához, annak reális és immanens bizonyosságához.

A halál tapasztalata természetesen éppen azért kommunikálhatatlan, mert határtapasztalat, azaz mindenkinek egyszer és csakis egyszer adatik meg a maga teljességében – éppen ezért nincs és nem is lehet értelmezésére, kezelésére vagy leírására szavunk vagy fogalmunk, hiszen utólagos értelmezésre nincs se mód, se alkalom. Következésképpen a halál tapasztalata nem ismerős vagy ismeretlen, hanem „csak” kommunikálhatatlan.

A halál metafizikai faktumként való elgondolása elvezet ahhoz a felismeréshez, hogy ilyen értelemben csakis az ember számára létezik a halál, hozzátartozik életéhez, létéhez – és szabadságához. Elvezet tehát, illetve beletorkollik a szabadság kérdésébe: szabadsága által válik az ember kitüntetett lehetőségévé a halál egzisztenciális át-

élése. Éppen ezért a szabadság kérdése sem lehet pusztán teoretikus: a szabadságot a halál összefüggésében vizsgálva annak ontológiai értelme körvonalazódik és kap hangsúlyt. A szabadság elgondolása, feladva a hagyományos dichotómiákat és osztályozásokat (külső-belső, negatív-pozitív, politikai, szellemi stb.), itt magát a szabadságot ragadja meg létjellemzőként, és nem attribútumként, amellyel hol rendelkezünk, hol nem. Ezzel a szabadság lekerül az értékek listájáról, viszont ontológiai mélységekbe vonódik, és immár létjellemzőként teremt lehetőséget a „halandóvá váláshoz”.

A szabadság ugyanis létre nyitott létezőként körvonalazódik, amely mindig tényleges és aktuális (azaz történeti). Nem állapot, nem is adottság, hanem létre nyitott létviszony. A szerző egyik központi tétele, hogy szabadság nélkül az ember halandóvá válása lehetetlen. Kérdés, hogy ez fordítva is igaz-e. Az egyes szám első személyű *sum*, a halál mint metafizikai faktum és a szabadság mint nyitott létviszony együttgondolása kimutatja kölcsönös egymáshoz küldésüket és kooriginárius voltukat.

Összefoglalva a fentieket: a filozófiai hagyomány a halálról meghalás nélkül értekezik, mi több, triviálisnak bélyegzi meg azokat a kísérleteket, amelyek a meghalást igyekeznek bevonni a filozófiai diskurzusba. A jelen diskurzusban viszont a meghalás egyenesen központi szerepet kap. A halál metafizikai faktumként való elgondolása éppen azt hangsúlyozza, hogy a halál metafizikai kérdésként sem választható el a maga ténylegességétől: a meghalás tényétől. Az alkalmazott filozófia a meghalásra összpontosít, és annak kapcsán próbálja körvonalazni a halál emberi értelmét – a mások/másik halála és a saját halál egzisztenciális-fenomenológiai értelmezésének kettősségében.

Amennyiben a halál nem választható el a meghalástól, a meghalás előtérbe állítása elvezet a halál *mikéntjének* kérdéséhez és – két rendkívül izgalmas alkalmazott filozófiai exkurzusban – az eutanázia már-már divatosnak mondható témájához, valamint a halál medikalizációjának manapság megfigyelhető jelenségéhez. Mint kitüntetett alkalmazott filozófiai momentum, az eutanázia éppen a meg-

halásról szól, és ettől elválaszthatatlanul az egyén és a tágabb közösség halandóvá válásáról. A halál medikalizálódása sem pusztán külsődleges vagy könnyen elintézhető aktuális állapot, hanem bonyolult folyamat eredménye, amely elkerülhetetlenül összefonódik bizonyos mentalitás- és magatartásbeli változásokkal. Am mindkét eset egyértelműen jelzi a hagyományos megfontolások csődjét és egy olyan alapvető magatartásváltás szükségességét, amely elképzelhetetlen egzisztenciális módosulások nélkül.

A kötet második esszéje a halál és az idő, pontosabban a halál és a jövő összefüggéseit állítja nagyon is sajátos keretbe. Kiindulópontja egy eredeti Arisztotelész-értelmezés, amelyben a kategóriák – és ezen belül az idő – kérdés mivolta kerül előtérbe, és ezáltal a kérdés egzisztenciális elsőbbsége a lényegmeghatározási kísérletekhez képest. A kategóriák kérdőre fogják a létet, meg- és felméri különböző vonatkozásaiban, úgy, hogy eközben nyilvánvalóan körvonalazódik a kérdés és a mérés maga mint létmód (amit a relativitáselmélet és a kvantummechanika ontológiai relevanciával bíró vonatkozásaival is alátámaszt a szerző). A jövőről elmélkedve ugyanakkor alaposan kérdőre vonja azokat a szavakat is, amelyekkel a jövőt fejezzük ki, vagy amelyekkel a jövőre utalunk – és kiderül, hogy a nyelv sokszor tudja azt, amit a filozófiai retorika nem, és meglepő gazdagságú tanulságokkal szolgál (aki, akárcsak e sorok szerzője, hajlamos túl sűrűn használni például a *majd* szócskát, érdekes önismereti leckeiben is részesülhet).

Akárcsak az első esszé, a második is egy kifejezetten aktuális és ugyanakkor filozófiailag is kitüntetett exkurzussal zárul. A terrorizmus kerül alkalmazott filozófiai fókuszba, és pedig egyrészt a titok összefüggésében, másrészt mint a halál eszköziesítés általi letagadása.

A kötet kooriginálisként felmutatott kérdései ismételtlen túlmutatnak és túlutalnak magán a kötetben is. A szerző egyetlen szöveget ír, írja Király V. István a bevezetőben, és valóban, gondolatai szervesen kötődnek előző kötetéhez, és azok számára, akik tudnak olvasni a sorok között, nyilván utalnak az elkövetkezésre is. Mindez persze nem pusztán következetes filo-

zófiai érdeklődést tükröz, hanem megmutatja azt, hogy e kötetekben egymáshoz küldő és egymásból eredő kérdéseket gondol végig a szerző rendkívüli komolysággal és eltökéltséggel.

Ez a könyv – ahogy ajánló soraiiban Fehér M. István is hangsúlyozza – nem holmi halálélfogások vagy vigaszok leltára, egy percig sem igyekszik megnyugtanni az olvasót saját halálát illetően, hanem együttgondolkodásra készíti, és lehetőséget ad arra a nyugtalanságkeltés általi nyugodtságra, amely Jaspers szerint a filozófia sajátja. Provokatív kérdéseiből és a bevett tendenciákkal szembeálló megközelítésmódjából eredően ugyanakkor sajátos olvasói élményt is nyújt, hiszen nagyon világosan és hangsúlyosan fejezi ki a filozófiai érintettséget. A szerző nem értekezik, nem személytelen szöveget ír, a kifejezés módja és a kifejezett gondolatok olyannyira elválaszthatatlanok, hogy ő mindvégig ott van a szöveg mögött, ő az, aki szintén meghal, aki kérdez és felszólít a kérdésre. Következtetései radikálisak, nem hagynak teret elrejtőzködésnek vagy elkendőzésnek, mindenkit saját halálához és meghalásához küldenek. Minden sor mögött ott lüktet a felismerés és figyelmeztetés, hogy nem a halálról általában van itt szó, hanem a szerző és az olvasó létének metafizikai faktumáról. Izzalmas olvasmány nemcsak filozófusok, hanem halandók számára általában.

LIPPAI CECÍLIA

Takáts József: Modern magyar politikai eszmetörténet

Osiris, Budapest, 2007. 148 old., 3980 Ft

Merész tervvel fogott neki Takáts József könyve megírásának: másfél évszázad magyar politikai eszmetörténetét kívánta dióhéjban összefoglalni. Vállalkozásának deklarált célja volt továbbá, hogy megteremtse a XIX–XX. századi magyar politikai gondolkodás mindaddig hiányzó kánonát vagy legalábbis elősegítse e kánon kialakulását,

miután „mind ez ideig egyetlen összefoglaló munka sem jelent meg” a tárgy történetéről (7. old.). Iránymutatónak szánt munkájával olyan út alapjait kívánja tehát lerakni a szerző, melynek kockaköveit az általa kiválasztott szerzők és fontos műveik képezik, melyeken végighaladva közelebb juthatunk a politikai szereplők viselkedésének, illetve a modern politika szótárának jobb megértéséhez. Minden bizonnyal a könyv megírásának ezen programját hivatott szimbolizálni Scheiber Hugónak a borítóra helyezett *Útkövezők a Duna-parton* című festménye is (háttérben a Parlamenttel).

A szerző a munka elején az olvasó megértő türelmét kéri, midőn arra a nehézségre hivatkozik, hogy elsőként neki kell a témáról egyetemi tankönyvet készítenie; ráadásul úgy látja el ezt a feladatot, hogy az a szakirodalom, amelyre támaszkodhat, nagyon különböző tudományágak eltérő szemszögű termékeiből áll, ő maga pedig korábban néhány részterülettel foglalkozott csupán behatóbban. A szabadkozást két okból sem tartjuk indokoltnak.

Egyrészt azért nem, mert Takáts József már bizonyította, hogy otthonosan mozog a különféle tudományterületek keresztútjain, és érzékenyen figyel az új módszertani kihívásokra. Korábbi írásai a kultuszkatatással, a XIX. századi irodalmi kánonok kialakulásával, az irodalomtörténet-írás és az antropológia kapcsolatával foglalkoztak, ugyanakkor számos recenzíót írt társadalomtörténeti munkákról is. S végül több kiváló eszmetörténeti tanulmánya is megjelent az elmúlt évtizedben – például a XIX. századi politikai beszédmódról vagy a „liberális” és a „konzervatív” identitást jelölő kifejezések jelentésének átalakulásáról az 1870-es években. Ő alapította az azóta már megszűnt pécsi Tanulmány Kiadót, amely számos neves angol, amerikai és francia szerző munkáját jelentette meg mindenekelőtt a liberalizmus, a konzervativizmus és a nacionalizmus témájában. Mindennek fényében Takáts alkalmasnak tűnik arra, hogy friss szemléletű tankönyvbe integrálja szétszórt eszmetörténeti ismereteinket. Másoknak is hasonló lehetett erről a véleménye, hiszen a szerző éppen szóban forgó művéért és korábbi tanulmányai gyűjteményes

kötetért (*Ismerős idegen terep*. Bp., Kiárat Kiadó, 2007.) idén februárban vehette át a Palládium Alapítvány rangos díját.

Az elsőség miatt sem illene mentegőznie. Úgy véli, tankönyvével még járatlan úton halad, mivel saját tapasztalatai szerint az egyetemisták „sosem hallottak a magyar politikai gondolkodás legalapvetőbb szövegeiről, szerzőik nevét is csak kevesen ismerik” (7. old.). Elképzelhető, hogy a Szegedi Egyetem kihelyezett Budapesti Média Intézetének diákjai – itt tanította Takáts ezt a tárgyat – alig tudnak valamit Széchenyi Istvánról, Eötvös Józsefről vagy Szekfű Gyuláról; az egyetemek történész- és irodalmárképzéseire ez azonban egészen biztosan nem igaz, az ország több pontján működő politológia szakok tantárgyi struktúrájának pedig elengedhetetlen része a rendszerint két féléves kurzus a magyar politikai gondolkodásról. A szakmai tisztesség megkívánta volna, hogy Takáts a bevezetőben megemlítsen Schlett István módfelett terjedelmes tudományos vállalkozását, *A magyar politikai gondolkodás története* című tankönyvsorozatát, amelynek 1999-ben megjelent második darabja az 1848/49-es szabadságharc leveréséig tárgyalja a politikai gondolkodás főbb jellegzetességeit. Takáts tisztázhatta volna viszonyát ehhez a munkához, és szólhatott volna a markáns módszertani különbségektől is, amelyek elválasztják tőle. Ehhez képest mindössze egy alkalommal, a 60. oldalon fedi fel, hogy egyáltalán a kezében volt Schlett könyve.

Felütve Takáts József munkáját, azonnal feltűnik a könyv csekély terjedelme: 148 oldalon elért benne a XIX. század és a XX. század első felének hazai eszmetörténete. A vizsgára készülő egyetemisták nézőpontjából a szűkre szabott terjedelem minden biztonnal előnyös, egy kanonikus célzatú, egyúttal üttörőnek szánt összegzés esetén azonban inkább csalódást kelt. Tisztában vagyok vele, hogy nehéz eltalálni az optimális tankönyvi arányokat, az alig másfél száz oldal azonban egyértelműen kevés a téma megnyugtató bemutatásához (a másik véglet Schlett munkája, amely már most hétszáz oldalnál tart, és még tovább kötet várható). A hasonló jel-

legű angolszász eszmetörténeti összefoglalások legalább két-háromszor hosszabbak, alapos módszertani bevezető is társul hozzájuk, sőt a külföldi szerkesztők a névmutatóról sem feledkeznek meg. Pontosabb lett volna ez okból a „Bevezetés a modern magyar politikai eszmetörténetbe” vagy a „Fejezetek a modern magyar politikai eszmetörténetből” cím. Most pedig vegyük közelebről szemügyre, hogy lássuk, mi az, ami fájón hiányzik belőle. Takátsnak elengedhetetlenül fontos lett volna megosztania az olvasóval azokat az elemzési szempontokat, amelyek alapján kiválogatta könyve szereplőit. Mindez szoros összefüggésben áll a felhasznált források és a terminológia problémájával. Úgy tűnik, a szerző számára nincs különbség a *politikai eszmetörténet* és a *politikai gondolkodás története* kutatásának módszertana között, hiszen felváltva, egymás szinonimájaként alkalmazza e két kifejezést. Holott az első a különböző eszmerendszerek idő- és térbeli transzformációival foglalkozik, a második viszont a politikusi gondolkodás folyamatát állítja középpontba (a megoldandó probléma felismerésétől az elérendő célok és a szükséges eszközök meghatározásán át a cselekvési program megszületésig). Ennek megfelelően az első megközelítés rendszerint nagy szövegtörzsekkel, a liberalizmus, a konzervativizmus és a szocializmus nagy hatású nemzeti hitvallásaival dolgozik. A második kutatási irány forrásai pedig jóval szerteágzóbbak, mivel a politikusok szinte minden (nyilvános és magán-) megnyilatkozása elemezhető a politikailag releváns problémák teoretikus vonatkozásainak (például a nemzetiségi és a munkáskérdés, az állami szerepvállalás dilemmáinak) bemutatásakor.

Nem állítom, hogy élesen elválaszthatjuk egymástól a két megközelítési módot, és tagadhatatlan, hogy a témába vágó külföldi munkák sem fogadják el egyöntetűen ezt a megkülönböztetést. Mindezek ellenére gyakran már a tartalomjegyzék elárulja, melyik úton jár az adott szerző: Schlett például a második utat választotta, idővel pedig kidolgozta kutatási módszerét is (legrészletesebben lásd Mi a politikai gondolkodás és mi a története? In: G. Fodor Gábor – Schlett

István: *Lú-e vagy szobor? Tanulmányok tudományról, politikáról, politikatudományról*. Századvég, Bp., 2006. 278–313. old.). Takáts József tankönyvét olvasva egyértelműen megállapítható, szerzőnk az eszmetörténeti megközelítés mellett döntött, bírálatomban ezért én is ezen a módszertani körön belül igyekszem maradni.

A szerző nem beszél ugyan a szövegek kiválogatásának meghatározó szempontjairól, két fő szelekciós elv azonban jól kivehető. Elvben olyan gondolkodók kerülhettek be csupán a könyvébe, akik színvonalas és teoretikus jellegű értekezéseket hagytak az utókorra. Ez az oka, hogy a társadalmat, a közbeszédet hosszú elméleti fejtegetések helyett a törvényhozás fórumain elmondott beszédekkel vagy újságokba írt vitacikkeikkel közvetlenül formáló, gyakorló politikusok többsége teljességgel hiányzik a műből. Nem jutott több két-három sornál például Kossuth Lajosnak, Deák Ferencnek, Tisza Istvánnak és Bethlen Istvánnak sem. Meglepő volt számomra annak egyértelmű kijelentése, hogy Deáknak volt ugyan néhány jelentősebb írása és beszéde, politikai gondolkodónak azonban mégsem nevezhető: „A politikai gondolkodástörténet szempontjából azonban szónoklati és cikkei szövegénél fontosabb a róla szóló korabeli szövegek által létrehozott imázs.” (57–58. old.) Deák így nem a saját jogán – például a szó-lás- vagy a vallásszabadság tárgyában elmondott gondolataival –, hanem a személyét magasztaló írások kapcsán szerepelhet csupán a kötetben. Kossuth Lajos neve is csupán Széchenyi és a reformkori konzervatívok okán bukkan föl, de a *Pesti Hírlap*ban megjelent és a politika nyelvét megújító vezércikkeit már nem elemzi Takáts; s hogy ne kelljen érdemben foglalkoznia Kossuthtal, a Széchenyi–Kossuth-vita bemutatását is mellőzi, mondván: az voltaképpen modor-vita volt (azaz a politizálás stílusáról szólt), hiszen a két politikus osztotta egymás nézeteit (39. old.).

Mindez azonban durva leegyszerűsítés, ami nem engedhető meg még egy rövid lélegzetű tankönyvben sem. Takáts Tisza István nézeteit sem vizsgálja, elméleti jellegű tanulmányait sem említi, és még Bethlen is több fi-

gyelmet kap tőle egy Eötvös Józsefről szóló írása kapcsán. A két világháború közötti szellemi irányzatokról szólva ugyanakkor minden módszertani indoklás nélkül tárgyalja Jászi Oszkár emigrációs levelezését vagy Sinkó Ervin 1990-ig nem publikált levelét (129. old.), miközben a neonacionális programjáról folytatott vitát vagy a *Társadalomtudomány* című folyóirat liberalizmus és etatizmus témában 1934-ben feltett körkérdését és az azt követő tanulságos eszmecserét még csak nem is említi. Úgy válogat tehát a források között, hogy nem tartja magát kezdeti elhatározásához.

Mindezen problémákból adódóan a Takáts javasolta kanonikus névsor meglehetősen rövidre sikerült. Ábrázolásában a XIX–XX. századi magyar politikai eszmetörténet Széchenyi István, Eötvös József, Kemény Zsigmond, Szabó Ervin, Jászi Oszkár, Szabó Dezső, Szeffkú Gyula, Bibó István nevével és működésével jellemezhető. Asbóth János, Németh László és Lukács György gondolatai kapnak még a könyvben viszonylagos figyelmet.

Az elemzésre méltónak ítélt szövegek kiválasztásának második elvi szempontja, hogy magyarul írták őket. Ezért is kezdi az eszmetörténethez – a cambridge-i iskola hatására – a nyelvhasználat és a beszédmódok felől közelítő elbeszélését Takáts a XIX. század elején. Álláspontja szerint ugyanis az eszméket, a politikai gondolatokat generációról generációra átörökítő nyelv egyáltalán nem semleges közeg, ráadásul a politikáról való beszéd szókészlete is döntő módon változik, ha a politikai élet az évszázadok folyamán magyarról latinra (részben németre), majd megint magyarra vált át. Ezért gondolja úgy, hogy a hazai politikai gondolkodás története meglehetősen töredezett jelenség, bár ugyanakkor rendkívül bizonytalanul fogalmaz: „kétségesnek tűnik, beszélhetünk-e a magyar nyelvű politikai beszéled folytonosságáról a 17. és 19. század között. Nem azt állítom, hogy nem beszélhetünk folytonosságról, csak azt kell leszögezni, hogy nagyon keveset tudunk az e kérdésre adható válaszból.” (12. old.)

Takáts nem tisztázza kielégítően, milyen kapcsolatot vél felfedezni a felvilágosodás eszméit a magyarországi po-

litikai elit számára latin nyelven tolmácsoló XVIII. század végi politikai gondolkodók (például Hajnóczy József) és a magyarul politizáló reformkori liberálisok között; miközben érezhetően a megszakítottság elvét vallja. A „folyamatosság és megszakítottság” hosszú és változatos történeti, irodalomtörténeti vitája húzódik meg a mélyben. A kérdést Takáts nem exponálja, jóllehet állást foglal vele kapcsolatban. Nekem mint történésznek értelmezhetetlen ez a fajta merev nyelvi megkötés és a belőle levont következtetés. Miért kell kitüntetett szerepet tulajdonítani a nyelváltásnak egy többnyelvű elit esetében, és érdekes-e egymástól szinte teljesen elkülönülő periódusok sorozataként elképzelni a politikai gondolkodás történetét? A jelzett problémáról és főként a historikumáról – számos előtanulmány után – Miskolczy Ambrus a közelmúltban könyvet jelentetett meg (*A felvilágosodás és a liberalizmus között*. Lucidus, Bp., 2007.), melyben meggyőző példákkal érvel az eszmei folytonosság mellett.

Takáts ezúttal sem tartja magát az általa felállított előzetes kritériumokhoz. Nem tulajdonít például különösebb jelentőséget annak a ténynek, hogy Eötvös József főművét (*A XIX. század uralkodó eszméinek befolyása az álladalomra*), melyet „a magyar politikai gondolkodás legjelentősebb teljesítményének” nevez (40. old.), eredetileg németül írta. A témának szentelt monográfia szerzője ezzel szemben azt hangsúlyozza, hogy a magyar változat korántsem tekinthető szókészletében helyes és alapos fordításnak (lásd Gángó Gábor: *Eötvös József uralkodó eszméi. Kontextus és kritika*. Argumentum, Bp., 2006. 15. old.). De említhetjük akár Lukács György *Történelem és osztálytudat* című könyvét is (ezúttal: a marxizmus egyik „legjelentősebb teljesítménye”), melyet annak ellenére tárgyal Takáts, hogy a szöveg szintén németül (ráadásul külföldön) született.

A túlzottan rövidre szabott terjedelem nem csak abban gátolja a szerzőt, hogy elvégezze a módszertani tisztázás kívánatos munkáját. Szinte teljesen hiányzik a könyvből az általa vizsgált szövegek kontextusa, s ez komoly hiba. Pedig jól érzékeli, hogy egyebek közt „a kiegyezési korszak politikatörténete

és politikai eszmetörténete bonyolult viszonyban áll egymással” (80. old.). Nem gondolom persze, hogy hosszas köztörténeti bevezetőkkel kellett volna megnövelni a munka terjedelmét, viszont a kontextusokra ügyelve Takáts elkerülhette volna annak kijelentését, miszerint: nem szükséges hosszabban szólni az Eötvös által a reformkorban elképzelt politikai berendezkedésről, „mivel az a liberális demokrácia, amelyben ma, 2007-ben élünk, hasonló alapelveken nyugszik, ezt részletesebben felesleges magyarázgatni” (38. old.). Mint ahogy furcsán hat az is, amikor a következőket olvassuk: „két mondatban össze kell foglalnom (s egyben le kell egyszerűsíteniem), mit is értettek a kortársak társadalmi szerződésen” (34. old.). A kontextust egyes esetekben nemzetközi összefüggések alkothatnák. Legalább vázolni illett volna, milyen külföldi hatások befolyásolták a magyar politikai gondolkodást a különböző időszakokban, és milyen közös vagy eltérő válaszok születtek itthon és külföldön egy-egy felmerült problémára?

Mivel Takáts a szerinte legfontosabb eszmetörténeti források bemutatásának sem szentel többet másfél oldalnál, gyakran maga is beleesik abba az általa is bírált hibába (lásd a 27. oldalt), hogy rövid jellemzés után ideológiai címkékké lát el egyes szerzőket. Széchenyiről szólva még fellelhető az árnyalt fogalmazás, hiszen kimutatja, hogy írásaiban egyszerre jelentkezik az utilitarizmus, a liberális és a konzervatív érvelés: „az eszmetörténetnek talán nem Széchenyi szemléletének megoldatlanságaként kell interpretálnia mindezt, inkább arra kell rámutatnia, hogy más-más tárgyról más-más politikai nyelven tudott csak beszélni.” (34. old.) Más gondolkodók már kevésbé voltak szerencsések: Deákot, Eötvöst, Keményt egyértelműen konzervatív liberálisnak könyveli el a szerző, sőt Kemény egy helyütt csak konzervatív (akinek munkája „a magyar konzervatív gondolkodás talán legfontosabb alkotása”). A XIX. század második felének liberalizmusára pedig Takáts indoklás nélkül alkalmazza még az ’újliberális’, illetve a jelző nélküli liberális címkét. Nem jobb a helyzet a konzervatív eszmei áramlatok kezelése terén sem.

Takáts egyaránt 'újkonzervatív' nevezi az 1870-es, valamint az 1920-as években jelentkező, ide sorolható eszmei irányzatot. A zavart tovább fokozza, hogy a szakirodalom más képviselői már az 1840-es években fellépett politikai csoportosulásra is használják ezt a jelzőt. Ezen címkék reflektálatlan használata nem segít hozzá, hogy tisztábban lássuk az eszmerendszerekben bekövetkezett érdemi változásokat.

Utolsó kritikai észrevételem az egyes fejezetek végén szereplő „bibliográfiai jegyzetekre” vonatkozik. Tüzetesebb vizsgálatuk azt valószínűsíti, hogy a könyv legtöbb fejezete korábban készült, és régóta megjelenésre vár, most pedig a szerző elmulasztotta felfrissíteni a szöveget és az irodalomjegyzéket. Három-négy munkától eltekintve ugyanis a bibliográfiában nem szerepel az utóbbi szűk egy évtized szakirodalmi termése. Jellemző és egyúttal árulkodó például, hogy Litván György 1993-ban megjelent Szabó Ervin-monográfiáját friss munkaként tünteti fel a szerző, miközben elfelejti megemlíteni Litván Jászi-könyvét (2003), Ablonczy Balázs Teleki Párolt írt életrajzát (2005), a Kolnai Auréltól vagy Bekcsics Gusztávtól megjelent szövegválogatásokat (2003, illetve 2005), Miskolczy Ambrus munkáit, Gángó fent hivatkozott könyvét, vagy az általa gyakran említett Szabó Miklós posztumusz írásait sem (2001, illetve 2003.). A hiánylista összeállítását hosszan folytathatnám még az 1990-es évek szakirodalmi terméséből vett példákkal. Úgy vélem tehát, hogy a szerzői szándék becsülendő ugyan, ám a mű kivitelezésébe túlzottan sok hiba csúszott, ennél fogva nehezen járható az így elkészült Duna-parti út burkolata. Takáts könyvéhez jobban illenék tehát a borító képeként Scheiber Hugó egy másik festménye: *Út buckákkal*.

(ed.): Liberty and the Search for Identity

LIBERAL NATIONALISM AND THE
LEGACY OF EMPIRES

*Central European University Press,
Budapest – New York, 2006. XVI +
509 old., \$ 55.95*

Komoly várakozást kelt és izgalmas szellemi kalandot ígér a Bibó István emlékének ajánlott tanulmánykötet. A szerkesztő az előszóban arról tájékoztat, hogy a kötet ötlete a magyar eszmetörténeti vizsgálódások tágabb gondolati térbe helyezésének szándékában fogant. Dénes Iván Zoltán Isiah Berlin tanácsára döntött úgy, hogy a választott tágabb keret a közép- (vagy kelet-közép-, esetleg „csak” kelet-?) európai szomszédnépek eszmetörténete legyen. Így született meg 1986-ban e könyv közvetlen előzménye, egy magyar nyelvű és magyar szerzők tanulmányaiból álló tanulmánykötet.

Érdeemes e ponton megállni egy pillanatra, és szót ejteni az akkori kötet szituációhoz kötöttségéről. Az egykori posztszovjet szatellitállamok végóráinak kezdetén vagyunk, „a berlini fal leomlása” előtt három, a monori találkozó után egy, a lakitelki találkozó előtt pedig egy esztendővel. Renszánszukat élük a térségben a *Mittleuropa*-viták. Jól érzékelhető, hogy a Bibó István által évtizedekkel korábban megfogalmazott „kelet-európai kisállami nyomorúság” gondolata jelenti Dénes számára azt a kiindulópontot és szellemi ösztönzést, amely köré a kötet anyagát szerkeszteni kívánta. Ennyiben érthető a tanulmánykötet alcíme: *Liberális nacionalizmus és a birodalmak öröksége*. E két kérdés együttes – komparatív – feltárásának komoly intellektuális vonzereje volt a nyolcvanas évek második felében. Az ötlet előbb egy 1986-ban rendezett, a Friedrich Naumann Alapítvány által támogatott konferencia kiindulópontjából szolgált, utóbb pedig tanulmánykötetben is megjelent (Dénes Iván Zoltán [szerk.]: *Szabadság és nemzet*.

Liberalizmus és nacionalizmus Közép- és Kelet-Európában. Gondolat, Bp., 1993.). A téma az idők során többszörös átalakuláson ment át, amíg végül a jelen kötet is megszületett.

A cím (szabadság és identitáskeresés) sokkal hangzatosabb és érzelmileg is telítettebb hatást kelt angolul, mint az eredeti magyar cím. Nem kerülhetjük meg, hogy legalább futólag ne vessük össze egymással a két kötetet. Nagyot fordult a világ a gondolat első, 1986-os felbukkanása, majd a tanulmánykötet első, tehát 1993-as megjelenése között, amelynek előszavát az immár köztársasági elnök Göncz Árpád jegyzi imigyen. „Polgári társadalom emberi jogok nélkül nem létezhet, polgári társadalom nélkül aligha lehet a szabadságról beszélni. Szabadság nélkül pedig üres szó a nemzet szuverenitása. Igaz, ha megvalósul a nemzet szuverenitása, s annak szabad polgári társadalom az alapja, az önazonosság kérdése gyakorlatilag értelmét veszti, mert olyan természetessé válik, mint a levegő, amelyet belélegzünk és ami létünk alapeleme. Voltaképpen ilyen módfelett egyszerű a kérdés – a világ legbonyolultabb egyszerűsége –, amire a Friedrich Naumann Alapítvány előadásai választ keresnek.” (7. old.) A magyar liberális politikus idézett szavai ma már túlzóan leegyszerűsítőnek hatnak, ismerve a posztszocialista államok és nemzetek idővel mind nacionalistább politikai közbeszédét. Mindez nem vethető persze egy politikus szemére, annál inkább egy szaktörténészére. Nem véletlen tehát, hogy Dénes Iván Zoltán kihagyta az angol nyelvű tanulmánykötetből az 1993-as munka „(Utószó helyett)” alcímű *A liberális demokrácia vívmányai* című eszmefuttatását, amely nem a kötet összegzésére, hanem a Bibó által képviselt és morálisan megtestesített politikaelméleti alapértékek tömör rekonstruálására tett frappáns kísérletet. Vélhetőleg hasonló megfontolásból maradt ki az angol könyvből a magyar kötet kiváló, *A német liberalizmus elméleti forrásai* című nyitószövege is Huoranszki Ferenc tollából. A bevezetőt ezúttal Michael Freeden, oxfordi politikatudós írta. Mindez beszédesen jelzi mindazon historiográfiai és metodológiai változásokat, amelyek a mostani kötet előképének gondolati

■ CIEGER ANDRÁS

Iván Zoltán Dénes

megfogalmazása és a tényleges megjelenése közti közel két évtized folyamán ténylegesen végbementek.

Kezdjük a legnyilvánvalóbb tényekkel. Az 1980–90-es évek fordulóján – két kivétellel – lényegében hazai szakemberek felkérésével kellett (illetve lehetett) feltérképezni a XIX. századi német, osztrák, magyar, román, orosz, szerb és szlovén liberálisok nemzetépítésben betöltött szerepét, és egyedül a cseh és lengyel liberálisok esetében fordult a szerkesztő Otto Urban, illetve Maciej Janowski segítségéhez. Most viszont a könyv tizenhét esettanulmányának a szerzői, illetve társszerzői között csupán hat magyar történész szerepel – ennyitük többé-kevésbé átdolgozott írása maradt a magyar kötetből. Az eredetileg magyar kezdeményezés – a szerzőket tekintve – egyfelől örvendetesen közép-európaiasodott: a cseh és a lengyel fejleményeket taglaló tanulmányok mellett a román, az orosz és részben a szerb tematikát is külföldi kutató dolgozta fel immár Daniel Barbu és Cristian Preda, Alekszandr Szemjonov, valamint Diana Miskova jóvoltából. Nem tudom, csak feltételezem, hogy a szerkesztői tapintat hagyta a kötetben a német és az osztrák vonatkozású, eredetileg magyar szerzőtől származó tanulmányokat (Erdődy Gábornak az első kötethez képest radikálisan megkurtított, illetve Heiszler Vilmos lényegében változatlanul újraközölt írását). Igaz, az 1993-as kötet eredeti szövegeiből – azonos címmel és változatlan szöveggel – Kun Miklós és Ress Imre orosz, illetve szerb tárgyú tanulmánya is átkerült az angol válogatásba, kikerült viszont belőle Keszthelyi András és Szilágyi Imre román, valamint szlovén liberális nacionalizmussal foglalkozó írása (ez utóbbi téma, sajnálatos módon, teljesen reflektálatlanul marad az angol könyvben).

Nem azzal a szerkesztői koncepcióval van tehát dolgunk, amely mintegy párba kívánta volna állítani az azonos problémára vonatkozó, „belső” és „külső” nézőpontból megfogalmazott történetírói álláspontokat. Három esetben mégis ez történt, ami nem is teljesen tanulság nélküli. Igaz, a magyar, illetve a külföldi kutató által egyaránt feldolgozott történetek inkább kiegészítik egymást, nem a két-

fajta nézőpont kereszteződését vagy konfrontációját példazzák. Amit akár fájlalhatunk is, hiszen azzal egy valamikori több szempontú kelet-közép-európai történetírás első példái lehetnek volna.

Az angol nyelvű kötetet kiadó CEU Press anyaintézményének, a Közép-Európa Egyetemnek a létrejötté a rendszerváltozások idején maga is a kötet alapjául szolgáló gondolat egyfajta intézményesülését jelentette. Dénes Iván Zoltán előszavából kiderül, a kezdetben Kelet-Közép-Európára fókuszáló történeti vállalkozás nyugat-európai kitekintéssel és viszonyítási pontokkal kívánt (volna) szélesebb referenciális hálót szőni maga köré. Szilárd intézményes és pénzügyi háttér hiányában azonban mindez nem sikerülhetett. Nyilván ezzel magyarázható, hogy nincsenek a kötetben észak-európai esettanulmányok, és hogy a dél-európai példákat feldolgozó írások is többnyire a balkáni térségre szorítkoznak: az említett román és szerb témájúak mellett Eyüp Özveren oszmán-török és a már említett Miskova hasznos szerb–román–bolgár összehasonlító tanulmánya olvasható még a könyvben.

A szerkesztőnek le kellett tehát mondania az ír, az olasz, a görög, valamint az Ibériai-félsziget liberális nacionalizmusainak tárgyalásáról, holott azok ösztönzően hathattak a XIX. század során a többi európai régió, többek közt a dunai térség liberális nacionalizmusaira is. Meglepő ugyanakkor, hogy a kötet négy nyugat-európai esettanulmányából közvetlenül egyik sem foglalkozik az angol és a francia alapmodell(ek)kel, és az – egyébként szintén alapvető jelentőségű – skót liberális nacionalizmus rekonstruálása teszi ki a nyugat-európai példák felét. David McCrone tanulmánya angol tükrökben értelmezi a skót nacionalizmus ambivalens és időben változó viszonyát a skótságához és a brit birodalmi-sághoz, Richard J. Finlay pedig a radikális liberalizmus és a nacionalizmus szoros összefonódását mutatja be a viktoriánus kori Skóciában.

Mindazok a problémák, amelyek a kötet tematikájának térbeli kiterjedését érintik, minden bizonnyal a kézirat formálódásának időbeli elhúzóásával és az angol nyelvű kötet kiadási ne-

hézségeivel magyarázhatók. Az írások kronológiai kereteire nézve azonban mindezen „külső tényezők” kevésbé szolgáltatnak kielégítő magyarázatot. A magyar nyelvű kötet korpusza a *Mitteleuropán* osztozó három birodalmi konglomerátum felbomlásának az időpontjával zárult, így az 1918 utáni korszakot egyik szöveg sem érintette. A „birodalmi örökségre” utaló alcímmel ellátott angol kötet írásai viszont ebből a szempontból korántsem egyöntetűek, ami nem válik a mű koncepciójának és koherenciájának javára. A témát szinte napjainkig terjedően feldolgozó tanulmányok mellett szép számmal találhatunk itt kizárólag XIX. századi témájú írásokat, sőt olyanokat is, amelyek egészen szűk időkeretben vizsgálódnak: ilyen Janet Polanskynak az 1786 és 1830 közötti belga liberális nacionalizmussal foglalkozó írása, vagy Erdődy Gábornak a XIX. századi német liberalizmus problematikáját széles perspektívában rekonstruáló tanulmányából (*A 19. századi német liberalizmus*. Argumentum, Bp., 1993.) kimetszett, az 1850 és 1879 közötti időszakra fókuszáló szemelvénye. Ezek az időbeli lehatárolások érthetőek lehetnek az egyes nemzeti historiográfiai kánonok belső periodizációi alapján, ebben a komparatív összefüggésben azonban kifejezetten zavaróan hatnak. Érthetetlen, mi indokolta a német, osztrák, cseh, lengyel és a magyar, vagy akár a szerb és a bolgár problematika „befagyasztását” 1918-nál, miközben a román és a török esettanulmány napjainkig tekinti át a kérdést – hogy csak tágabb „térségünkől” hozzak példákat.

Kanyarodjunk azonban vissza az elmúlt két évtized historiográfiai és metodológiai fejleményeiben bekövetkezett változásokhoz, melyekre Dénes Iván Zoltán is utal az előszóban. A kötetbe foglalt írások szerzői mind arra keresik a választ, milyen viszony fűzte a XIX. század elejétől az európai liberális eszmerendszerek képviselőit a modern nemzetépítési törekvésekhez. A kérdést a szerzők – kevés kivétellel – nemzeti keretek között vetik fel, következőképpen a szerkesztői koncepció és a kötet egésze nyújthat némi fogódzót az összehasonlító és általánosítható tanulságok megfogalmazásához. A kikövetkeztethető közös nevező

– elméletileg – a liberális politikai eszmétörténet fogalma köré szerveződik, és helyi alváltozatai definiálásában és a „saját” nemzetépítésben betöltött szerepének az értelmezésében fogalmazódik meg. A tanulmánykötet ebben az értelemben bőséges információval szolgál az ideáltípusként felvázolt „liberalizmus mint olyan” regionális és időbeli változatainak a „nemzeti” regiszterekben fellelhető egyes megnyilvánulásairól. Az utóbbiak főleg a (párt)politika- és gazdaságtörténet összefüggésében tanulmányozandók, mindenekelőtt a *laissez-faire* gazdaság körülményei között, ami különösen nagy hangsúlyt kap például a török liberalizmussal foglalkozó terjedelmes tanulmányban. Ritkább a társadalomtörténeti kiindulópontú és szemléletű tanulmány (a kevesek közé tartozik Szabó Miklós kiváló, a magyar nemesi liberalizmust rekonstruáló írása). Indokolt lenne e munkát összevetni a cseh Miroslav Hrochnak a magyar vállalkozással szinte egy időben megjelent történeti munkájával (*The Social Preconditions of National Revival in Europe. A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*. Cambridge University Press, Cambridge – New York, 1985). Hroch műve, melynek a regionális (és részben a kronológiai) kiindulópontja is szinte teljesen egybevág a magyar tanulmánykötetével, strukturalista fogalmi alapokon nyugszik. Ez sok szempontból vitatható ugyan, de azzal a kézzelfogható előnnyel jár, hogy átlátható modellt teremt a tárgy idő- és térbeli változatainak megismeréséhez. Dénes Iván Zoltán utal Hroch könyvére, sőt több más művét is említi a kötetet bevezetőjében, de nem veszi át a benne kidolgozott tipológiát.

S ezen a ponton érkezem mondanóm sarokpontjához. A könyv megjelenését megelőző két évtized folyamán a kérdéses kutatási területen legalább egy, mások szerint két paradigmaváltás zajlott le. Paradigmaváltáson a tudományos diszpozíciók alapvető átalakulását értem, amely elsősorban a nemzet- és nacionalizmuskutatásban figyelhető meg a nyolcvanas évek dereka óta. E változásban döntő szerepe volt az átfogó, ideológiai preconcepcióktól többnyire mentes, a naciona-

lizmus- és nemzetproblematika jelenését globálisan és „belülről” értelmező (tehát nem ellene vagy mellette fellépő), komplex társadalomátalkulási modelleket kimunkáló, „antropológiai” nézőpontúnak is nevezhető nacionalizmuselméleti művek megjelenésének. Fő hozadékuk a nemzetfogalom és a nacionalizmuskutatás interdiszciplináris, tudományszociológiailag is emancipált, önálló módszertani keretekbe helyezése volt (lásd Benedict Anderson, Ernest Gellner vagy Anthony D. Smith nyolcvanas évek elején publikált ismert műveit, hogy csak a legnagyobb hatású szerzőkre utaljak). A második, nemegyszer „posztmodernnek” is nevezett hullám során ment végbe a probléma dekonstruálása, amely így még inkább antropológiai és kultúrelméleti dimenziókba helyeződött. Ebben kulcszerepet játszottak – többek között – Frederik Barth norvég antropológusnak a dinamikus határképződésre építő etnicitáselmélete (*Ethnic Groups and Boundaries: the Social Organization of Culture Difference*. Little, Brown and Company, Boston, 1969.) és a belőle leszűrt módszertani konzekvenciák. Mindezek nyomán napjainkra már maga a kérdésfeltevés is alapjaiban de-szubsztancializálódott.

Bár Dénes Iván Zoltán a szintetizáló, fontos megállapításokban sem szűkölködő bevezető tanulmányában kísérletet tesz a nacionalizmus(ok), illetve liberalizmus(ok), egyéni és közösségi identitáskonstrukciók közötti, időben változó, bonyolult kölcsönhatások és interdependenciák elvi megragadására, a kötet szerzőinek többsége nem követi őt ezen az úton. Előfordul, hogy nem is definiálják, az általuk vizsgált politikai közbeszéd mit értett nemzetet és nacionalizmuson, s milyen diszkurzív változásokon ment át e fogalmak használata a vizsgált időintervallumban. Gyakorta egyszerűen szubsztantív adottságként kezelik a modern és jelenkori nemzet jobbjára differenciálatlanul értett fogalmát. Tekintettel a kötet születési körülményeire, sok szempontból igazságtalan, ha szerzőinek szemére vetjük e módszertani esszencializmust. Amikor a kutatás ötlete felvetődött, az imént említett új fogalmi apparátus még nem hatotta át a tudományos köztudatot, különö-

sen nem a *mainstream* történetírást. Mégis – erről a szerkesztői előszó is kellő hangsúllyal szól – a paradigmaváltás(ok) nyilvánvalóvá tették, hogy az 1990-es évek eleje és közepe óta bizonyos módszertani normák alapvetően megváltoztak (aminek következményei az újabb, illetve a felfrissített tanulmányok bibliográfiáiban már érzetik is hatásukat).

Mindezen fogyatékoságai ellenére fontos kötetet vehet kezébe az olvasó. Egyrészt az sem egészen mellékes, hogy számos (köztük néhány időközben már elhunyt) kiváló történész szövege kerülhet be a kötet révén a nemzetközi (vagyis az ezzel szinonim angolul) társadalomtudományos diskurzusba. Másfelől, és ez ennek a válogatásnak talán az egyik legnagyobb érdeme, erről a problémáról mind ez idáig nem született még hasonló tanulmánykötet. Igaz, rendelkezésünkre áll Yael Tamir monográfiája (*Liberal Nationalism*. Princeton University Press, Princeton, 1993.) és néhány további munka, mint Kis János magyar és angol nyelvű kötetei vagy Will Kymlicka, David Miller és az őket bíráló Alan Patten vagy Arash Abizadeh írásai. A tanulmánykötet hatása mégis abban lehet a legnyilvánvalóbb, hogy ezentúl az eddigieknél szilárdabb alapon folyhat a tágabb európai régiók komparatív empirikus kutatása. Már vannak örvendetes jelek ezen a téren. A mostani kötet létrejöttében is sokat segédkező Trencsényi Balázs társszerkesztésében két, ugyancsak a CEU Press kiadásában megjelent, kommentált válogatáskötet tette hozzáférhetővé angol nyelven, még ha csak szemelvényes formában is, a közép- és délkelet-európai térség kollektív identitásával kapcsolatos (jóllehet nem kizárólag liberális nacionalista szerzőktől származó) alapvető szövegeket (Balázs Trencsényi – Michal Kopecek [eds.]: *Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe (1770–1945): Texts and Commentaries*. Vol. 1. *Late Enlightenment Emergence of the Modern ‘National Idea’*, Budapest, Central European University Press, 2006; Vol. 2. *National Romanticism – The Formation of National Movements*, Central European University Press, Budapest, 2007.).

A Dénes Iván Zoltán által szívos türelemmel előkészített és nagy kitartással egybeszerkesztett kötet természetesen nem „hibátlan”. A vállalkozás mégis figyelemre és egyúttal követésre méltó, mert ritka példája a legszélesebb nemzetközi történetírói együttműködésnek azon téma kutatása kapcsán, amely rendszerint végtelenen megosztja a nemzeti diszciplinák kívánalmaihoz igazodó historikusokat.

LAJTAI L. LÁSZLÓ

Dupcsik Csaba: A Balkán képe Magyarországon a 19–20. században

Teleki László Alapítvány, Budapest, 2005. 294 old., 2990 Ft

„Ismereteket próbál közölni, Önöknek pedig nem arra van igazán szükségük. Talán a legjobb lenne, ha elfelejtenék ezt a könyvet.” Ezzel a meglehetősen szokatlan állítással zárul Dupcsik Csabának az olvasót kétségtelenül rengeteg információval bombázó könyve, amely az előszóban megfogalmazottaknak megfelelően valóban nem klasszikus tudományos értekezés, inkább terjedelmes esszé. Szerencsére azonban idézett záró soraiban a szerző túlságosan kritikus volt önmagával szemben. Nem kell elfeledni, sőt – már írásom elején megjegyezem – hasznos lenne, ha mindenki, aki Magyarországon Délkelet-Európa kutatásával foglalkozik, kezébe venné ezt a könyvet – segítségével sok rejtett csapdát elkerülhet. Tény viszont, hogy egyik sztereotípiát csapdájába maga a szerző is beleesik, s néhány általa felállított, főleg legújabb kori Balkán-sztereotípiák kategóriája, valamint a saját, rejtett (vagyis részletesen ki nem fejtett, csak értéktételei alapján kirajzolódó), időnként kissé idealizálnak látszó Balkán-képe vitára ösztönöz.

Dupcsik Csaba nem kis feladatra vállalkozott. Kétszáz esztendő alatt déli szomszédainkról, illetve a Balkán-félszigetről igen terjedelmes irodalom keletkezett, főleg hogy az imagológia gyakorlatának megfelelően a szerző

forrásként kezeli a történettudományi munkáktól a politikai publicisztikán, a politikai értekezéseken át a szépirodalmi jellegű útleírásokig a legkülönbözőbb műfajú írásokat. Ilyen rendkívül hosszú korszakot felölelő munka természetesen kénytelen szelektálni – már csak terjedelmi korlátok miatt is. A szelektálás persze veszélyforrás is, amivel a szerző tisztában van, s nyilván fel lehetne róni neki, hogy ezt vagy azt a művet kihagyta, vagy éppenséggel egyikre-másikra nagyobb, esetleg kisebb hangsúlyt fektetett. Az összbemutató szempontjából azonban kijelenthetjük, hogy – ami legalábbis a Balkánról szóló magyarországi irodalmat illeti – nem sok olyan művet tévesztett szem elől, amely az általa bemutatott sokféle képet lényegesen módosítaná.

Könyve elején Dupcsik leszögezi, hogy nem kívánja vizsgálni az általa bemutatott sztereotípiák valóság tartalmát, s mivel nem Balkán-szakértő (az irodalomjegyzék – a forrásként kezelt magyar művek mellett – csak két nyugati szerző, Barbara Jelavich és Mark Mazower összefoglaló Balkán-történetét tünteti föl), nem végez összehasonlító vizsgálatokat, pedig az olvasó számára időnként roppant tanulságos volna látni a bírált magyar Balkán-sztereotípiák korabeli szerb, horvát, bolgár, román magyarsággépmegfelelőit. Igaz, viszonylag kevés erre vonatkozó tanulmány vagy könyv létezik magyar nyelven, s jobbára 2000 után jelentek meg, így ha szigorúan a könyv címében jelzett időhatárt nézzük, Dupcsiknak nem is kellett volna figyelembe vennie őket – más, a volt Jugoszlávia, illetve Albánia történetével kapcsolatos 2000 után kiadott műveket azonban megvizsgált.

Valójában lehet, hogy kicsit sokat követeltek, amikor az érem kizárólag egyik oldalának bemutatásán túl történetisztereotípiák-párhuzamokat hiányolok a könyvből. Hiszen Dupcsik Csaba már a *Bevezetés*-ben leszögezi: „A »Balkán« a magyar közvélemény jelentős része számára mindig is mintha sajátos tükör lett volna, amely azt mutatja, milyenek nem vagyunk (vagy nem szeretnénk lenni), mi, magyarok – paradox módon azonban éppen ettől vált alkalmassá önismeretünk elmélyítésére.”

Ezzel az állítással teljes összhangban így válik kétszáz év magyar Balkán-képének bemutatása voltaképpen a magyar önkép gyakorta meglehetősen kritikus (ritkábban pedig elismerő) vizsgálatává. E vizsgálat során tehát nem annyira egy-egy magyar szerző Balkán-képének ismertetése Dupcsik igazi célja, hanem azon keresztül, annak segítségével a tárgyalt korszak magyar önképének megrajzolása. Legalábbis ilyen jellegű „összbemutató”, összkép keletkezik bennem: számomra sokkal inkább a magyarságról szól ez a könyv, mint a Balkánról! Dupcsik Csaba ugyanis, különösen az első világháború előtti és a két világháború közötti magyar Balkán-képek bemutatása során a magyar történeti valóságot igenis elemzi: gyakorta nem a posztmodern imagológus, hanem az (eszme)történész beszél belőle! Romics Ignác könyvére hivatkozva (*Nemzet, nemzetiség és állam Kelet-Közép- és Délkelet-Európában a 19. és 20. században*. Napvilág, Bp., 1998.) megemlíti ugyan, hogy a környező népek körében is létezett birodalmi gondolat, de az előbb említett céloknak megfelelően csak a magyar birodalmi gondolat Balkánnal kapcsolatos sztereotípiáit bírálja – s ezzel a korabeli (s némileg megváltozott) formában, a balkániakkal szembeni fölénytudatban napjainkig tovább élő) magyar imperialista felsőbbbségtudatot, illetve az ezt magába foglaló magyar önképet kritizálja. Bennem pedig, mialatt az ezzel a képpel foglalkozó fejezetet olvastam, folyamatosan fel-felbukkantak a szerb antropogeográfus és birodalmi gondolatépítő Jovan Cvijik Cholnoky Jenőéhez kísértetiesen hasonló megfogalmazásai (a birodalmi eszmegyártás iskolapéldái). Említhetnék azonban más, korabeli horvát, román, bolgár stb. szerzőt is, akik a maguk birodalomépítő tervezetéseit hasonló argumentumokkal próbálták alátámasztani, olyannyira, hogy még a civilizátor szerep is megjelenik írásaikban – például a szerbeknél az albánokkal, bosnyák muzulmánokkal szemben, vagy éppenséggel a horvátoknál a szerbekkel szemben. Állításom illusztrálására hadd idézzek egy példát: történetesen a XIX. század második felében, Zágrábban az egész délszláv térség tudományos-szellemi felemelése lebegett

Josip Juraj Strossmayer püspök és harcostársa, a történész-politikus Franjo Rač ki szeme előtt, amikor az általuk megalapított zágrábi tudományos intézménynek a *Jugoszláv Tudományos és Művészeti Akadémia* nevet adták. Igaz ugyan, hogy alapításakor a délszláv térségben valóban ez volt az első és egyetlen tudományos akadémia, de hamarosan a szerbek úgy vélték, köszönik szépen, képesek ők „felemelni” magukat. Belgrádban így saját *Szerb Tudományos és Művészeti Akadémiát* alapítottak, míg a horvátok intézményén egészen Horvátország függetlenné válásáig rajtaragadt a jugoszláv elnevezés, amely nem csupán a délszláv egység gondolatot volt hivatott kifejezni – ahogy azt hivatalosan indokolták –, hanem egyben a horvátok önmaguknak szánt s illúzióknak bizonyuló szellemi vezető szerepének is mementója lett.

Bár a szerző a két világháború közötti Balkán-képet tárgyaló fejezetben foglalkozik inkább a nagy birodalmak kicsiny nemzetállamokká szakadását (is) jelölő balkanizálódás fogalmával, már itt annyit hozzátészek, hogy a *valóságban* 1918 után két balkáni nép, a szerb és a román középhatalmi súlyú „kisbirodalmat” alakított (a Szerb–Horvát–Szlovén Királyság és Nagy-Románia európai léptékben nem számított olyan kicsinek). Csak a bolgárok és albánok voltak kénytelenek megbarátkozni a kisállami lét gondolatával, míg a görögök egészen 1922-ig azt hitték, jó úton járnak XIX. századi megalé ideájuk megvalósításában, s csak akkor csúszott számításukba egy Kemal Atatürk nevű *hiba*. Mindez azt jelenti, hogy az egymással szemben álló, acsarkodó kisállamokat fedő sztereotípiát nemcsak hogy negatív töltetű, de a valóságtartalma is megkérdőjelezhető.

A két világháború közötti magyarországi Balkán-képek bemutatása és elemzése során még határozottabban érezhető, hogy a szerző a magyar önkép szempontjából vizsgálja az elemzett szerzők és műveik Délkelet-Európa-imázsát. Érthető, hiszen a korszak magyar gondolkodói, írói, politikusai Trianon után keresték helyüket az új helyzetben; amint arra Dupcsik Csaba is rámutat, még a korábbi magyar hegemonia gondolata is módosult

(hiszen a tényleges balkáni irányító szerep, a valódi – bár korábban is csak az osztrákokkal közösen megvalósítható – hatalmi politizálás lehetősége megszűnt), és csak egyfajta szellemi vezető szerepre való igényformálás vagy feladatvállalás alakjában élt tovább. A szerző továbbviszi a „Nyugat népe”, „Kelet népe” szemszögéből látott Balkán-kép gondolatát. Meglehetősen éles kontrasztok kerülnek így egy-két oldal távolságban egymás mellé, mint például Szekfü Gyula bírálata a dualista kori (nagy részt éppen a Balkánnal kapcsolatos) magyar birodalmi vágyalmokról és Zsuffa Sándor turanista gondolatai, illetve Szálasi Ferenc Kárpát-tér-elképzelései. Természetesen nem maradt ki a szerző által „dunai/közép-/köztes-európai összefogás” elképzeléseknek nevezett kép elemző bemutatása sem Szabó Zoltán, Szabó Dezső, Németh László munkásságán keresztül. Ezek az elképzelések, különösen a térség megismerésének igénye a második világháború után tovább él majd, amivel Dupcsik Csaba könyvének *Nyugatról keletre – 1945 után* című része foglalkozik.

A szovjet világrendbe fokozatosan betagozódó Magyarország és balkáni szomszédainak viszonya a háború utáni években jónak mondható (különösen ha például a korabeli magyar–csehszlovák viszonyra vetjük össze). Persze Jugoszláviával 1948 után moszkvai direktívára megromlott a viszony, és az idealizált Tito-kép és Jugoszlávia-imázs (erre a szerző bőségesen idéz példákat) rendkívül negatívvá vált – ezt a korszakot azonban Dupcsik néhány mondattal elintézi. Telitalálat viszont, hogy a szerző a hatvanas–hetvenes évek magyarországi Jugoszlávia-képének megrajzolásához Dubravka Ugrešić horvát író nő mondatait vette kölcsön.

A jugoszláv Balkán-(ön)képhez szolgálnék egy adattal, amely megerősíti a Dupcsik Csaba által egyébként Bulgáriával kapcsolatban említett tényt, miszerint a balkániak időnként egyenesen büszkéek félszigetükre. Az Azra együttesnek, a nyolcvanas évek kultikus zágrábi zenekarának énekese, Johnny Štulić dala, a *Balkane moj (Balkánom)* a példa erre: „Balkane, Balkane, Balkane moj/Budi mi silan i dobro mi stoј!” („En Balkánom, Bal-

kánom, Balkánom/Légy erős és állj jól nekem!”)

Ugyanakkor Lengyel László Dupcsik által idézett 1985–86-os gondolatával, miszerint a Corvin és a Skála, illetve a pesti butikok „fogyasztói társadalmával” Magyarország nemcsak a lengyelek, románok, oroszok stb., hanem a horvátok és szerbek „jövőképvé” is vált volna, saját tapasztalataim alapján nem tudok egyetérteni. Ekkoriban, 1985–86-ban Zágrábban éltem, s bár a stabilizációnak nevezett gazdasági megszorító intézkedések hatását kezdték megérezni a zágrábiak is, bevásárolni még mindig Triesztbe és Grazba jártak, s kifejezetten szánakozva tekintettek a pesti butikok választékára. Ekkoriban Magyarországon legfeljebb sajtót és Pick szalámit vásároltak a horvát turisták (ezt ismét „jelentős mintavétel” alapján merem állítani – a nyolcvanas évek végén idegenvezetőként dolgoztam, és számos horvát csoportot vezettem). A horvát bevásárlóturista-roham csak a háború idején, a kilencvenes évek első felében nőtt meg jelentősen.

Dupcsik Csaba a szocialista korszak magyarországi Balkán-képet az *Új magyar politikai korrektség*, illetve a *Balkán eltűnése* fejezetekkel írja le. A kettő – ha valaki ismeri a szocialista korszak publikációs gyakorlatát – összefügg! A Balkán-fogalom használata nem (vagy legalábbis nemigen) számított elfogadottnak, a szerzők öncenzúrája működött, s ezért tűnt el e földrajzi elnevezés a Dupcsik által statisztikailag is kimutatott módon. A nyolcvanas évek régióvitáiban azonban újra megjelent, s ezt a szerző részletesen ismerteti.

Dupcsik Csaba néhány útleírás új Balkán-képet is elemzi (irodalmi – Illyés, Csoóri, Németh – és nem irodalmi – Bács Gyula, Lázár István stb. – szövegeket egyaránt bemutat). Érzékelteti például, hogy Illyés a XX. század eleji magyar Balkán-képpel (Belgrádban például Kosztolányival) vitatkozik. Ugyanakkor Illyés nyilvánvalóan nem tudta, hogy a nemzeti kérdés fontosságáról hozzá hasonlóképpen gondolkodó horvátok számára kevéssé volt öröndetes Jellasich szobrának lebontása.

A szerző a rendszerváltozás utáni magyarországi Balkán-képeket is vizsgálta – mégpedig úgy, hogy négy, maga fel-

állította sztereotip kategóriába próbálta csoportosítani az utóbbi bő másfél évtized Balkánnal kapcsolatos írásműveit. A csoportosítás nem mindig sikerült. Dupcsik nem igazán tudott meggyőzni engem – legalábbis a negyedik kategória („Ideje túllépni a megismerésen, a Balkánnal kapcsolatban feladataink vannak”) kapcsán felsorakoztatott idézetek alapján nem látom, mi az a „feladat”, amely miatt ez a kategória az első, „Megismerni, elemezni, leírni” fogalmakkal jelölt íráscsoporttól különbözik. A másik két sztereotip kategórián belül szerepeltetett idézetek jól illusztrálják a Dupcsik által adott elnevezéseket („Kimutatni: Balkán, tehát nem Európa”, illetve „Kimutatni: a Nyugat tette őket balkánivá”). Raffay Ernő és Hódi Sándor a negatív sztereotípiát előállítási folyamatának iskolapéldáit nyújtja. Hódi terjedő „balkáni kocsmá” sztereotípiájához (miközben alapvetően egyetértek Dupcsikkal) annyi kommentárt fűznék, hogy a vajdasági szerző által leírt turbofolkot hallgató háborús veteránok szubkultúrája valóban létezik – csak nem kellene azt állítani, hogy ez a szerb kultúra, megfélemlézve mondjuk a híres belgrádi nemzetközi színházi fesztiválról, a BITEF-ről, vagy a szerb főváros dzsesszenéjéről stb.

Dupcsik különösen markáns kíméletlenséggel leplezi le a „Nyugat tette őket balkánivá” kategória szerzőit (pl. Tamás Gáspár Miklós, Hajdú Tibor, Krausz Tamás) írásaiban a logikai elentmondásokat.

Mielőtt néhány sorban összegezném Dupcsik Csaba könyvének tanulságait, néhány kisebb tárgyi tévedésre fel kell hívnom a figyelmet. A 133. oldalon az első Jugoszlávia területét tévesen 149 ezer négyzetkilométerben adja meg (kerekken százezer négyzetkilométerrel volt nagyobb), s forrásként Romsics már említett művére hivatkozik. Fellapoztam a hivatkozott könyvet, és ott a 193. oldalon szintén téves adat szerepel. Dupcsik egy helyütt úgy fogalmaz: Bács Gyula „írhatott egy hasonló útikönyvet a délszlávokról is” (218. old.). A feltételezés helyes: Bács valóban írt egy Jugoszlávia-útikönyvet, de jobb lett volna konkrétan megjeleníteni a „feltételezett” mű adatait. Apróság ugyan, de zavaró, hogy a

könyv címlapján éppen Teleki nevébe csúsztott bele nyomdahiiba.

A következő tárgyi tévedéshez viszont egy kicsit hosszabb kommentárt fűznék. A szerző ugyanis „bedől” egy sztereotípiának, amely az utóbbi 17 év magyar publicisztikájában annyira elterjedt, hogy úgy érzem, itt az ideje kimutatnom: nincs semmi valóság tartalma. Dupcsik azt írja, hogy Jelliasich szobrát „az 1990-es években újra felállítják, de a kard hegye ezúttal Belgrád felé mutat” (224. old.). Más magyar nyelvű szerzők, akik jobban (de nem tökéletesen) ismerik Zágráb földrajzi fekvését, úgy vélték, délkelet felé, a lázadó szerb krajina főváros, Knin irányába. Nos, a valóság az, hogy eredetileg, 1866-os felállításától 1947-es eltávolításáig a bán kardja valóban (cseppet sem véletlenül) észak, azaz Magyarország felé mutatott. Tehát a kard iránya valóban fenyegetést jelentett (a szobor felavatása előtt éppen zátonyra futottak a magyar–horvát kiegyezési tárgyalások). Amikor azonban 1990. október 16-án újra felavatták a bán szobrát Zágráb főterén, nem eredeti helyére tették vissza, és kerekken 180 fokkal elforgatták az emlékművet – kizárólag térrendezési okokból. Még a Magyarország iránti pozitív érzelmek újjáéledése sem játszott szerepet ebben – a horvát közvélemény hangulatát a magyarok mellé állító ügynevezett Kalasnyikov-botrány is csak 1991-ben robbant ki, a szobor ismételt felállításáról pedig az új horvát kormány már hónapokkal az 1990. októberi avatás előtt intézkedett, hiszen az emlékmű restaurálása is sok időt vett igénybe. Mivel pedig a 180 fokos elfordítás miatt Jelliasich kardja semleges módon dél felé mutat, sem a keletre fekvő Belgrádot, sem a délkeleti Knint nem fenyegeti.

Dupcsik Csaba könyve a magyar Balkán-irodalomról valóban számos ismeretet közöl, műve azonban mégsem a Balkánról szól, hanem Magyarországról. Épp emiatt nem vitatkozom – bevezetőmben kissé idealizálnak nevezett – Balkán-képével, mert Dupcsik számára sokkal fontosabb, hogy „balkáni tükörben” a magyar önképet vizsgálja, s e vizsgálat során kialakult nézeteit, véleményét tárja az olvasó elé. Ráadásul aligha túlzás azt állítani, hogy Dupcsik Balkán-képét nem kis

mértékben befolyásolta Maria Nikolaeva Todorova (akinek fordítója és népszerűsítője is egyben). Nagyra becsülöm Todorova munkásságát, de Balkán-ügyben azért nem mindenben értek vele egyet. Ennek kifejtése azonban szétfeszítené e rövid recenzió kereteit.

Lehet, hogy egyszer maga Dupcsik Csaba vagy egy magyarországi „Balkán-szakértő” megvizsgálja a magyar Balkán-képek valóság tartalmát, és összeveti délkelet-európai szomszédaink magyarságimázsával és önképével is, de az már egy másik történet lesz.

SOKCSEVITS DÉNES

Orosz Magolna: „Az utánczott idegen nyelvű kézírás”

MŰ ÉS ALKOTÁS E. T. A. HOFFMANN
ELBESZÉLÉSEIBEN

*Gondolat, Budapest, 2006. 240 old.,
1890 Ft*

Orosz Magolna könyve a strukturalista narratológia azon ágazatát képviseli, amelyben még ott kísért a formalizmus szelleme, ugyanakkor az orosz nyelvészeti-irodalmi iskola szemléletmódja és módszere már nem válik benne kizárólagossá és kényszerítő erejűvé. A vizsgálat középpontjában továbbra is az irodalmi művek struktúrája áll. A mögöttes szervező elv azonban nemcsak a hagyományos irodalomtörténeti koncepciótól látszik elszakadni, hanem a pusztán formális összetevőiben megragadhatónak vélt kompozíció kereteit is szétfeszíti. Ebben a megközelítésben a mű létrejöttét inspiráló külső, irodalomtörténeti tényezők helyett az irodalmi mű mint autonóm képződmény az életrajzi adatokkal és pszichológizáló fejtegetésekkel megtámasztott szerző helyett a művész mint a művészi struktúra létrejöttében elengedhetetlen szerepet játszó, valódi alkotó személyiség, a szerzői szándéknak megfelelő olvasó helyett pedig az alkotóval és művével

bonyolult interaktív viszonyba kerülő befogadó lép előtérbe. S mindez jó esetben oly módon történik, hogy az elemzés olvasásakor nem, vagy csak ritkán fog el minket az a kényelmetlen érzés, hogy a vizsgált mű minden kulturális vonatkozásától elszakítva, valamiféle légüres térben lebeg. Az irodalmi kompozíció fogalma itt már nem pusztán a részek sajátos elrendezését és egymáshoz viszonyított arányát jelöli, hanem magában foglalja az irodalmon kívül eső tudományos és művészeti diszciplínák alkotásaival való bonyolult összjátékot is. Orosz, kisebb kitérőkkel is megmaradva a kijelölt strukturalista mezgyén, ennek a nem könnyű feladatnak próbál eleget tenni, miközben E. T. A. Hoffmann teljes életművét felvonultatja előttünk.

Már előjáróban elmondhatjuk: a könyv mind küllemét, mind tartalmát tekintve igényes munka. Tetszetős a sorozat borítóterve, ötletesek a fő témákat tolmácsoló, a fejezetek elején található Hoffmann-rajzok, és különösen szellemes a főcím képi megjelenítése a címlapon. Hoffmann portréja önmagáról, amint Carl Friedrich Kunzot és dr. Christian Pfeufert rajzolja – ha a képi narrációt átfordítjuk a szöveg narrációjába –, behelyettesíthető a főcímben is előrevetített problémával, „az utánzott idegen nyelvű kézírás-sal”. A címként funkcionáló idézet egyébként Hoffmann *A g-i jezsuita templom* című elbeszéléseiből való, és az alkotás mechanizmusára, a pusztán másoló, de nem értő ábrázolásra utal. Vele szemben tételeződik a természet titkos hangjait rögzítő írás mint valódi alkotás. Ezt a problémát taglalja majd általánosságban az *E. T. A. Hoffmann esztétikai nézetei* című 2. fejezet „Mimetikus és nem mimetikus művészet-felfogás” viszonyában, valamint egészen konkrétan az *Elbeszélt történetet* vizsgáló 3. fejezet a „Művészlét és/vagy örület” területén, de áttételesen ez a téma köszön vissza a 4. fejezet egyik igen fontos gondolati csomópontjában, „Az önmagára vonatkozó elbeszélés”-ben, vagyis az irodalmi mű és alkotója önreferencialitásában is. Ehhez képest nem túl szerencsés a semmatikus alcím, *Mű és alkotás E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben*, még akkor sem, ha a mű/alkotás autonómiájának és az utánzat hamis, származtatott vol-

tának párhuzamos gondolata igen messzemenő asszociációkat indíthat el bennünk. A párosításba kis fantáziával beleképzelhető az alkotó személyiség, amint alkotói eljárásával mintegy „beleivódik a művészi struktúrába”, a művet befogadó és értelmező olvasó azonban csendben elfelejtődik, pedig Hoffmann művészi koncepciója nagyon is igényt tart konstruktív együttműködésére. A félreértést Orosz a későbbiekben azzal próbálja eloszlatni, hogy a Hoffmann-művek „megfelelő” olvasásához „művész befogadót” feltételez: „Igen fontos mozzanata ugyanakkor Hoffmann felfogásának, hogy szövegei megkívánják a romantikus mű megfelelő, az ambivalenciát észlelő befogadását is, amely viszont nem jön könnyen létre, és csupán erre alkalmas (már-már a művészi észleléshez közelíteni képes vagy éppenséggel művész) befogadókban valósul meg.” (23. old.) S bár elképzelése Hoffmann esetében nem egészen alaptalan, semmiképp nem lehet mentség a hétköznapi olvasó perspektívájának száműzésére.

A könyvben szinte tapintható az alapos szerkesztői és szöveggondozói munka. Minden szabvány szerint történik: a jegyzetapparátus angolszász formája, a tekintélyes bibliográfia mellett Hoffmann hivatkozott műveinek rövidítéssel is megadott listája, a névmutató és a képjegyzék mind a jobb tájékozódást szolgálja. Egyedül a hátsó borító szakzsargonnal teletűzdelt tömény rezüméje kelthet jogos berzenkedést a könyv iránt legalább futó érdeklődést tanúsító (nem narratológus) olvasóban. A tartalomjegyzékből egyébként világosan kirajzolódik koncepció itt erősen fókuszáló szemüveg-lencsén keresztül mutatkozik meg. Hoffmann máig igen népszerű elbeszélései, mint valami gonosz varázslat hatására, egy csapásra átváltoznak „szereplő-konstellációkká”, „térstruktúrákká”, az elbeszélés „többszörözött” és „egymásba ágyazott” síkjaiává, „elbeszélői perspektívákká”, „a fikció és metafikció jelenségeivé”, „intertextuális és intermedialis vonatkozások szövedékévé”, miközben a sejtelmes utolsó mondatból még jelzésértékűen sem villan föl, melyek azok az „ironikus, parodisztikus módon” túlhaladott romantikus alapkérdések, ame-

lyek megelőlegezik a posztmodernt, és egyáltalán miféle kapcsolatban állnak a fent említett narrációs problémákkal. A kérdés részleges felvázolására majd a 4. fejezetben (*Ambivalens szöveg-szervező eljárások a történetmondásban*) kerül sor, tisztázására azonban egészen a végső összegzésig (*Utószó és összegzés: Romantika – modern – posztmodern*) várnunk kell.

Orosz először a *Bevezető megjegyzésekben* ad némi magyarázatot erre az eljárásra: „A következőkben a választott szerző szövegeinek szerkezetét és elbeszélésmódját kívánom leírni és elemezni néhány tematikus és formai csomópontot kiemelve, ennél fogva nem célom, hogy rendszeres tárgyalását adjam a narratív szövegelemzés kérdéseinek, de adott esetben röviden kitérek elméleti problémákra is, megmaradva elsősorban a német romantika és a Hoffmann-kutatás egyes kérdéseinek tárgyalásánál.” (11. old.) Ilyen rövid kitérőnek tekinthető az *E. T. A. Hoffmann esztétikai nézetei* című 2. fejezet is, amely mind a jénai romantika programját, mind pedig Hoffmann esztétikai koncepcióját igen semmatikusan tárgyalja. A címszavakból aligha derül ki, miért tűnik fel Hoffmann a kora romantikus esztétika továbbvivőjeként és meghaladójaként. Orosz azonban egy lábjegyzet erejéig – kijelölt célját szem előtt tartva – máris korrigál: „E helyütt pusztán arra teszek kísérletet, hogy a hoffmanni esztétikai koncepció alapvető vonásait felvázoljam, s ennek alapján elvégezhessem elbeszéléseinek az elemzését. Ennél fogva fejtegetéseim nem a teljesség igényével születtek, s nem azt célozzák, hogy felrajzoljam Hoffmann felfogásának a fejlődését.” (17. old.)

Hamar világossá válik tehát, hogy a mű fő problémafelvetései a strukturalista narratológia horizontján fogalmazódnak meg, így közel kimerítő válaszokat is csak itt remélhetünk – s ebbéli várakozásunkban nem is csalatkozunk. Mivel azonban a kora romantikus problémák a továbbiakban is leginkább a tematikus bontás részeként, utalásszerűen fordulnak elő, érdemes röviden vázolnunk az Orosz által használt hoffmanni „ambivalencia” fogalom esztétikai hátterét. A romantikus személyiség- és világértelmezésben a kulcsszó a megkettőződés, amely álta-

lános megfogalmazásban a világ (természet) és az ember (individuum) egymástól való eltávolodását, e kettő lényegi meghasonlását, valamint az önazonos én szétbomlását jelenti. A Hoffmann-nál művészi tökélyre fejlesztett hasonmás-tematika leghamarabb a német kora romantika irodalmában bukkan fel, bár a háttérben forrásként felismerhető Fichte korai tudománytan-kísérleteiben kifejtett szubjektumfilozófiája, a romantikus orvoslás és természetbölcselet hatása, valamint a jénai iskola (művészet)filozófiája is. Hoffmann elsősorban ez utóbbiból merít, amikor az én széthasadását és sokszoros reflexióval történő helyreállításának kísérletét az abszolútum végtelenített folyamatban való megközelítéseként gondolja el, mely által az én egy magasabb művészi dimenzióban képes létezni és alkotni. A széthullott identitás egységének megteremtésére irányuló kísérlete, amely az ősi, elvesztett harmónia mind jobb megközelítésének vágyában és az alkotás folyamatában jut kifejezésre, ily módon reflektálja Friedrich Schlegel és az Athénaüm-korszak bonyolult fragmentumelméletét is. Hoffmann-nál a személyiségben és a világban megtapasztalt szétszakítotttság problémája azonban jóval kiélezettebben jelentkezik, mint a kora romantikusoknál. A harmonikus lét helyett a diszsonancia felismerése dominál, a magasabb szintű megismerés lehetősége pedig a szintézisteremtő kísérletben az eredendő harmóniát már nem vagy csak részlegesen tükrözi. Ennek az alapvető kettősségnek a tudatosítója a „költő”, aki a művészet világában közvetítőként hidat ver valóságos és ideális, véges és végtelen, individuum és abszolútum között. Ezen a ponton különbség mutatkozik a szélsőségek egymáshoz való viszonyának megragadásában is. Hoffmann felfogása szerint az életben reális és ideális szétválása következtében a diszharmónia uralkodik, de benne rejlik az abszolútum is, amit elő kell hívni belőle. Ezt az ideális világot azonban elődeitől eltérően már nem akarja realitásként feltüntetni, sokkal inkább a reális világot akarja mitologizálni és az ideák világába emelni. Különösen utolsó műveinek pszichológiai realizmusa tér el a jénai iskola elképzelésétől. A költő (gyakorta a tudós, a mágus vagy az ér-

zékeny, művészi hajlamú ifjú alakjában) köztes helyzetben van normalitás és örület határán, s ily módon szabadon közlekedik a különböző világszférák között. Az aranykor ősmítoszáit és a hétköznapi valóság demitizált világát hordozza, de a megváltó egyesítést nem a világtörténelemben keresi, hanem az emberi benső legmélyén, a fantázia és a képzelet közegeiben. Az én önmagában és a világban észlelt kettősségének tudatosítása, valamint az énazonosság és a világharmónia folytonos keresése ebben a konstellációban az emberi megismerőképesség határainak természetfölötti kitágítását szolgálja. Hoffmann zsenialitása többek között abban mutatkozik meg, hogy a kora romantikus dualizmus újraértelmezett problémáját kivetíti az elbeszélés síkjára. Valóság és képzelet ambivalenciájának ironikus kiélezése vagy humoros megbékítése nála egyszersmind a lehetetlenség kifejezése is: kísérlet az abszolút minden inadekvát ábrázolását felismertető fantasztikus ábrázolási módra.

Orosz e dualizmus narratológiai vetületének bravúros bemutatását végzi el. A tét itt mindannyiszor az elbeszélői mű mint irodalmi struktúra megalkotása, ahol az újraalkotás alapfeltétele az elbeszélt történet és a történetmondás közti feszült viszony feltárása. A hagyományos narratológiai séma a könyvben azáltal nyer új dimenziót, hogy a történet és az elbeszélés síkjának esetleges vagy szükségszerű elentmondásossága strukturális kísérőjelenségből tematikus rendezőelvvé válik. Ugyanakkor az is igaz, hogy az ambivalencia kérdéskörének tematikus rendezése önmagában véve még nem nevezhető újító teljesítménynek, hiszen E. T. A. Hoffmann jóformán tálcán kínálja magát erre a célra. Jelen esetben tényszerűen arról van szó, hogy Hoffmann írásainak narratológiai vizsgálatához magának az ambivalenciának a problémája ad vezérfonalat. Orosz e tekintetben maximálisan kiaknázza a Hoffmann-elbeszélésekben rejlő lehetőségeket, és a nagyobb problémaköröknél felvázol jó néhány fontos, korabeli irodalmi reminiscenciát is.

Az Orosz által tipizált ambivalencia egyrészt megjelenik a történet szintjén. Ezt tárgyalja a 3. fejezet *Az elbeszélt*

történet: romantikus alkotás és ambivalens szövegszervezés:

1. a témaválasztásban (ide kerül a hasonmás-problematika mint az önazonos személyiség megbomlása; a delejezés vagy magnetizmus mint a személyiség autonómiájának kétségbevonása vagy felszabadítása; valamint a művészlét és az örület mint a személyiség korlátainak kitágítása vagy eltörlése);

2. az elbeszélt világ struktúrájában (vagyis a szöveg térszerkezetében és a belehelyezett szereplők egymással való viszonyában).

Az itt felsorolt motívumgócok és narratológiai kategóriák összefüggéseit keresve a következő megállapítást tehetjük: Hoffmann-nál az énazonosság felbomlása (hasonmás), amely többnyire külső ráhatás vagy belső inspiráció (delejezés) eredménye, egyaránt értelmezhető betegségként és a művészlét szükséges feltételeként. A személyiség meghasadt perspektívája a történetben lehetséges világok sokaságát teremti meg, ami a fő világszegmensek (polgári, művészi) „generátoraként” működő szereplők konstellációiban és a hozzájuk tartozó terek szerveződésében tükröződik vissza.

Ebben a vonatkozásban különösen a szövegből konstituálódó lehetséges világok elméleti szintű megfogalmazása érdemel figyelmet. Orosz a Hoffmann-elbeszélésekben kimutatható, egymás mellé rendelt szociális-kulturális rendszerek (avagy a különböző világszegmensek) konfrontációját – igen találóan – Mihail Bahtyin polifóniaelméletével hozza párhuzamba. „Az így értelmezett ambivalencia általánosabb értelemben és egy sokkal nagyobb szöveghalmazra nézve a Bahtyin-féle dialogikus regénystruktúrával rokon jelenségként vagy annak egyik megnyilvánulási formájaként is értelmezhető. Bahtyin maga a dialogikus (többszólamú) struktúra fogalmának bevezetésekor többszörösen tagolt, többértelmű szociális-kulturális környezetet, vagyis kulturális alrendszereket, valamint ezek különbségeit és ellentéteit feltételezi, amelyek az irodalmi szöveg struktúrájában »szilárd művészi rendszerré szerveződnek.«” (75. old.) Ez az észrevétel mindenképpen továbbgondolásra (vagy akár bővebb kifejtésre) méltó. Ugyanakkor megjegy-

zendő, hogy Bahtyinnál a dialogikus önmagában véve még nem polifónia. Dosztojevszkij regényeire alapozott polifóniaelméletét pedig nem tartja érvényesnek a romantika világára, nevezetesen épp Hoffmannra, akiben pusztán a polifonikus struktúra egyik előzményeként bemutatott „karnaváli” műfaj, a menippea modern kori képviselőjét látja (Mihail Bahtyin: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Gond-Cura – Osiris, Bp., 2001. 30. és 170. old.).

A narrációban megmutatkozó ambivalencia másik fő forrását maga a diskurzus jelöli ki, miként azt a 4. fejezet (*Ambivalens szövegszervező eljárások a történetmondásban*) hatalmas részletességgel és tárgyi tudással fejtegeti. Ezek a csomópontok nyomon követhetők:

1. az elbeszélő és az elbeszélés kapcsolatában (amely a szöveget keretező és a betoldott elbeszélések funkciójában érhető tetten);

2. az elbeszélés önreferencialitásában (amely átjárhatóságot biztosít valóság és fikció között, illetve ez utóbbit a végsőkéig fokozhatja);

3. az elbeszélések intertextualitásában (amely lehetővé teszi az idegen és a saját szövegek közti, valamint a saját szövegeken belüli diskurzust, mi több, akár paródiájukat vagy kontrafaktúrájukat is); és végül

4. az elbeszélés és a képiség viszonyában (amikor a fiktív vagy ténylegesen létező képzőművészeti alkotások szövegbe ágyazása hoz létre sajátos relációkat).

Az összefüggést itt az elbeszélés különböző vetületeinek variációs lehetőségeiben kell keresnünk, miáltal – valóban a posztmodern előrevetítve – egymást keresztező és egymásba ágyazódó szerkesztési megoldások jöhetnek létre.

Ebben a megközelítésben az ambivalencia mint tematikus rendezőelv és strukturális mozzanat vibráló játéka teszi izgalmassá az egyébként sablonossá koptatott kategóriákat. Orosz a vizsgált témák számtalan alfaját is felsorakoztatja, és mindegyikre bőségesen kínál példákat. Mondhatnánk, a narráció kulcsfogalmait, elemzési stratégiáit és gyakorlati alkalmazását elsajátítani kívánó érdeklődő és a szakmai számára egyaránt követésre vagy

megfontolásra méltó prototípust hoz létre. Hatalmas tárházzal rendelkezik Hoffmannról és Hoffmannról egyaránt, biztos kézzel válogatja ki a kategóriáknak megfelelő passzusokat, és mindegyikre több variációt is megad. Mégis, a szétszabdalt szövegek olykor kontextus nélküli dömpingje időről időre monotoníába és érdektelenségbe torkollik. Az olvasó helyenként joggal teszi fel a kérdést, hogy a mikroösszetevők rigorózus leltározása mennyiben járul hozzá az egyes művek esztétikai élvezetéhez vagy a róluk kialakított értékítélethez. Orosz jól körülhatárolt feladata azonban láthatóan nem a kompozíció egészét érintő problémák megjelenítése, hanem inkább az elemzési szempontok kibővítése. Ez a módszer megragadja és erősen tartja a strukturalizmus adta gyeplőt, de vezérlő stratégiájába (különböző mértékben) bevonja például a fikcionalitást, az intertextualitást vagy a képi és a figurális narráció elméletét is.

A könyv legnagyobb értéke épp ebben rejlik. Mert miközben írója, a narratológia kelléktárával tökéletesen felvértezve, szakszerű útmutatót ad az iskolának korántsem nevezhető, igen széles skálán mozgó irányzat híveinek, arra is képes, hogy időnként kimozdítsa a szigorúan behatárolt kereteket. A strukturalizmus egyoldalú értelmezésén azzal lép túl, hogy a narratív stratégiák feltérképezése, az egyes narratív kategóriák felvonultatása és osztályozása, valamint a különféle alfajokba besorolható szövegek és szövegdarabkák már-már irodai leltárhoz vagy múzeumi katalógushoz hasonló számbavétele mellett hangsúlyt fektet egyéb szempontokra is. Igaz, kisebb mértékben, de Orosznál is szerepet kap az a prágai strukturalista esztétikában is felbukkanó (és leginkább a recepcióesztétikában, valamint a hermeneutikában meghonosodó) elképzelés, hogy a mű (avagy annak jel-szerű, strukturális karaktere) csak alkotó és befogadó valódi kérdés-feleltre épülő párbeszédében nyerhet jelentést. Azaz a mű nem vizsgálható kizárólag az alkotói eljárások eredményeként létrejövő alaktani jegyekből, hanem befogadó közönséget is mindig feltételez, amely folyamatos kérdésfeltevésével mozgásba hozza, és a válaszok mentén megfogalmazódó új kér-

désekkel a dialógusok keresztüztében tartja. Orosz továbbá magáévá teszi azt az összehasonlító irodalomtudományban is elfogadott strukturalista teóriát, hogy az irodalmi mű nem vizsgálható önmagában, soha nem függetleníthető teljesen az egyéb tudományos, művészeti, társadalmi stb. struktúráktól. (Lásd pl. Jan Mukařovský: *Szemológia és esztétika*. Kalligram, Pozsony, 2007.)

Orosz arra is rámutat, hogy Hoffmann esztétikai-filozófiai-irodalmi elképzelései és narratív eljárásmodjai, amelyek sok esetben már a jelölő és a jelölt kapcsolatának felszámolására irányulnak, mintegy hidat jelenthetnek a romantikus és a posztmodern irodalomteóriák között. Az igen alapos szöveganalitikus vizsgálatokat közrefogó nyitó és a záró fejezetek ezt hivatottak jelezni. Az összegzés utolsó passzusa pedig egyértelműen kimondja: „A hoffmanni elbeszélésmód itt bemutatott sajátosságai – a feloldatlan és feloldhatatlan ambivalenciák, a kihangsúlyozott metafikcionalitás, az átfogó intertextualitás, az elbeszélés rendjének a dekonstrukciója és az autentikus írás lehetetlenségének ironikus-parodisztikus felmutatása, az adott kultúra különböző elbeszélés- és gondolati modelljeinek a paródiája – a lassanként kialakuló modernség bizonyos problémáira és ellentmondásaira irányítják a figyelmet, és egyúttal felsejlik bennük és mögöttük későbbi posztmodern megkérdőjelezésük is.” (222. old.) Kár, hogy ezek az olvasó számára legérdekesebb és a mai irodalomtudomány számára talán leginkább tételre rendelkező részek elméleti síkon dolgozatlanok maradtak. Az egyébként kitűnő könyv minden bizonnyal elevebben hatna, ha a keretként közölt problematika jobban beépülne a főbb fejezetek gondolati szövetébe, vagy legalábbis a konklúziójába. Ezáltal érzekelhetőbb lenne a Hoffmann-korabeli diskurzusok ütközése és átjárhatósága, valamint a kölcsönviszonyukban kibontakozó Hoffmann-művek narratív struktúrája. Mindeközben persze az is világosabban körvonalazódna, miért hatnak Hoffmann elbeszélései maig újszerűen, s miként válhatnak mintaadó szöveggé nemcsak a formalizmus és a strukturalizmus, hanem a pszichoanalízis, a recepcióesztétika, a her-

meneutika vagy akár a dekonstrukció számára is.

BARTHA JUDIT

Mezősi Miklós: Zene, szó, dráma

SZÍNJÁTÉKOK ÉS SZÍN(E)VÁLTOZÁSOK: A TÖRTÉNELEM SZEMANTIKÁJA PUSKIN ÉS MUSZORGSKIJ MŰVÉSZI SZKEPSZISÉBEN – AZ OROSZ KRÓNIKÁS SZÍNMI MŰFAJPOÉTIKAI KÉRDÉSEI

Kijarat Kiadó, Budapest, 2006. 283 old., 2200 Ft

Mezősi Miklós *Zene, szó, dráma* című könyve tudományos vákuumba érkezett. A szerző célja olyan átfogó jellegű interdiszciplináris munka létrehozása, amelyben a *Borisz Godunov* és a *Hovanscsina* szoros olvasásán keresztül a zene és irodalom egymásra gyakorolt hatását és e viszony specifikumait követi végig a XIX. századi orosz kultúrában. Ahogyan az alcím is jelzi, Puskin és Muszorgszkij alkotói műhelyének összefonódásait és szétágazásait elemezve az orosz történelemábrázolás „szemantikájának” aspektusaira, valamint „az orosz krónikás színmű műfaj-poétikai kérdéseire” kíván rávilágítani a könyv, amely húszévnnyi kutatómunka eredménye.

A XIX. századi orosz kultúráról ebből a szemszögből magyarul még nem született átfogó tanulmánykötet. De általánosabb értelemben is tudományos vákuumba érkezett a könyv, hiszen csak elvétve találunk magyar szerzők által írt olyan interdiszciplináris tanulmányköteteket, amelyek zene és szó, zeneművészet és szépirodalom viszonyát vizsgálják. A kötet kultúrtörténeti és kultúrszemiotikai aspektusa is ritka a magyar szakirodalomban, annak ellenére, hogy az utóbbi időben szokás az egykori „összehasonlító irodalomtudomány” tanszékek és tudományos munkák nevét „kultúrátudományra” cserélni. Kérdés, hogy ez valódi szemléletváltást jelent-e, vagy csupán megkésett és felületes divatmajmolást, amelynek az elmúlt évtizedekben többször tanúi lehettünk a magyar irodalomtudományban.

Az interdiszciplinaritás sokszor nem

több hagyományos értelemben vett összehasonlításnál, amely nem a szerkezeti gócpontokat és összefüggéseket veszi górcső alá, hanem csupán az egyes elemek, médiumok jellemzőit és egymásra gyakorolt hatását veti össze. Magyarországon a társadalomtörténethez és néprajzhoz közelebb álló *művelődéstörténet* nevű tudományterületnek van inkább hagyománya. Az 1990-es évek vége táján beszívárgott *Cultural Studies* nem hozott áttörést a hagyományos diszciplinákban. Azt sem mondhatnánk, hogy a Roger Chartier, Robert Darnton és Lynn Hunt nevével fémjelzett *New Cultural History* hazánkban széles körű ismertséggel örvendene. Ezért meglepő és örvendetes ez a könyv: a bölcsészettudománynak olyan szegmensét képviseli, amely Magyarországon többnyire háttérbe szorul.

A kötet három nagyobb részre tagolódik; a könyv végén található az igen hasznos irodalomjegyzék, a témával kapcsolatos háttéranyagok felsorolása, a diszkográfia (CD-k jegyzéke) és kinematográfia (a tárgyalt operák videó- és DVD-jegyzéke). A *Bevezetésben* a szerző ismerteti témáját, és fölvezolja a könyv gondolatmenetének főbb csomópontjait. A második fejezet műfajpoétikai kérdéseket, a *történelmi dráma* és *történelmi opera* jelenségét, sajátos orosz alakulástörténetük és egyes változataik ontológiai sajátosságait vizsgálja. A könyv *Első része* főleg a Puskin dramaturgiai művészetével, valamint a *Borisz Godunov* színdarabbal és operával foglalkozik. A *Második rész* Muszorgszkij *Hovanscsina* című operájának szövegét és zenéjét elemzi úgy, hogy mérlegre teszi a konkrét műelemzések általánosabb műfaj- és íráspoétikai tanulságait is.

Már a bevezető eligazítja az olvasót abban „a virtuális könyvtárban”, ahol megtalálhatók a kötet alapfogatainak és háttérismereteinek forrásai. Első pillantásra a megjelölt címek és szerzők teljesen esetlegesen kerülnek egymás mellé, és zavarba ejtően bő az az elméleti és történelmi ismeretanyag, amelyet a téma alaposabb megértése állítólag igényel. Az orosz történelmi dráma kapcsán az ókori görög szerzőktől az orosz formalistákon át Nietzscheig sok névvel szembesül az olvasó. A legmeglepőbb mégis Mozart

és Bach említése a *Borisz Godunov* és a *Hovanscsina* összefüggésében; az ő művészetüket Muszorgszkij operáinak mélyebb megértése céljából idézi föl a szerző.

Mikor Mezősi Bach és Mozart formateremtő művészetét, valamint Puskin poétikáját hasonlítja össze, a zeneszerzők, akárcsak az orosz költő, a leggyetemesebb alakokként tűnnek föl; hiszen Puskin egyszerre képviseli korának összes irodalmi műfaját, a lírát, a prózát és a drámát. Eddig teljesen érthető és helytálló a hasonlat. De az ezután következő rész érvelése, ahol Bach fúgaművésze mint a barokk kor emblémája, Dante *Isteni színjátéka* mint a reneszánsz megtestesítője, a Mozart-opera mint a XVIII. század archetipikus műfaja, illetve a Dosztojevszkij-regény Bahtyin által leírt polifóniája kerül egymás mellé ahhoz, hogy végül a Puskin és Muszorgszkij által megkérdőjelezett műfaji határok elemzéséhez érkezünk el, meglehetősen önkényesnek tűnik, és a sok hivatkozás már-már zavaróan gazdag gondolati kavalkáddá tágítja az elemzést.

A XIX. századi orosz dráma műfajpoétikai változásainak megértéséhez nem lenne feltétlenül szükséges hosszas kitérőket tenni Hérodotosz és Thuküdidész, Pseudo-Longinos vagy éppen Platón gondolatvilágának bemutatására. Ezek a kétségtelenül ropant érdekes szellemi kalandozások ugyanis könnyen elterelik a figyelmet az egyes tanulmányok eredeti témájáról, és igencsak megnehezítik az olvasást. A könyv maga is mintha úgy építkezne, mint egy mozarti zenemű, amely újabb és újabb motívumokat vet föl az eredeti téma kapcsán, hogy a végén minden szál tökéletesen el legyen varrva, és letisztulva belesimuljon az eredeti téma logikájába. Csakhogy a transzpozíciókat és témaváltásokat a zenében könnyebb követni, mint egy önmagát szakirodalomként meghatározó könyvben, ahol a világos argumentációra számító olvasónak nehéz megtalálnia az utat a sűrű gondolati labirintusban.

Mozart operáival, pontosabban a *Don Giovanni*val, a könyv második részének utolsó fejezetében találkozunk újra. Fodor Géza Mozart-könyvének (*A Mozart-opera világhépe*. Typotex, Bp., 2002.) megállapításaira hivat-

kozva állítja párhuzamba a szerző Muszorgszkij és Mozart operadramaturgiáját. Mind a *Don Giovanni*, mind a *Hovanscsina* egy-egy műfaj történeti korszakküszöböt képvisel, amelyek a korábbi konvenciókat megbontva új formákat hoztak létre úgy, hogy már a műfaji határok elmosódásának lehetőségeit is beépítették a műbe. A két opera összehasonlítását Mezősi első sorban azzal indokolja, hogy a zene és a drámai cselekmény színpadi megjelenítése mindkét esetben „polifonikusan” viszonyul egymáshoz, azaz a zenei szerkesztés gyakran ellentmond a szövegnek. Más narratíva bontakozik ki a zene, mint a szöveg szintjén. Egy másik összehasonlítási pontot a két opera címszereplője kínál, hiszen Don Giovanni dramaturgiai funkciója megfeleltethető Hovanszkij szerepének. Mindkét alak a saját világának összeomlását, ellehetetlenülését éli át. Akárcsak Don Giovanni, Ivan Hovanszkij is arra kényszerül, hogy feladja céljait, amelyekért addig teljes erővel küzdött, mert be kell látnia, hogy a végletekig feszítette a lehetőségeit. „Míg Mozartnál az érzéki zsenialitásban testet öltő vadság, szilajság és kegyetlenség, addig Muszorgszkijnál a zenébe öltözött otromba nagyság veszít fokozatosan a teréből és adja át a helyét egy egészen másfajta eszménynek.” (216. old.) A *Hovanscsinában* ezt a másfajta eszményt Marfa alakja képviseli. Ő Hovanszkij igazi nagy ellenfele, de ez főként a zene szintjén érzékelhető, mivel dramaturgiailag sosem kerül sor köztük közvetlen összecsapásra. Mezősi meggyőző és remek analízissel jut arra a következtetésre, hogy „a *Hovanscsina* tehát Hovanszkij és Marfa »látens küzdelmeként« írható le, de ez a különös küzdelem a zenében van elrejtve: csak a zenében érzékelhető, és dekódolása csak a zene által lehetséges” (uo.). Ezt nevezi a szerző *széttartó dramaturgiának*, mivel a zenedráma szüzséfejlődése a színpadon kifejezhetetlen, csak a zenében jeleníthető meg.

Hasonlóan Marfa és Hovanszkij viszonyához, a *Borisz Godunovban* Borisz cár és Grigorij Otrepjev sem csap igazán össze, útjaik sosem keresztezik egymást, de mindketten folyton – mind a zene, mind a szöveg poétikájának szintjén – reflektálnak egymásra. A színpadon tehát sosem ke-

rülnek együtt egyazon térbe. Ha mégis meg szeretnénk határozni azt a „helyet”, kronotoposzt, ahol a két szereplő interakciójára sor kerül, akkor az a mű aktív befogadójának az értelmezési játéktere, azaz – Mezősi szavával élve – a *virtuális színpad*. „A »virtuális színpad« távolról sem valamiféle »árnyékszínpadot« jelöl, ami csak látszat szerint léteznék, valóságosan azonban nem (a számítástechnikában napjainkban meghonosodott szemantika alapján ezt a jelentéstartományt lehetne várni); épp ellenkezőleg, a szó eredeti, immanens jelentéséhez visszanyúlva, a darab belső szcenikai mozgásterére utal, mint ami elsődlegesen, azaz közvetlenül – fizikai értelemben – nem appericiálható ugyan (a konfliktusban álló hősök szüzsévonala nem metszi egymást), egy másik szinten azonban, hogy, hogy nem, jól kitapinthatóan megjelenik. A »virtuális színpadot« tehát e dramaturgia »(hely)színeként« definiálhatjuk.” (80. old.)

Ezen a *virtuális színpadon* bontakozik ki a *Borisz Godunov* körszerű szerkezete is: a gazemberséggel (gyermekgyilkossággal) szerzett uralkodói széket egy ugyanolyan módszerekkel dolgozó, következő cár fogja bitorolni. Mezősi Miklós remek elemzőkészséggel bizonyítja be, hogy tulajdonképpen a *Borisz Godunovban* nem is a címszereplő sorsa mint történelmi példázat a lényeg, hanem maga a *sors* és a *hatalom természete és legitímációja*, s hogy a *történelem maga* a dráma tulajdonképpeni témája. Itt jutunk el a könyv egyik fontos központi gondolatához: a Puskin által megteremtett és később Muszorgszkij által zenedrámmá formált orosz történelmi dráma nem törekszik a történelmi realitás reprezentálására, és nem áll szándékában az aktuális politikai ideológiát tükröző moralizálás sem. Valódi célja a történelem mibenlétének színpadi megjelenítése.

A bevezetőben Mezősi az orosz történelmi dráma műfaji sajátosságait elemzi, és többek közt rámutat, hogy a shakespeare-i „krónikás dráma” helyett sokkal pontosabb a Puskin által művelt műfajt orosz *drámai krónikának* nevezni. A terminológiai megfontolás mögött valójában műfaj-poétikai érvelés húzódik meg. Mezősi szerint ugyanis az orosz történelmi dráma

műfaja Puskintól kezdődően, Muszorgszkij operáin át elindul az *elregényesedés* útján, azaz egyre kevésbé vannak jelen benne a dráma műfajának megszokott jellemzői, miközben egyre nagyobb teret nyernek az epikus műfaj jegyei, különösen a kalandregényé.

„Fortuna est labilis – a szerencse forgandó”, foglalhatnánk össze a *Borisz Godunov* tartalmát egy mondatban. Tökéletesen a kalandregényhez illő világkép ez, amelyben nem az egyes eseményeknek van poétikai jelentőségük, sokkal inkább a történelem közti összefüggéseknek, amelyek kihatnak a hős életének alakulására. Éppen ezért a *Borisz Godunovot* inkább jellemzi a Dosztojevszkij írásművészetében Bahtyin által megfigyelt polifónia, semmint a drámai egység vagy – a XIX. századról lévén szó – a nemzeti moralizálás. Ugyanakkor a moralizálási szándék hiánya nem azt jelenti, hogy etikai kérdések ne merülnek föl a műben. De itt az etikának a hatalom és a történelem ontológiai megértésében jut szerep, és nem az a feladata, hogy az egyes történelmi személyek vagy események felett mondjon ítéletet. Mind Puskin színpadi művében, mind Muszorgszkij operájában a *drámai ironia*, illetve a vele szorosan összefüggő *hyperbaton* (a klasszikus retorikában „hátravetés” vagy „általvetés”) teremti meg a szerkezeti feltételeket a történelem nyílt moralizálástól mentes megközelítésére. Többek közt Sujszkijt és az ál-Dimitrij Griskát, valamint Piment és Csernikovszkijt is a szöveg szintjén jelentkező hyperbaton kapcsolja össze egymással, de ez is inkább csak a »virtuális színpadon« érhető tetten.

Pimen, a Csudov-kolostor krónikása is szimbolikus figurája a *Borisz Godunovnak*. Ő a történetíró megtestesítője, akinek nemcsak a múlthoz, hanem Istenhez való viszonyával is megismerkedhetünk. Ez utóbbi szerepében Pimen a Hovanscsina raszkolnyik papvezérének, Doszifijnek a dramaturgiai párja. Mezősi a *Varázsfuvola* Sarastrojában véli felfedezni a nagy közös elődöt. Akárcsak a Bölcsesség Templomának főpapja, mind Pimen, mind Doszifej egy világrend képviselője, akik – ellentétben Sarastroval – nem tudják létrehozni az általuk megálmodott világot, nem tudják irányí-

tani a történelem menetét. Mindketten távozni kényszerülnek a történelem színteréről: Pimen életkora miatt nem sokáig képes a *történet írására*, Doszifej pedig inkább vállalja az önkéntes halált, mint hogy feladja világképét.

A történetíró és a *történetet író*, valamint a történelmi dráma és a történelmi regény közti különbség boncolgatása közben, amelyet Mezösi visszavezet az ókori görögökhöz, majd Shakespeare krónikás drámáin át Puskinig, a Shakespeare és Puskin között tántorgó úr ragadta meg elsőként a figyelmemet. Hiányoltam például Schiller, Goethe vagy Victor Hugo említését, akiknek drámái nemcsak a prózai színháznak lettek állandó repertoárdarabjai, de az operaszínpadot is meghódították. Ahelyett, hogy történelem és fikció viszonyát értelmezné mélyrehatóan az ókori szerzőknél, a Puskin közvetlenül megelőző korszak több figyelmet érdemelt volna, hiszen a XVIII. századi Weimarban újjászületik a történelmi dráma műfaja, amely aztán egész Európát meghódítja. Hiányoltam még Lukács Györgynek a történelmi regényről és drámáról szóló művét (*A történelmi regény*), hiszen Lukács éppen Puskin *Borisz Godunovját* hozza példának, amikor a történelmi dráma új kezdeteiről ír.

Ami a két Muszorgszkij-opera zenei előzményét, illetve kultúrtörténeti kontextusát illeti, a legkézenfekvőbb párhuzamot talán nem Bach vagy Mozart, hanem a hasonló dramaturgiai elképzelésekkel és elméleti megfontolásokkal alkotó nagy kortárs, Richard Wagner kínálta volna. Csak hogy a könyvben egyetlen szó sem esik Wagnerről, noha ő is, akárcsak Muszorgszkij, maga írta zenedrámáinak szövegkönyvét, és ő is arra törekedett, hogy „a zene a természetes emberi beszéd színpadi reprodukciója” legyen (Muszorgszkij Ludmila Sesztakovához írt levele [1868. július 30./augusztus 11.], idézi Michel Dimitri Calvocoressi: *Modest Mussorgsky. His Life and Works*. Rockliff, London, 1956, 101. old.). Ráadásul Muszorgszkij – ellentétben barátaival, Staszovval, Balakirjevvel és Kuival, azaz a „mogucsaja kucska” (hatalmas kis csoport) tagjaival – ismerte és példaadónak tekintette Wagner zenedrámáit. Egy Bala-

kirjevnek címzett, 1867-ben kelt levelében arról írt, hogy a művészetben nem a formai tökély a lényeg, nem a befejezett tökéletességre kell törekedni – talán nem véletlenül hagyta az utókorra befejezetlenül majdnem mindegyik művét –, ennél sokkal fontosabb a művészi kísérletezés, melyet szerinte Wagner képvisel a legerőteljesebben. Wagner hatása azért sem elhanyagolható, mert ő adhatja meg a választ arra a régi zenetörténeti rejtélyre, miért éppen 1863-ban állt be radikális változás Muszorgszkij zeneszerzői stílusában, amikor az addig főleg iskolás utánszokások egyszerre csak felváltották a radikálisan más stílusú, a zenebeszédet előnyben részesítő színpadi művek.

Valószínű, hogy ez Wagner hatásának köszönhető, aki 1863 márciusában ellátogat Szentpétervárra, ahol a cári színházban koncertezik. Közvetlen bizonyíték nem maradt fent arról, hogy Muszorgszkij részt vett volna ezen a hangversenysorozaton, azt viszont biztosan tudjuk, hogy a „kucska” összes többi tagja hallotta Wagnert vezényelni, és ahogy naplóbejegyzéseik és leveleik tanúsítják, nem voltak elragadtatva a wagneri zenétől. Ezzel szemben ugyanebben az évben Muszorgszkij elismerően szól Wagnerről a nagy orosz wagneriánus, Szerov *Judit* című operájáról írott kritikájában. Tehát valószínű, hogy hallotta és ismerte Wagner zenéjét. A Wagner-hatás fontos állomás Muszorgszkij művészetének alakulástörténetében, akárcsak Schumann, Liszt, Berlioz és Verdi hatása, aminek nyomai mind-mind felfedezhetők a műveiben (Richard Taruskin: *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*. Princeton University Press, Princeton, 1993.).

Ugyancsak említésre méltó lett volna mind Puskin, mind Muszorgszkij esetében a német kultúra általános jelenléte és hatása a XIX. századi Szentpétervár kulturális életében. Wagner zenedrámái és elméletei mellett beszivárogtak a német művészetelméleti irányzatok is, amelyek hatással voltak Muszorgszkijra. Maga is említi Gervinusnak a *Händel und Shakespeare* című könyvét (Stanely Sadie [ed.]: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 17. Macmillan, Oxford, 2001. 541. old.), amely inspirálta zenedramaturgiai el-

képzeléseit. E könyv hatására fordult el a zárt operai formáktól a deklamáló, „Sprechgesang”-szerű stílus irányába, és kezdett bele Gogol *A házasság* című prózai vígjátékának majdnem szó szerinti zenei áttételébe. Ez volt az egyetlen zenedrámája, amelynek nem maga írta a szövegkönyvét. De hatott rá Kuinak az *opéra dialogue*-ről alkotott elképzelése is, amely szintén a recitatív stílust részesítette előnyben a lírikusabb zárt formákkal szemben, valamint Balakirjev orosz népdalgyűjteménye és elméletei az orosz stílusról.

Mezösi jó érzékkel mutat rá, mennyire megalapozatlan és helytelen az a kép, amely Muszorgszkijról hosszú ideig élt a köztudatban, s amelyet főleg a kortársai – Balakirjev, Kui és Rimszkij-Korszakov – terjesztettek róla, hogy félművelt, amatőr zeneszerző lett volna. Ez a Repin által is igen szuggesztíven megfestett Muszorgszkij-portré sokkal inkább a zeneszerző kortársainak a művészi képzeletéről és mitikus zsenifelfogásáról árulkodik, semmint Muszorgszkij valódi személyiségéről és művészi képességeiről. Csak annyi köze van a valósághoz, hogy az orosz opera nagymestere valóban bohém életet élt – ahogy az akkortájt Európa-szerte divat volt a művészi körökben –, így tiltakozva minden intézményesített társadalmi forma ellen. Csak hogy Muszorgszkij *à jour*-ban volt a legkorszerűbb művészetelméletekkel és színpadi gyakorlattal. Műveiben számtalan nyomát találhatjuk Beethoven, Mozart, Schumann vagy éppen Meyerbeer, Verdi és Wagner hatásának (R. John Wiley: *The Tribulations of Nationalist Composers: a speculation concerning borrowed music in Khovanschina*. In: M. Brown [ed.]: *Musorgsky: In Memoriam 1881–1981*. Ann Arbor, 1982. 163–177. old.). A németeket tanára, Balakirjev szerettette meg vele, de később fokozatosan eltávolodott a német zenétől, célul tűzve ki az önálló orosz stílus megteremtését.

A kötet legnagyobb értékét az adja, hogy Mezösi nagyszerű kritikai készséggel elemzi a *Borisz Godunov* és a *Hovanscsina* dramaturgiai szerkezetét úgy, hogy közben nem feledkezik meg a művek kultúrtörténeti beágyazott-

ságáról. Az interdiszciplináris és kultúrtörténeti megközelítés hiányában aligha lehetne magyarázatot találni például arra, miért nyúl Muszorgszkij éppen Borisz Godunov és a Hovanszkij-cselszövés témájához, hogyan próbálja meg drámapoétikai eszközökkel ábrázolni a régi és új Oroszország világát és viszonyát. A zeneszerző egy Sztaszovhoz címzett levelében azt írja, hogy míg az orosz zenészek sosem igazán inspiráltak, az írókból álló baráti kör, amelynek 1863-tól – tehát Wagner szentpétervári vendégszereplésének évétől – ő is állandó látogatója lett, annál meghatározóbb hatást gyakorolt művészetfelfogására (Michel Dimitri Calvocoressi: *Mussorgsky's Youth and Early Development. Proceedings of the Musical Association*, 60th Sess. 1933–1934. 92. old.). Ahogyan elemzései során Mezösi rávilágít, mind a *Borisz Godunov*, mind a *Hovanscsina* „virtuális színpadon” megjelentett dramaturgiája nehezen lenne értelmezhető a mű kultúrpoétikai dekódolása nélkül. Mezösi hermeneutikai belátásait épp a kultúrsemiotikai háttér teszi vonzóvá mind a szlavisztika, mind a dráma- vagy operatörténet iránt érdeklődők számára.

LAJOSI KRISZTINA

Bezczky Gábor: Véres aranykor, hosszú zsákutca

Balassi Kiadó, Budapest, 2005. 224 old.,
2200 Ft (Pont Fordítva 1.)

Bezczky Gábor nyolc irodalomelméleti tanulmányból és öt könyvkritikából (valamint egy rövid előhangból) álló kötetét annak ellenére egységes szemlélettel jellemezném, hogy a szerző a kötet első oldalain kifejezetten óvja ettől olvasóját, mondván: egyes írásokat évtizednyi idő választ el, és sok mindent már maga is másként gondol. Mindazonáltal írásai olyan gondolati műveletek kifejtésének mutatkoznak, amelyeknek lényege éppen a nézetek folyamatos felülvizsgálata, s ennyiben ugyanazon intellektuális beállítódás lenyomatai. A következőkben ezt a beállítódást igyekszem be-

mutatni.

A könyv lapjain olyan tudós profilja rajzolódik ki, akinek a töprengés fontosabb az ítélkezésnél: „Akár így, akár úgy válaszolunk erre a kérdésre, mindig lehet majd találni a válasszal szemben felhozható érveket.” (90. old.) Bezczky értekezői nyelve világos, kicsit körülményes. Alig van mondata, melyben az állításhoz ne fűzné hozzá: „lehetséges, hogy”, „valószínűleg”, „gyakran”, „olykor”, „előfordul” stb. Minden ízében (szófordulataiban, a feltételes mód kedvelésében) az angolszász értekezői modort idézi, olyannyira, hogy a szöveg helyenként szinte fordításnak hat. Ellenére van mindenfajta dogmatizmus, s gondot okoz számára a tanári szerepben elvárt magabiztos kinyilatkoztatás. Ettől függetlenül azt sem rejti véka alá, hogy pénzsűkében van, de a szakirodalmi tájékozódás érdekében anyagi áldozatokra is hajlandó, s másoknál okosabban tudná a pénzt könyvvásárlásra költeni.

A szerző episztemológiai szigora, elméleti kérdéseket boncolgató tanulmányokról lévén szó, kifejezetten szerencsés beállítódás. Az első, *Fish kontra Jakobson* című tanulmány a XX. századi nyelvészet történetét az absztrakt, generatív, a priori struktúrákat tételező grammatika, illetve az annak érvénye alól kibújó nyelvtörténeti, dialektológiai, szociolingvisztikai és az irodalmi nyelv természetére vonatkozó kutatások harcaként írja le. Amikor Stanley Fish érveit az élükre állítja, kimondatlanul is a kantianus dilemmát fogalmazza újra: vajon megismerő apparátusunk fellel valamit a tárgyban, vagy belehelyez valamit a tárgyba – jelen esetben az irodalomba vagy a szövegbe? A szigorúság az érvelés hajlékonysága és invenciózussága ellenére is meghatározó. Bezczky általában dupla vagy semmit játszik: olyannyira extrém dichotómiákat állít föl, amelyeknek gyakorlati előfordulására, megvalósulására nemigen számíthatunk, viszont ezt olyan szabatosan és következetesen teszi, hogy kiváló teherre jut a töprengés számára. Ilyen szélsőséges ellentétpár volt a *homogén* és a *heterogén* nyelvfelfogások mintaszerűen kialakított, ideáltipikus jellemzése előző könyvében is (*Metafora, narráció, szociolingvisztika*. Modern Fi-

lológiai Füzetek 58., Akadémiai, Bp., 2002.), amelyre a *Fish kontra Jakobson* is támaszkodik. Hasonló ellentétpár „Értelmezés” és „értelmezés” szembeállítás a kötet *Miért ne lehetne kérdéssel válaszolni?* című írásában. Az „Értelmezés” nem önkényes, hanem tárgyából következik, nem öncél, hanem egyfajta segédeszköz, amely a legteljesebb tudáshoz juttatva fölszámolja önmagát – innen nézve viszont még a legjobb „értelmezés” is kudarc, „a végső tudás és a teljes igazság hiányának bizonyítéka” (31. old.). Hasonló oppozíciót (vagy van mindentudás, vagy nincs; vagy dogmatikusak vagyunk, vagy elfogadjuk a totális zúrvarat) alkot „Kánon” és „kánon” különbsége a *Kánon és trópus* című tanulmányban. De akár a „szerves fejlődés történelemképének” és az „útvesztőszerűen zezugossá váló történelemnek” az értékelvű megkülönböztetése is (43–44. old.) ilyen karikírozottan szélsőséges szembeállításnak tekinthető. Utóbbit *A félmúlt klasszikusai* című, a közös és meg nem kérdőjelezett meggyőződés változékony-ságát generációs ellentétekre (vagyis a tudományfilozófiát a tudománytörténetre) visszavezető tanulmánya veti föl. Az itt előállított dichotómiák voltaképp az előző könyvében kifejtett nyelvfelfogásból is levezethetők: például a történelemfelfogás fenti eltérései a családfamodelles és a kreol nyelveket vizsgáló nyelvészet különbségével is magyarázhatók.

A Bezczky által kialakított vagy használt, alapvetően az egység és a sokaság különbségére alapozott oppozíciók annak a maximának a jegyében képződnek meg, amely szerint „a pluralizálás egyben relativizálás is” (61. old.). Az ellentétpárok elemei közti választásban az értéket a változatosság, a sokféleség, a bonyolultság, a nehezen megragadhatóság jelenti, a mumus szerepét pedig a „[k]izárólagosság, egyetemesség, maradandóság, lezártság és személytelenség” játssza (62. old.). A gyanakvásból a lekerekített, egy nézőpontú, egységes értékvilágú narratívákra műfaji preferenciák is következnek. Mint *Az elbeszélésciklus poétikája* című tanulmányból kiderül, Bezczky ezt a műfajt azért kedveli, mert mindvégig megmarad benne „a jelentésteremtő bizonytalanság” (87. old.). Az

irodalomtörténet mint mesemondás című nagy tanulmány szintén ennek jegyében nyomatékosítja a szerző előszereketét a lexikonok iránt, mert (az elbeszélésciklussal rokoníthatóan) a szócikkek hálózata „jóval bonyolultabb történetek megragadására alkalmas”, mint egy lineáris kompozíció (97. old.). Ugyanitt olvasható az a kiváló megfigyelés is, miszerint voltaképp az *Akadémiai irodalomtörténet* egymás mellé rendelt írói portrékból összeálló 5. kötete is lexikonszerű, jóllehet nem használja ki ennek lehetőségeit a jelentések megsokszorozására.

Egyöntetűség és sokféleség értékkülönbségének háttérében egyfajta relativista székeszisz áll. Nem historicista vagy hermeneutikai viszonylagosság, mivel – jóllehet a viszonylagosság mellett szóló érvekhez is fölhasználhatná a történeti változékonyságot – a történelem Bezeckzy szemében nem érték-hordozó, hanem már önmagában gyanús valami. Hiszen ha van történetiség, van célelvőség is, amely pedig rendre diszkurzív vagy politikai diktátorokat, élcsapatokat igazolhat. A teleológiát fölszámoló, folyamatos újra-kezdés iránti vonzalmát írja le a „zsákutcának” a kötet címbe is beemelt metaforája. Az ideiglenes nyugvópontok elérése után folyton továbblendülő, ismeretlen végeredményű folyamatnak látja vagy kívánja látni a gondolkodást és a tudománytörténetet egyaránt, megvalósult célok helyett esetleg olyan zsákutcákkal, „melyekben nagyon messzire lehet előrehaladni, s melyek nagyon sok részeredményt hoznak, de melyekből végül mégis ki kell hátrálni” (35. old.).

A történetiség elvéről általában az irodalomtörténet-írás lehetőségei és gyakorlatai kapcsán *Az irodalomtörténet mint mesemondás* című tanulmányban szól, de igazán a kánonról írottakból érthetjük meg ellenérzéseit a történelemmel szemben. Az abszolutizált „Kánonnal” az a gond, hogy az értékes műveket kijelölő, értelmező és értékelő gesztusok „döntő mozzanatai a lezárult múltban mentek végbe. Az egyedi olvasó mindig későn érkezik ahhoz, hogy változtathasson.” (61. old.) A történelemben elsősorban tehát az egyén kiszolgáltatottsága riasztja, vagyis az, hogy – szükségképp előttünk járva – a múlt nemcsak a je-

lenen lesz úrrá, hanem azokon is, akik amúgy nem kedvelik a kritikátlan be-költözést a készbe. Bezeckzy általában idegenkedik minden egyéneken és egyé- nin túli összefüggéstől – a „Kánonnak” is az az egyik bűne, hogy „személytelen”. Nem szíveli azokat a ke- reket, amelyekben az „egyes embert a vagylagos választás logikája kényszeríti hovatartozásának meghatározá- sára” (44. old.). A heteroglosszia el- vére épülő nyelvfelfogását radikalizálva amellezt érvel, hogy már egyetlen tudat is heterogén entitás. Vagyis a dialógus már „idebent” elkezdődik. Noha elfo- gadja, hogy mindig közösségre kodi- fikált feltételek között szólhat meg, számára a személyes (magányos) gon- dolkodás akár önmagában is elegendő lehet. Ha ugyanis önmagával is vitáz- hat, már önmagában is közösség alkot.

Ezért lehet olyan lényeges a szemé- ben az értelmezői közösségek elmé- lete. *A dialógus esélye* című írásában ezért foglalkoztatja az „együtműkö- dés” lehetőségessége vagy kívánatos- sága, vagyis az, hogy irodalmári mun- káját egy „közös, nemzedékeken át- ívelő vállalkozás” részének kell-e tud- nia (51. old.). Hevenyészett közgaz- dasági hasonlattal élve, annak az el- gondolásnak a híve, miszerint az hozza létre a lehető legnagyobb közjót, ha mindenki a maga egyéni érdeklődését (érdekét) követi. Az együtműködés legcsekélyebb formája is óhatatlanul bizonyos hierarchiát alakít ki, ami idő- vel elvezet a közös tudás és közös nyelv által összekapcsolt élcsapat létrejötté- hez, a meggyőzés, a tanítás, a ráveze- tés, az agitáció standardizáló gyakor- lataihoz. Nem a „közös nyelvet be- szélő, egymással együtműködő part- nerek” (50. old.) világa vonzza, ha- nem olyasfajta kölcsönhatás, amely- nek produktivitását épp az szavatolja, ha mindenki a maga feje után megy: „Az egyenrangú, eltérő álláspontú em- berek dialógusa messze többet ad, mint beszélgető felek véleménye kü- lön-külön.” (34. old.) A „közmege- egyezés” mellé a „köznézeteltérést” állítva, olyan közösséget lát kívánatos- nak, amelyben a tagoknak „[n]em szükséges egyetérteniük egymással” (35. old.). Az „ellentmondás addiktív elmesportja” által összetartott közös- ség adott esetben egyetlen *szobányi* is lehet, mint *Az értelmező közösségek el-*

mélete című kötet szerzői esetében, hi- szen többségük Bezeckzy munka- és szobatársa az Irodalomtudományi In- tétetben. Tiszteletre méltó elgondolás, de kérdés, hogy a tudományos telje- sítmény megítélhető-e demokratiku- san? Sőt bármilyen szellemi teljesít- mény megítélhető-e az egyenlőség elve alapján?

Elméleti szövegeket gyakran ér a vád, amelytől Bezeckzy írásainak egy része sem mentesül, hogy szinte labo- ratóriumi körülmények közt vizsgáló- dik. Az „értelmezés” és az „Értelme- zés” viszonyáról szóló eszmefuttások- ban alig-alig játszanak szerepet törté- neti szempontok. Konkrét értelmezé- sekkel Bezeckzy sem nagyon hozako- dik elő, még futólag is ritkán kockáz- tat meg műelemzést. Alapkérdései ál- talában az irodalom mibenlétére, „meghatározó kontextusának” körvo- nalazására irányulnak. Kimerítően és találóan elemzi, amit Czine Mihály írt Móriczról, annak elvi alapjait és elbe- széléstechnikai jellemzőit, de arról szinte semmit sem tudunk meg, hogy ő miként vélekedik Móriczról. Hosz- szan ír Krúdy novellaciklusainak el- lentmondásosságáról, kiadástörténe- tük szerkesztési és címadási követke- zetlenségeiről is, illetve arról, hogy a *Szindbád ifjúsága* 1911-es kiadásában több szerkesztési elv érvényesült, ame- lyek közül egyik sem tekinthető átfo- gónak, de ritkán merészkedik odáig, hogy véleményt mondjon akár egy no- velláról is. Eljárását magyarázhatja, hogy a *Szindbád*-novellákról korábban egész kötetnyi elemzést tett közzé (*Krúdy Gyula: Szindbád*. Akkord Könyvkiadó, [Bp.], 2003. [Talentum műelemzések]).

A szigorral függ össze a makacsság is. Bezeckzy intellektuális konoksága akkor a legszembetűnőbb, amikor olyan dolgoknak megy utána, amelye- ket rajta kívül nagyon kevesen követ- nének végig. Egy lexikonszócikk – je- lesül Fónagy Iváné a metaforáról a *Világirodalmi Lexikonban* – bibliográfiá- jának végigbogarászásához, hevenyé- szettségének, következtelenségeinek kimerítő feltárásához még azok közül is keveseknek volna türelmük, akik az övéhez mérhető elemi és leküzdhetle- len érdeklődést tanúsítanak a metafo- raelméletek iránt, és hozzá mérhető fölényességgel tájékozódni annak

szakirodalmában. Egy-egy szakfordítás gyarlóságainak ennyire minuciózus kimutatására – a Ronald Wardhaugh *Szociolingvisztika* és Max Black *A nyelv labirintusai* című könyvének magyar kiadásairól írott kritikáiban – is legtöbb kollégája legyintene. Másutt ugyanakkor Bevezeky következetesége óhatatlanul kiszámíthatósággal is párosul: *Az elbeszélésciklus poétikája* című tanulmány olvasásakor előre számíthatunk rá, hogy az értekező az ellen fog érvelni, hogy „koherens egész-ként” fogjuk föl a *Szindbád*-novellákat.

Az episztemológiai szigor előterében viszont szembevetendő az olyan fogalmak labilitása, mint a gyakran alkalmazott „részigazság” vagy a „részeredmény”, amelyek egy (szerintem) általa sem vállalt, rossz ismeretelméleti szótárból kerültek ide. „Az értelmezők részigazságokból – pontosabban szólva sejtésekből, kételyekből, kérdésekből – indulnak ki, és azt vizsgálják, mit jelentenek, hová vezetnek, és elfogadható-e a végeredmény.” (34. old.) Kifejezetten mennyiségi tekintetben kerül elő a szó az 52. lapon, hiszen Bevezeky ott „a zéró összegű játék”, a nyereség és veszteség dialektikájában tájékozódik. Mi a létmódja egy „részeredménynek”? Egy önidentikus tárgyra vetett, különböző szögű pillantásokról van szó? Egy szétosztott torta darabjairól? Az isteni tekintet számára feltárurolt csorbitatlan látványt feltételezve azonosíthatunk egy részt részként. Ha ragaszkodunk a kontextualizmushoz, akkor inkább (kicsit laposan) *különböző igazságokról* beszélhetünk, s felállíthatjuk (a kánon és az értelmezés szavakkal folytatott eszmefuttatásainak mintájára) „Igazság” és „igazság” ellentétpárját.

Az igen produktívan alkalmazott nyelvészeti szempontok mellett a kötetben az analitikus nyelvfilozófia hatása is számottevő, noha klasszikus képviselőivel szemben Bevezeky kétli, hogy volna valamiféle kommunikációs harmóniát teremtő vagy arra támaszkodó „normális nyelv”, amely különbözne az olyan parazita nyelvhasználatoktól, mint az irodalom. Ettől eltekintve az analitikusokéhoz hasonlóan Bevezeky érdeklődése is többnyire mondat- vagy kijelentésalapú. Nemcsak a fordítások aprólékos összehasonlításában, hanem irodalomelméleti

kijelentések logikai viszonyának és igazságértékének vizsgálatában is. Egyes szavak és mondatok jelentés-tani elemzéséről van szó az irodalmat betegségnek tekintő gondolatkísérletben (*Miről szól a történet?*), illetve a kánon- és a dialógus-tanulmányokban is, de a Szegedy-Maszák Mihály Kémény-monográfiájáról szóló recenzió szintén a könyv első oldaláról származó két szó („hagyomány” és „megörzés”) keltette képzeteket vizsgálja. A következő felszólításhoz hasonlókkal ritkán találkozunk irodalomtudományi szövegekben: „Képzeljünk el egy elbeszélésciklust!” (91. old.) Ilyen retorikai gesztus a Sherlock Holmes-idezetek alkalmazása vagy a következő, a kontextusok szerepére hozott példamondat: „A Microsoft eladósodott, és összeomlás előtt áll.” (50–51. old.). (Itt a „Microsoft” helyett a „Magyarország” is megtette volna.) Analitikus észjárásra vall az a felismerés is, hogy „szélsőséges esetben akár már egyetlen elbeszélést is kénytelenek lehetünk elbeszélésciklusnak tekinteni” (91. old.).

Bevezeky relativizmusuk okán is kedvelheti a kérdő mondatokat, s joggal támaszkodik arra, hogy a kérdések gyakran valójában kijelentések. A folyamatos kérdés gesztusával is magyarázható, hogy könyve végig rendkívül érdekesítő olvasmány. Egyetlen ponton fordul üresjáratba, s ez éppen a *Miért ne lehetne kérdéssel válaszolni?* című írás utolsó bekezdése. Szigorú következetessége abban is megmutatkozik, hogy a relativizmus mai egyöntetűsége is gyanakvóvá teszi: „...mármár riasztó mértékű az egyetértés abban, hogy a szavak valamiféle »tulajdonítás« során kapnak jelentést az értelmezőtől.” (36. old.) Az „igazság relativizált felfogásában”, ennek mai elterjedtségében hasonló bajok forrását látja, mint amitől e felfogás hívei meg kívántak szabadulni: „Aki eltér ettől a már-már kötelező állásponttól, nagyon könnyen bélyegezhető a lágtól elmaradottnak, a bölcsék köve boldog tulajdonosának vagy nemes egyszerűséggel dogmatikusnak.” (53. old.). Egyetérthetünk vele abban, hogy a viszonylagosság elvének hangoztatása önmagában nagyon is üres gesztus. S valóban nem könnyű az ebből adódó logikai körökből kikeveredni, hiszen maga is hasonló szigorral osztja ki a

dogmatizmus címkéjét némely tudományos iskoláknak a *Miért ne lehetne...* tanulmányban. Az a benyomásunk támadhat, hogy valójában egy színvonalas antirelativista beszélgetőpartnerről álmodik. Ha ajánlani kellene neki valakit, akkor emlékeztetném arra, hogy Bagi Zsolt eddig megjelent két könyvét (*A körülírás és Az irodalmi nyelv fenomenológiája*) az *egyéni dogmatizmus* vállalása jellemzi, de a szerzőnek a saját igazáról való deklarált és megingathatatlan látszó meggyőződése nem érinti színvonalukat.

A relativizmustól nem szükségképpen áll távol a konzervativizmus. Amikor Bevezeky a *Kánon és trópus* című írásban Alastair Fowler hatelemű kánon-definíciójáról (Occam borotvájával) lemetszi a fölösleges entitásokat, a kánon szűk, a potencialitást kizáró jelentését, avagy erős értelmezését veszi védelmébe. Talán azért is, mert akkoriban (1998-ban) még nem számolhatott a kánon és képzetkőre azóta már idehaza is bekövetkezett túlhasználatával és devalvációjával – vagy éppen ennek igyekezett elébe menni. Rendkívül fontos és érdekes problémákat feszeget, most csupán egyikre térek ki. Tagadja, hogy az Indiana Egyetem Könyvtárának katalógusában talált *Kántor nyomoz* című magyar nyelvű regény „bármilyen értelemben is része lenne a helyi kánonnak” (66. old.), mondván, „ha az irodalom egészét kánonnak nevezzük”, abból nem sokat tudunk meg egyikről sem. A *Kántor nyomoz* (amelyre talán éppen a katalógus „kánon” szót tartalmazó részét bogarászva bukkant) Bevezeky számára elrettentő példa, az irodalom nem kanonikus, nagyobb részét képviseli. Akármit gondoljunk is a szóban forgó műről, vagy arról, miként kerülhetett egy amerikai egyetemi könyvtár állományába, ez nem változtat azon, hogy távolról sem az irodalom egészéről van szó, hanem csupán egy katalógus tartalmáról. Az állományok időbeli változását vizsgáló könyvtártörténetről pedig könnyen elképzelhető, hogy része lehet a kánonok kutatásának is.

Nem biztos, hogy a *Kántor nyomoz* jó példa „a véletlenszerűen összehordott művek jegyzékére”. Való igaz, hogy a kánon nem felsorolás, hanem „az a szerkezet, melynek alapján dönteni le-

het a listára felvehető művekről” (67–68. old.), de pontosan ilyen szerkezet áll a katalóguscédulák összeállítása mögött (beszerzési stratégia, könyvtárközi cserék, selejtezés, az állomány „apasztása” stb.), annak ellenére is, hogy Magyarországon legtöbbszörnek olyan könyvtárakkal van dolga, amelyek nem engedhetik meg maguknak, hogy szisztematikusan gyűjtést folytassanak. Ha hamarabb érem el a *Zord idő* egy kiadásának évszámát a washingtoni kongresszusi könyvtár, mint a magyar nemzeti könyvtár honlapján (amint az megtörtént), azzal pusztán a honlapkészítők szakértelmét mérhetem le. Am az, hogy a *Zord idő*nek számos példánya megvan mindkét helyen, vajon semmilyen tanulsággal nem jár, akár a magyar irodalom és a világirodalom kánonainak viszonyára nézve?

Az ízlésből vélhetően valóban akkor válik kánon, ha túllép az „egyéni mánián” (67. old.), de a *Kántor nyomoz* bizonyosan nem egyéni mániából került oda, ahol Bezeczky találkozott vele, hanem – és itt ajánlok egy áthidaló fogalmat – az irodalmi *archívumok* építésének szándékából. Az archívum egyrészt tekinthető a kánon (vagy a kánonrombolás) politikailag korrekten elnevezésének (hiszen az 1980-as évek amerikai kánonvitáiban e fogalmat sokan az osztályharc fegyvereként forgatták), másrészt pedig alapvető kutatási feltételt, a kánonátalakítás lehetőségei minimumát is biztosítja. Az archívum fontossága nem csupán abból a szempontból lényeges, amelyre a *Kánon és trópus* végén Bezeczky is kitér, nevezetesen egyes könyvek betiltásával, elfelejtésével vagy fizikai megsemmisülésével kapcsolatban, hanem abból is, hogy éppen a két kanonikus funkciónak a működéséhez, a „képviselő” és a „redukció” arányainak időnkénti vagy folyamatos változásához van szükség a beláthatatlan, nem kanonikus tartományok kvázikanonikus nyilvánartására. Magam sem gondolom, hogy a „kánonok összessége lefedné az irodalom egészét” (70. old.), de ha nem lennének (a potenciális kánont őrző) archívumaink, még ennek a belátásnak az igazát sem tudnánk vizsgálni. Sőt megkockáztatható, hogy a digitális archívumok olyannyira megváltoztatják

a kánon fogalmát, hogy nincsenek többé (technikai) indokai a redukciónak, ahogy másfelől nincs többé lehetőség a képviselőre sem.

HITES SÁNDOR

H. Nagy Péter (szerk.): Idegen Univerzumok

TANULMÁNYOK A FANTASZTIKUS IRODALOMRÓL, A SCIENCE FICTIONRÓL ÉS A CYBERPUNKRÓL

Lilium Aurum, Dunaszerdahely, 2007. 344 old., 2250 Ft

A science fiction (SF) kritikai reflexiója a harmincas években kezdődött, a rajongók által kiadott úgynevezett *fanzine*-ok (rajongói magazinok) lapjain. Miután kilépett a „maga teremtette gettóból” (Lem), és felzárkózott a bestseller irodalom normáihoz (a negyvenes évektől megindult a kanonizálódási folyamat, megszülettek a ma klasszikus SF-ként számon tartott művek, többek között olyan szerzőktől, mint Asimov és Lem), az ötvenes-hatvanas évektől hivatásos irodalmárok is foglalkozni kezdtek a területtel. A *Helikon* folyóirat 1972-es tematikus számának előszava még óvatos fenntartásokkal kezeli a műfajt: „nem is tudják, joggal nevezhet[ik]-e műfajnak”, hiszen „hazánkban [...] csak most észlelik a science-fiction divattá válásának első jeleit”. Azóta folyamatosan nőtt a sci-fi iránt a teoretikus érdeklődés, mára komoly szakirodalom foglalkozik vele, talán a populáris irodalom területei közül az egyik legkomolyabb.

Saját bevallása szerint ennek a diszkurzusnak a fenntartására vállalkozik a „Parazita könyvek” sorozat nyitókötete, az *Idegen Univerzumok*. A sorozat a populáris kultúra különböző szegmenseit vizsgálja esztétikai, történeti és médiumközi problémákra összpontosítva. Az *Idegen Univerzumok* elismert magyar irodalomtudósok már korábban (2000 és 2007 között), elsősorban a *Prae* folyóirat hasábjain megjelent tanulmányait közli újra – néhol kisebb-nagyobb változtatásokkal –, de

akadnak más folyóiratokból (*Kalligram, Szórós Kő, Debreceni Disputa*) és önálló tanulmánykötetektől átvett munkák is.

Az elemzések a fantasztiikus irodalommal, a science fictionnel és a cyberpunkkal (CP) foglalkoznak. Talán az utóbbi név nem teljesen ismerős az olvasónak, így álljon itt a műfaj rövid ismertetése. A SF alműfajként számon tartott CP az 1980-as években született meg William Gibson *Neuromanc* című regényével (és szinte azonnal a professzionális irodalomkritika előtt találta magát). A klasszikus SF-től abban tér el, hogy nem a távoli jövőben és távoli bolygókon játszódik, hanem a „tapintható” közeljövőben, a Földön. Ugyanúgy jellemző viszont rá az alternatív világok felvonultatása, méghozzá a cybertérre, amely egyfajta virtuális, kollektív hallucináció. A CP általában posztapokaliptikus szituációt tételez, és tipikus helyszíne a megalopolis, a nyomornegyvedekkel tarkított hiperurbánus zóna, óriásváros. Szereplői alvilági, félbűnöző hackerek, konzol-cowboyok, akik testükre csatlakoztatható számítógépek segítségével beléphetnek a cybertérbe, ahol a legfőbb értékért, az adatok megszerzéséért folyik a virtuális, ám nagyon is vére menő harc.

A tanulmányokban elemzett művek szinte mind elismert, kanonikus szerzők regényei: vagy a műfaj nagy klasszikusaié (Dick, Asimov, Gibson, Lovecraft), vagy az elitirodalomban már előkelő helyet birtokló szerzőké, akiknek az alternatív kánonba emelését kísérlik meg (Jósika, Lengyel, Csáth, Babits, Vonnegut). Údító kivételt jelentenek a kevésbé ismert szerzők elemzései (Cesares, Haruki, Gray) és Jake Smiles *1 link* című regényének kanonizálási kísérlete. Az *1 link* az első magyar online regényíró pályázat győztese volt 2000-ben. A szerző, Gál Andrea Borbély Szilárd bírálatával vitatkozva amellett érvel, hogy a regény rendelkezik olyan önreflexióval (illetve a CP műfajára reflektáló) és dekonstruáló vonásokkal, amelyek helyet biztosítanak számára az elitirodalom kánonjában is. Pontos meghatározta ezt a helyet és a tendenciát, melybe a regény illeszkedik: „az (alapvetően nyugati) cyberkultúra kelet-európai életérzéssel kontaminálódik, [...] az 1

link az első produktuma a magyar irodalomban ennek a keveredésnek.” (323. old.) Gál Andrea a jelenséget úgy értékeli, hogy a CP másfél évtized alatt „fel tudta dolgozni a maga nagy elbeszéléseit, az ezredforduló után a mikrotörténetek időszaka következik” (323. old.).

De a tanulmányok döntő többségükben valóban csak a már létező diskurzust tartják fenn, a már létező kérdésekre reflektálnak: a kánon jelentős átforgalmazásával vagy a központi kérdések átforgalmazásával nem igazán kísérleteznek. Mi az oka annak, hogy a SF ennyire kedvelt területe az irodalomtudománynak, különösen a posztmodern korszakban? Ez egyike a tanulmánykötet visszatérő kérdéseinek, melyet a szerzők, legmélyebben Döbörhegyi Ferenc (*A nem moreális igazságról. A science fiction néhány [irodalom]elméleti problémájának vázlatja*) és Béneyi Tamás (*Átszívargások: Kurt Vonnegut és a science fiction*) alaposan körüljárják. A kérdés megközelíthető akár a műfaj belső fejlődése, akár a centrális, kanonizált próza, illetve az irodalomtudomány változásai felől.

Egyrészt feltételezhető, hogy a műfaj önmagából hozott létre egy minőségi elitet, hiszen már rég „nagykorúvá” vált, majd egy évszázadnyi történetre tekinthet vissza akkor is, ha csak a szorosan vett tudományos fantasztikus műveket sorakoztatja fel, ha pedig visszamenőleg jelöli ki elődeit, előképeit, magával az irodalommal egyidős. Ez azonban önmagában nem magyarázná azt a jelenséget, hogy a SF a ponyvairodalom regiszteréből részben átkerült, átszívargott a magasirodalomként számon tartott korpuszba. Ennek egyik feltétele volt, hogy a kritika szépirodalmi szöveggént kezdje olvasni. A hatvanas–hetvenes években főként a tudománnyal való kapcsolatát firtatták (sőt Döbörhegyi szerint még ma is e szerint kanonizálódnak a tudományos fantasztikus szövegek – hogy ez nincs így, arra ékes bizonyítékul szolgál maga a kötet, amely kizárólag már-már formalista szigorúságú poétikai-narratológiai megközelítésű tanulmányokat közöl). Más irányú, de irodalmiságát tekintve hasonlóan irreleváns nézőpont, amely a „népszerű ismeretterjesztés korszerű változataként” fogja fel, illetve politikai-szocio-

lógiai-morális irányultságból közelíti meg. A posztmodern kritika később elutasította ezeket az értelmezéseket, a nyelvi megalkotottság elsődlegességét és a narratív struktúra különlegességeit hangsúlyozta.

Béneyi szerint a posztmodern helyzet következménye, hogy a SF és a komoly irodalom viszonya egyáltalán beszéd tárgyává válhatott. Tanulmányában szisztematikusan mutatja be a posztmodern és a SF lehetséges érintkezési felületeit, interface-modelljeit. Egyrészt a SF poszthumanizmusa miatt a kor legalkalmasabb kifejezője, hiszen ez a jövő már lényegében itt van (ezt aknázza ki a cyberpunk). Másrészt a SF lényegéből fakadóan, törvényszerűen tekinthető posztmodernnek, hiszen a projekció (a jövő ábrázolása) nyilvánvalóan nem mimézis, hanem modellálás, poézis, ezáltal előtérbe kerül a nyelvi megalkotottság. Az ontológiai pluralizmus és a realista referencialitás illúziójának elvetése olyan jellemzők, amelyek a posztmodern prózában is megtalálhatók. Ennek ellene vethető, hogy a SF-szövegek döntő többsége a realista ábrázolási hagyományhoz kapcsolódik, melynek konvenciói közül csak a valóság követelményét nem tartja be.

A SF korpusza korántsem homogén: található benne az elitirodalom szempontjait, jellemzőit jobban és kevésbé érvényesítő szövegek. Ennek alapján a művek szétválaszthatók „elit-” és „ponyva-SF-re”. Ez azonban további problémákat vet fel – ha az elit-SF a hagyományos elitirodalom mércéje szerint értékes, Béneyi szerint annyiban lesz komoly, amennyiben nem SF, nem önmaga többé, ezért szerencsésebb egy sajátzerű SF-posztmodern tételre, egy belső posztmodernizálódást keresni.

Az átjárás a másik oldalról is megkezdődhet: „komoly” író emel be SF-elemeket a műveibe, ezzel egyben legitimálva is azt (pl. Lengyel Péter vagy Kurt Vonnegut). Béneyi végül arra a következtetésre jut, hogy a jelenség azért annyira zavarkeltő, mert a SF és az elitkultúra egyáltalán nem különbözik ennyire: a SF kérdései régóta jelen vannak az elitkultúrában, illetve a posztmodern és a SF keveredésének, kölcsönhatásának létrejöttében nagy szerepe van a cyberpunk irányú-

zatának, melyet sokan a kettő autentikus találkozási pontjának tartanak. Bán Zsófia szerint a „cyberpunk irodalom [...] soha nem látott mértékben és közvetlenséggel reflektál egy adott kor új médiumára [...], és nem kevésbé arra a környezetre, amely e médiumot létrehozta” (165. old.). Keve- rednek benne a magas- és populáris kultúra elemei, Bruce Sterling terminológiájával élve *slipstream* irodalom, „ami valamiféle elcsúszást, elhajlást, illetve az eredeti mederből való eltérést sugall” (167. old.).

A posztmodern teóriájában közhely, hogy a korban a magas- és populáris kultúra határai elmosódtak, nem léteznek többé. A kötet szinte minden tanulmánya idézi Brian McHale cikkét (POSTcyberMODERNpunkISM. *Prae*, 1999. 1. szám), mely ennek el- lentmond: „A posztmodernizmus megkülönböztető jegye [...] a magas és az alacsony kulturális rétegekhez tartozó minták technológiailag felgyorsított mozgása, [...] (a két regiszter) egyre szorosabbá váló kölcsönhatása. A gyors mozgás és a szoros kölcsönhatás azonban nem tévesztendő össze a hierarchikus rend felbomlásával vagy megszüntével.” Ennek megfelelően a kötet szerzői (igen helyesen) nem vesztegetnek időt sem a két regiszter és összemosódásuk definálásának kísérleteire, sem a SF elhelyezésére a elit–populáris tengely mentén, sokkal inkább egyes művek szoros olvasatát végzik el világosan körülírt elméleti szempontokból az említett, magaskultúrából átvett jelenségek és technikák után kutatva. (Az elméleti háttér megvilágítása olyan alapos, hogy a műelemzések sokszor csak illusztrációnak, függeléknek tűnnek. Ez nem feltétlenül probléma, bár a címekből nem derül ki ez a hangsúlyeltolódás.)

A populáris irodalom kritikai elemzése szorosan összefügg a kanonizálódás kérdésével. L. Varga Péter tanulmányában Lengyel Péter *Ogg második bolygójának* fogadtatása kapcsán járja körül a különböző kánonok kérdését, a „felülről” létrehozott kánon problematikáját. A professzionális reflexió egyrészt az elit-SF kánonjának megképződéséhez vezetett: ebbe azok a szövegek kerülnek, amelyek inkább kínálják magukat az ilyen elemzésekre, és inkább megfelelnek az elitirodalom

kritériumrendszerének. A spontánabb módon kiválasztódott „alternatív kánon” mellé irányítottan kerül a „professzionális kánon”. Ha ezek a kanonizált művek nem vették el saját szerző SF-jellegüket, mint Bényei Tamás tételezi, ez a szelekció némi képp idegen a populáris irodalom saját, belső kritériumrendszerétől.

Ennek a „felülről olvasásnak” paradigmatis esete a *steampunk* (kb. múltban játszódó sci-fi, a történetírás hézagaiba beírt, az adott korban technológiailag nem lehetséges, fantasztikus történet): maga a műfaj tisztán teoretikus, utólagos konstrukció. „A steampunk egyik legfontosabb tulajdonsága, hogy a steampunk fikciót jellemzően nem regényírók szerzik, [...] hanem az értelmezői közösségek értékelik át a korábban megjelent SF írásokat, és sorolják a steampunk műfajába.” (209. old.)

Bár a könyv fülszövege „értő megközelítést” ígér, ez sok esetben nem a „megértést”, hanem a „hozzaértést” jelenti – a regiszter önálló szabályainak és jellemzőinek elfogadása és elemzése helyett az elitszemponturnál magasabb szintű megközelítés, önkényesen kiválasztott darabok „professzionális” elemzését, azaz a posztmodern centrális irodalomra alkalmazható értelmezési stratégiák érvényesítését. Egy példa az elítélőpontra: „...másképp a SF sem az a teljesen reflektálatlan, a nyelvi fordulatról tudomást venni nem hajlandó műfaj, aminek tűnhet, és amelyen valóban a műfaj kilencvenkilenc százaléka.” (266. old.) Ezek szerint egy százalék lenne az egész műfaj autentikus reprezentánsa? Igaz, ez a típusú megközelítés leginkább a művészet- vagy irodalomszociológia területére tartozna, és a szerzők többsége burkoltan reflektál is a kérdésre (pl. „sajnos nem áll módomban rögzíteni, milyen elvárásokkal közelített egy átlagos cyberpunk rajongó...” 300. old.), a legtöbbben deklarálják, hogy szöveggé és csak szöveggé vizsgálják a műveket, nyelvi megformáltságukra koncentrálnak. Szociológiai jelenséget csak Kisantal Tamás *Fantasztikum, horror és töredékesség H. P. Lovecraft szövegeiben* című tanulmánya érint, melyben külön alfejezetet szentel a Cthulhu-mítosz utóéletének: a rajongók és a tanítványok gondozták,

kiegészítették, továbbbírták, magyarázatokkal látták el Lovecraft töredékes mitológiáját, megírták az eredeti szövegekben csak utalásként szereplő fikatív műveket (pl. *Necronomicon*). A jelenség rendkívül érdekes, hiszen az eredendő irodalmi tény beszívárgott a „valóságba”, például a mítosz elemeit bizonyos okkultista szekták beépítették tanaikba, de a „valóság” is belekerült a mítoszba: a tanítványok keze nyomán Lovecraft saját fikatív világának egyik mitikus szereplője lett. Kisantal azonban nem a szociológus megértő szemével, hanem egy rigorózus filológus ítéletével tekint erre, gyakorlatilag elítéli mint a Cthulhu-mítosz és Lovecraft hagyatékának „meghamisítását”.

Nem várható el, hogy minden populáris irodalommal foglalkozó elméleti munka egyben irodalomszociológiai értekezés is legyen, sőt öröndetes, hogy az irodalomtudomány tisztán szöveggé is hasznosítani tudja a populáris irodalmat. Túlzásnak érzem azonban a fülszöveg ígéretét, miszerint a kiadvány „a tudományos fantasztikus irodalom rétegzettségére és befogadásának kérdéseire tereli a figyelmet”. Csupán az elit-SF elitbefogadásának kérdéseire kapunk válaszokat. Ez az elit-SF, ha több is, mint egy százalék, semmiképp sem jeleníti meg a műfaj rétegzettségét, és az irodalomkritikai olvasat sem befogadásának tipikus módja.

A kanonizálódással mint elméleti legitimitációs folyamattal szinte szükségszerűen együtt jár a történeti legitimitáció igénye is, azaz hogy megtalálják a (lehetőleg már kanonikus) előképeket. Véleményem szerint ez a célkitűzés mára már megvalósult és túlhaladott, mégis bőségesen találhatunk rá példát a kötetben: S. Laczkó András Jósika Miklós egy kisregényét értelmezi mint pre-science fictiont, Stemler Miklós Csáth Géza novelláin és Babits *Gólyakalifáján* bizonyítja a fantasztikum fontosságát a modernségben. S. Laczkó tisztában van vállalkozása korlátaival, s emellett, hogy szempontrendszere világos és következetes, jelzi a határokat, ahol véget ér Jósika (távoli) rokonsága a science fictionnel. Stemler Miklós erős elméleti háttérrel, de talán kissé kevés példával közelíti meg a modernség és a fan-

tasztikum kapcsolatát, így végkövetkeztetése nem teljesen meggyőző: „...a fantasztikus irodalom tehát nem csupán az irodalomtörténet zárójeles kiegészítéseként értelmezhető, hanem a modern irodalom egyik fontos alakváltozataként, amely törekvéseiben rokon annak legfőbb céljaival, és fontos szerepet játszik kibontakozásában.” Klapcsik Sándor Philip K. Dickben keresi a CP előfutárát, Kisantal Tamás Lovecraft szövegeit elemzi a fantasztikum és a megjelenített világok viszonyának szempontjából (Lovecraft több műfaj előfutárának is tekinthető).

A Lovecraft-tanulmány és Stemlernek a modernségről és fantasztikumról szóló írása kilóg a SF-vel foglalkozó szövegek közül, még sincsenek elkülönítve tőlük. Hasonlóan problematikus a kötetnek a cyberpunkkal foglalkozó második fele. Murakami Haruki *Világvége és a keményre főtt csodaország* című könyvének elemzése még úgy-ahogy belefér, mely a tanulmány szerzője szerint sem CP ugyan, de abból (és a világirodalmi kánonból) táplálkozó „jó értelemben vett bestseller”, ráadásul a szerző, Rácz. I. Péter lelkesedése alapján a könyv minden bizonnyal figyelmet érdemel. Azonban Gyuris Norbert (*Metafikció, történelem és identitás a steampunk regényben, Alasdair Gray: Poor Things*) és Bényei Tamás tanulmányai (*Átszivárgások: Kurt Vonnegut és a science fiction*) nem illeszkednek minden további nélkül a többi közé. Bényei egyébiránt okos és áttekinthető munkájában arra keres választ, milyen szövegszervező funkciója van a SF-nek Vonnegut regényében, különösen *Az ötös számú vágóhíd*-ban, a *Bajnokok regelijében* és *A Titán szívében*. Ennek kapcsán körültekintően kitér a Vonnegut-recepcióban óhatatlanul fölmerülő kérdésre, hogy mi a kapcsolat a magasirodalom és a SF között – ez egyértelműen a kötet első felében jelelné ki a helyét. A steampunkkal bonyolultabb a helyzet, mivel önálló műfajról van szó. Az ok, amiért ide került, az, hogy sokan a CP-ra adott válasznak tekintik, „a SF ingájának elmentés végpontján” helyezik el. Ezek alapján jogos, hogy az írás a CP-ról szóló tanulmányok között kap helyet, de zavaró, hogy az olvasó a blokk közepén találkozik vele.

A kötet felépítése ezenkívül is kissé homályos. Belső tagolás nincs, pedig többé-kevésbé elkülöníthető tematikus részekre oszthatók a szövegek. A tanulmányok sorrendjében kirajzolódik valamiféle ív az elemzett művek keletkezési ideje szerint, de ez többször megbomlik. Nagyobb baj viszont, hogy nem rajzolódik ki az általánostól a sajátos felé vezető út: mind a science fiction (Döbörhegyi Ferenc: *A nem moreális igazságról*), mind a cyberpunk (Bán Zsófia: *Emlékek húsról és vérről. A cyberpunk befejezetlen jövőképei*) általánosabb műfajelméleti kérdéseit tárgyaló tanulmányok a blokkok közepén foglalnak helyet. Bán Zsófia bemutatja a műfaj történetét és recepciótörténetét, tematikai és poétikai jellegzetességeit, toposzait, esztétikáját, filozófiáját, és kitér a kötetben sajnos önálló tanulmánnyal nem rendelkező feminista SF-re, mely mind a műfaj történetének, mind recepciójának jelentős állomása. (Sajnos a tanulmánnyal szemben sok formai kifogás merülhet fel: jócskán akadnak helyesírási, gépelési hibák, például a tanulmány feléig rendszeresen a *cyberpace* [sic!] szót olvashatjuk; ilyen jellegű hibák más tanulmányokban is találhatók, igaz, nem ennyire zavaró mértékben. Nem következetes és nem érthető az angol és a magyar terminológia használata, magyarázata, keverése, ráadásul a dolgozat egy memetikai bevezetővel kezdődik, amely teljesen szervesen illeszkedik az egészhez: semmilyen szerepet nem játszik a későbbi gondolatmenetben.)

Nem világos, hogy a szerkesztők milyen célközönséget tételtek: a diszkurzus fenntartásának célja arra enged következtetni, hogy a könyv nemcsak a fantasztikus irodalomban, de a szakirodalmában is jártas olvasóknak készült. Ehhez képest az összes tanulmány (főként a CP-ről szóló részben) újra és újra felmondja ugyanazt a definíciót. De ha mégiscsak laikus a célközönség, akkor sem sokkal jobb a helyzet: bár a redundancia zavaró, a definíció sokszor késik, a szövegek felénél jelenik csak meg. Már a kötet első felében is ismertként tételezik a CP-t, többször utalnak rá, pedig a laikus számára csak a kötet második felében derül ki, mi is az. Talán szerencsésebb lett volna egy rövid, beve-

zető-magyarázó jellegű szerkesztői előszóval kezdeni a kötetet.

A könyvben viszonylag sok segédanyag szolgálja az eligazodást és a további tájékozódást (bár sajnos a szerzők életrajzát nem találjuk köztük): névmutató, a tanulmányok első megjelenésének adatai, részletes és áttekinthető jegyzetek és bibliográfiák. Ezt azonban feledteti az a tény, hogy a könyv száz oldal elolvasása után egyszerűen szétesik, lapokra hullik, és ettől kissé nehezen kezelhetővé válik.

NÁDOR ZSÓFIA

Szakács Béla Zsolt: A Magyar Anjou Legendárium képi rendszerei

Balassi Kiadó, Budapest, 2006. 321 old., 32 képtábla, 3500 Ft

A szakirodalomban *Magyar Anjou Legendárium* címen ismert kódex a középkori magyar könyvkultúra igen becses, ám problémákban bővelkedő emléke. A kódex 1910 óta ismert, amikor is Albert Poncellet felvette a vatikáni könyvtár hagiografikus kéziratának katalógusába. Azóta számos monografikus feldolgozás, tanulmány, könyvfejezet és katalógustétel foglalkozott történetével, stílusával, ikonográfiájával és – mivel darabokra hullott, s egyes töredékei időnként felbukkantak – rekonstrukciójával is. A *Legendárium*nak két faksimiléje is napvilágot látott. Az egyik Levárdy Ferenc munkája (*Magyar Anjou Legendárium*. Szerk. Levárdy Ferenc. Magyar Helikon – Corvina, Bp., 1973. 1975²), a másik a Biblioteca Apostolica Vaticana kódexének közkinccsé tételében jeleskedő Belser Verlag érdeme („*Ungarischer Legendarium*”, *Vat. lat. 8541*. Kommentar von G. Morello, H. Stamm, G. Betz. Belser, Stuttgart, 1990). Ez a két kiadvány a hasonmáskiadások elvárásainak többé-kevésbé megfelel: a bevezető fejezetek (Levárdynál ez kódextörténetet, leírást, illetve rekonstrukciós kísérletet, stílus- és ikonográfiai elemzést jelent,

a zürichi kiadó egy bevezető tanulmányt, az 1973–1990 között felbukkant lapokat is beépítő kódexrekonstrukciót és német nyelvű témaleírásokat nyújt) után a *Legendáriumot* adja közre. A zürichi kiadvány a vatikáni könyvtár kódexét publikálja, ezzel szemben a budapesti kötet, mely az alcímében jelzett „hasonmás” helyett fél faksimilének minősül, mert sem a kötet megjelenési formáját, sem materiáját nem adja vissza, a törzsanyagba beépíti az 1973-ig fellelt töredékeket is. A Belser Verlag kiadványa nyomdatechnikailag és külsőre megfelel a hasonmás igényeinek, de beéri a vatikáni törzsanyag külön kötetként kezelésével.

1990 óta tovább nőtt a kódex ismert lapjainak száma. A ma ismert lapok virtuális egyesítését a budapesti Közép-Európa Egyetem Középkortudományi Tanszéke valósította meg 1998-ban, CD-ROM formájában, melynek egyik készítője az alább ismertetett könyv szerzője, Szakács Béla Zsolt.

Szakács Béla Zsolt a *Legendáriumot* az ikonográfia felől közelíti meg. A *Legendárium* témavilágával már előtte is foglalkozott a kutatás, elsősorban Levárdy idézett kiadványa. A kódex ikonográfiai vizsgálata eddig a titulusok és a képek tartalmi összevetésével foglalkozott, valamint egy-egy képcsoport kiemelésével a kódex egészének jellegére próbált következtetni. Szakács az előszóban jelzi, hogy ő a XIV. századi ember gondolkodására kíváncsi: hogyan látta a különböző korok szentjeit, milyen szempontokat követve állította össze saját szentkatalógusát, hogyan szerkesztette meg legendáikat, és textusaikat hogyan ültette át vizuális nyelvre. Már a feladatkielölésből sejtethető, hogy nem a hagyományos ikonográfiai kérdésfeltevésekkel, módszerekkel és eredményekkel lesz dolgunk.

A *Bevezetés* felvázolja a megvalósítás módját is. Szakács a kódex képi rendszereit három szinten kívánja vizsgálni. Az első szinten az foglalkoztatja, kiket és milyen szempontok (szenttípus, tér, idő, kultuszforma stb.) szerint választottak ki, és hogyan rendezték őket sorba, továbbá mely típusokat emeltek ki a szentek közül az őket bemutató képek száma vagy az eredeti legenda-

szöveg gazdagságához mérten rájuk szánt terjedelem segítségével. A második szint az egyes szentek legenda-ciklusainak vizsgálata az ikonográfia módszereivel, de az egyes jelenetek értelmezése helyett az egész képsor által sugallni kívánt eszmeiség, mondanó szempontjából. A feldolgozás az egészen belül az ennek megfelelő mozgásokat, arányokat igyekszik követni, az ikonográfiai kutatások apparátusával azonosítva a súlypontokat. A harmadik szint az egyes képek elemzése: hogyan, milyen elemekből épülnek fel az egyes képtípusok, és milyen funkciót töltenek be a konkrét mondanivaló és a kötet egésze szempontjából. Az alábbiakban ezzel a rendkívül igényes és szokatlan programmal foglalkozom.

A *Bevezetésből* (I.) a meglévő állomány számbavételével foglalkozó fejezetet (I/3.) emelem ki. Ebben a szerző őrzési hely, jelzet és téma szerint rendbe teszi a törzsanagról levált és időközben feltűnt lapokat. Ez nem kis munka, mert e területen eddig – nem feltétlenül a kódexszel foglalkozók figyelmetlenségéből – óriási káosz uralkodott a lapok számát és témáját illetően. A bevezető fejezet keretei között (I/4.) kerül sor az eredeti állapot számbavételére. Szakács Béla Zsolt fő feladata itt részben Levárdy 1973-ban elvégzett, alapvetően jó (de rossz helyen közzétett) szövegív- és témarekonstrukciójának (Levárdy Ferenc: *A Biblia miniátorai*. In: *Tanulmányok a Néksei-Bibliáról*. Dercsényi Dezső, Wehli Tünde és Levárdy Ferenc tanulmányai a Néksei-Bibliáról. Helikon, Békéscsaba, 1988. II. táblázat) korrigálása és az újabban előkerült lapok elhelyezése. Ebben a komplett quaterniók és fóliók, illetve ciklusaik teljességének vagy hiányainak figyelembevételével következtet az eredeti állapotra.

Három kritikus pontot kívánok ebből a témakörből kiemelni. A 17., csaknem teljesen hiányos ív (Szakács Levárdy ívszámaint használja, én is ezt követem) egykori meglétére vonatkozó hipotézist a kódex felépítése alapján ide köthető „hiányzó” legendák egyikének, Szent István történetének az egész cikluson belüli fontossága miatt Szakácshoz hasonlóan magam is elfogadhatónak tartom. Nem ilyen egyszerű a két másik kritikus pont, a kó-

dex legsérülékenyebb részeinek, vagyis elejének és végének kérdése. Morrello rekonstrukciója (*i. m.* 13–23. old.) a jelenlegi csonka ív elé még egyet helyezne. Elképzelését Szakácshoz hasonlóan elfogadhatónak érzem. Sőt más példák alapján azt a feltételezést is megkockáztatom, hogy a kódex védelme céljából valószínűleg néhány üres lapot is helyeztek a kötet elejére és végére. Viszont Szakács Béla Zsolttal ellentétben a mai utolsó csonka ívet követő ív létének kérdését nem zárnam le. A szerkezet most érintett problémáira a legendák tartalmi rekonstrukciójának szentelt fejezet (I/5.) kínálhat megoldást.

A II. fejezet (*A Szentek koszorúja*) eleje az elkallódott és a töredékes ívekről hiányzó szentekkel foglalkozik. E helyt venném elő a jelenlegi első, csonka ív elé képzelt füzet kérdését. Ennek meglétét elgondolkoztatónak tartom, hiszen a középkor gondolkodásában a szentek élete Krisztuséval állt tipologikus összefüggésben. Ezért kizárható, hogy épp az ő teljes, legalább négyjelenetes élete hiányzott volna a kódexből, vagy esetleg egy-két jelenetre redukálódott volna. Legalább Jézus születésétől a Szentlélek eljöveteleig foglalkozhatott vele a programadó. Mivel a kötet Mária élete utolsó eseményeinek is szentel néhány képet, valószínűnek tűnik, hogy Jézus gyermekiségének eseményei Mária életének jeleneteivel kezdődtek. A Krisztus passióképei közül feltűnően hiányzó keresztre feszítést, amely szerintem akár donátorábrázolást is tartalmazhatott, joggal helyezné Szakács a kötet élére, mégpedig egész oldalt betöltő formában. Ezt, ahogy esetenként a miscellányok kánonképét, a kódexben egyébként nem dolgozó kéz is festhette.

Az előző és a következő ívek sorozatai és egy általuk közrefogott fragmentum azt sugallja, hogy a 17. ív fontos szentek legendáit tartalmazta. Szakács Béla Zsolttal egyetértve, legalább Márton (akiből a IV. táblázatban a nyomda ördögének köszönhetően Marinus lett) és Miklós püspökök ciklusán kívül István királyt biztosan feltételezem. Szent Adalbert szerepeltetésének kérdése két aspektusból is megközelíthető. Egyfelől utalhatunk Adalbertnek a magyar egyházi hierar-

chián belüli előkelő, a liturgikus szövegekben is tükröződő pozíciójára, ám ez a képzőművészeti kultuszt jelenlegi ismereteink szerint alig érintette. Másfelől idézhetők az esztergomi káptalani és érseki pecsétek példányai, amelyek a főegyház mennyei patrónusának alakja a XIII. századtól kezdve feltűnik. Érdekes lehet, hogy például éppen annak a Telegdi Csanádnak az 1331–42 közötti pecsétjén szerepel, aki Adalbert kultuszát különös gondal ápolta, és szerintem a *Legendarium* programalkotóinak körében is kereshető. Az esztergomi érsekek pecsétének megnyilvánuló Adalbert-kultuszát figyelembe véve lehetőségként felvethető, hogy érsekünk a hiányzó Szent István legenda képein valószínűleg Vajk megkeresztelőjeként szerepelt a kódexben, ahogy Várad Péter *Decretálisában* (1343, Padova, Biblioteca Capitolare, A 24), majd Vaskuti Demeter érsek pecsétjén (1371) is. (Adalbert ikonográfiájához lásd Wehli Tünde: *Szent Adalbert ábrázolása a középkori magyarországi művészetben*. In: Hegedűs András – Bárdos István [szerk.]: *Ezer év Szent Adalbert oltalma alatt*. Strigonium Antiquum IV., Esztergom, 2000. 165–172. old.).

A szentek sorrendjének (II/2.) alakítása látszólag egyszerű. A hierarchikus elrendezés mellett a liturgikus kalendariumhoz igazodott. Annak ellenére, hogy a vatikáni kódex fő forrása az egyházi év ünnepeit követő *Legenda aurea*, a szentek katalógusát Levárdy megfigyelései alapján liturgikus szövegek segítségével állították össze. Közülük a *Mindenszentek litániája* volt az irányadó. Szakács rámutat azonban, hogy a probléma ennél összetettebb, mert voltak a litániának regionális változatai, amelyek helyenként Jacobus de Voragine művének különböző változataira is visszahatók. Ezért tapasztalható mozgás, átjárás az apostolok, mártírok, hitvallók és szüzek csoportjain belül, illetve között. Ez a körülmény már önmagában is komoly próba elé állítja a kutatót. Ehhez társul az a kérdés, hogy milyen a *Legenda aurea* szentjeinek időbeli megoszlása (II/3.). Jacobus de Voragine gyűjteményében ugyanis a szentek időbeli megoszlása nem egyenletes. Szakács megfigyelése szerint a vatikáni *Legendarium* programadója a korai szentek

túlsúlyát a XI–XII. századi közép-európai és a XIV. században általában népszerű szentek bevonásával csökkentette. És tegyük hozzá, hogy korszerűsítette is a corpust.

Ezen a ponton vetem fel a női szentek kérdését. Tudvalevő, hogy Közép-Európában éppen a XIV. században figyelhetők meg a Szűz Mária „udvarát” jelentő koronás vértanú szüzek együttetésének kiformalódása, az uralkodócsaládok nőalakjainak bevonása a dinasztikus szentek körébe, és terjedőben van a kolduló rendek közelmúltban kanonizált női szentjeinek a tisztelete is. Miért ne tekröződhetett volna ez a jelenség a vatikáni kódexben is?

A hierarchikus elvek szerint kijelölt kategóriákon belüli rangsort Szakács tapasztalatai szerint a sorozatok téma-gazdagsága is árnyalhatta. Szakács úgy véli, hogy ebbe beleszóllhatott az írott forrás terjedelme, karaktere és nem utolsósorban a programadó-megrendelő személyes érdeklődése, motívált-sága is. Az elmondottakból kitetszhet, hogy a vatikáni kódex feldolgozójának milyen sok szempontra ügyelő, mi mindent mérlegelő, bonyolult struktúrára kellett felépítenie elemzését. A második fejezet lezárásaként, mintegy ellenpróbaként, a ciklusok kiválasztásának szempontjait és a szentek rangsorolását más, jól kiválasztott reprezentatív összeállításokhoz méri (II/5.) a szerző.

A könyv gerince a terjedelmében is leghosszabb III. fejezet (*A legendák elemzése*). A *Legendarium* öt fő kategóriába sorolt (1. Krisztus, Mária és Keresztelő Szent János, 2. Apostolok és evangélisták, 3. Mártírok, 4. Hitvallók, 5. Szent asszonyok és szüzek) és azon belül további típusok és alcsoportok szerint elrendezett szentjeit dolgozza fel ikonográfiai oldalról. Szerencsés esetben az ábrázoláshoz ismert irodalmi és képi források nyújtották a bázist. Ellenkező esetben, előkép hiányában a festőnek magának kellett olyan modellt találnia, amely megfelelt az ábrázolandó szentnek. Ilyenkor Szakácsnak kellett felkutatnia azokat a kódexen belüli és kívüli elemeket, amelyek segítségével végül is megfejtendő lett minden szent – típusának megfelelő – képsora. Az ehhez szükséges módszernek nemcsak a kidolgozása, hanem következetes végigvitele a

szentkatalóguson is rendkívüli teljesítmény.

Tanulságos lehet itt végigkövetni ezt az utat az első lépéstől az utolsóig. Egy kompozíció elemzése az irodalmi és a képi forrás felkutatásával indult. Amennyiben nem a *Legenda aurea* volt a forrás, tovább kellett lépni. A régi hagyományokon alapuló kompozíciók felismerése általában nem gond. Amikor egy előkép nélküli téma megjelenítése a feladat, a tartalmi vagy képi megjelenítés szempontjából rokonnak tekinthető – kódexen belüli vagy kívüli – képeken kellett felkutatni a segítségül vett kompozíció, környezeti elemeket, figuratípusokat, gesztusokat. Lássunk egy illuminátort és kodikológust egyaránt próbára tevő példát! Találékony-sága, alkotó fantáziája mozgósítására volt szüksége a festőnek például akkor, amikor egy evangéliumi szöveghely „királyi embert” kért tőle. Festőnk a királyhoz tartozás érzékeltetését egy koronára bízta. Erre a kutatónak rá kellett éreznie. Az egyes kompozíciók kialakítása után a kompozíciók közötti kapcsolatteremtés megvalósítása várt a festőre. Ez biztosította a jelenetsorok ritmusát. A narratív képsoron belül olykor a kiemelés, a hangsúlyozás igénye is felmerült. Ilyenkor folyamodott a művész a narratíva *imago* általi megtöréséhez. A folyamatosság és fellazítása közti arány biztosította az egy csoportba tartozást. A különböző kategóriák természetesen különböző ritmust, kompozíciókat és figuratípusokat igényeltek.

Terjedelmi okokból nem vállalhatom a III. fejezet terjedelmes képsorának teljes körű elemzését, ugyanakkor nem mondhatok le három észrevételről.

Keresztelő Szent János életét viszonylag terjedelmes ciklus mutatja be a *Legendarium*ban. Életének fő mozzanatai – a ciklusok többségéhez hasonlóan – a következők: 1. a születés, 2. az életpálya (jelen esetben az ige-hirdetés), 3. a szenvedés, 4. a halál és temetés. Szent János történetének jelenetes ábrázolása korán kialakult, és Itália-szerte hamar elterjedt. A vatikáni kódex képkalkotója könnyen találhatott előképet. A festő az élettörténetből az ige-hirdetést tartotta legfontosabbnak, ezért ezt *imago* formában is kiemelte. Ezen Szent János szöveghelyében áll a kép közepén, kezében a

hivatására utaló szöveget „Én kiáltó szó vagyok a pusztában” (Jn I,23) tartalmazó írásszalaggal. A képtípus jelenlétével kapcsolatban talán elég a XIII. századi Itáliában kialakult Szent Ferenc életút-ikonra, a Mária Magdolnát ábrázoló XIII. századi firenzei (Accademia) anconára és az ugyan-ebből a századból való Sinai-hegyi Szent Katalin-kolostor Szent János életút-ikonjára hivatkoznunk.

A második megjegyzés a hitvallók második csoportját alkotó Árpád-házi szent királyok közül Szent Imrére vonatkozik. Ahogyan ez Szakács Béla Zsolt felsorolásából is kitűnik, a hercegnek kevés ábrázolása ismert. Ezért indokolt felhívni a figyelmet a *Legenda aurea* III. Frigyes császár számára 1446-ban, Bécsben készített példányára (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 326). Ebben a kéziratban ugyanis, a császár Magyarország iránti érdeklődésével összefüggésben, az Árpád-ház szentjei is megjelennek. Kevésbé tudott, hogy a kódex Szent István és Szent László legendája és ábrázolása mellett Szent Imréét is tartalmazza. A kódex 274v. oldalának „henrici confessor” rubrikája ugyanis Szent Imre hercegre vonatkozik. A 11 sor magas B – iniciálé jelenetes elbeszélése a *Legendarium*-hoz hasonlóan az imádkozó Konrádot ábrázolja, körülötte a le pattant vasdarabokkal, elhagyva az írásszalagot. Tehát ez a kódex is a kanonizációt előmozdító csodát emeli ki a hagiografikus vitából, az elhalványuló írásszalag nem foglalkozott (Publikálatlan. Képe a *Szent Imre 1000 éve. Székesfehérvár 1000–2007*. A székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum 2007. évi kiállításához kapcsolódó katalógusban fog megjelenni.)

A hitvallók utolsó csoportjában ábrázolt Mária Magdolna képsorhoz mindössze azt kívánom hozzátenni, hogy alakja Jézus élete 13. jelenetének is szereplője. Továbbá feltehető, hogy őt is megillette egy olyan típusú *imago*, amilyenről Keresztelő Szent János történetének keretében szót ejtettünk. Végül, mielőtt e fejezet ismertetését lezárnám, meg kell említenem Szent Márton és Szent Ferenc legendájának remek feldolgozását.

A IV. fejezet a képtípusok elemzésével foglalkozik. Ezen a szinten az áb-

rázolt szent hierarchikus helyének, funkciójának megfelelő témák (igét hirdet, térít, tanít, kiállja a hit próbáját stb.) kompozíciós sajátosságai, képi alkotóelemei lesznek bemutatva.

Az utolsó (V.) fejezet végül az előző tartalmi egységekből levonható következtetésekké. Az első nagyobb témakör a kódex készítésének ötletétől a megvalósításig vezet el. Joggal állapítja meg Szakács, hogy egy olyan unikális kódex ötletéhez, mint a *Magyar Anjou Legendárium*, nem lehetett konkrét előképet találni. Természetes, hogy a kódex elkészítését hosszabb, többlépcsős folyamatként képzele el. Tapasztalataink szerint először is megszületett a megrendelői ötlet. A megvalósításhoz programadóra, tervezőre volt szükség, akire (vagy akikre) a megfeszítő szentek kiválasztásának feladata hárult. A programadó primer forrásként a *Legenda aurea*hoz nyúlt. Ebből ekkor már elég sok példány állhatott rendelkezésre. Majd más szövegekben kutatott. A válogatást a szentek hierarchikus rendbe illesztése, majd az egyes legendák megtervezése, a történetek jelenetekre tagolása követte. Szakács felfogásában a kialakított képszámhoz igazították a legendát. Én ebben sokáig kételkedtem. Végül az a tény győzött meg Szakács igazáról, hogy a nagyobb számú, egész oldalt betöltő, négy mezőre tagolt ciklusokhoz képest elenyésző az oldalak közepén elválasztott ciklusok száma, és egyetlen olyan sincs, amelyik az első vagy a harmadik képpel kezdődne, illetve végződne.

A titulusoknak szentelt fejezetekhez (V/2.) némi kiegészítést fűzök. Az írott program a megalkotó kezéből a festőhöz/festőkhoz került. Véleményem szerint ők fizikai értelemben egymás közelében működtek, a programadó tisztában volt a kivitelező képességeivel, mintaképismeretével, a miniatörök pedig olvasták és értették az oldalakon helyenként még ma is kibetűzhető fekete tintás feljegyzéseket (Morello: *i. m.* 10. old.). A két csoport között már a tervezés fázisában is kialakulhatott egyfajta munkakapcsolat. A könyvet mégis csak a kivitelező másoló- és festőműhelyben tudták igazán elképzelni. A titulusok íráshelyét illetően a szakirodalom nem egységes. Tulajdonképpen egy tölem többször lejegyzett

mondat félreértéséből rögzült az a nézet, hogy én a képeket itáliai, a titulusokat közép-európai készítésűeknek tartom. Holott a *Nekcsei-Biblia* fél fakszimile kiadásához írt tanulmányomban különböző vélemények megcáfolása céljából azt kívántam jelezni, hogy a XIV. századi Bolognában részben az Alpoktól északra fekvő területekről érkező tanulók igényei miatt (mert könnyebben olvasták az északi fraktúrát a bolognai rotundánál) alkalmaztak különböző írástípusban gyakorlott másolókat is, illetve az ott tanuló diákok is vállalhattak másolást. Ezzel magyaráztam a Biblia írástípusát, és ezt a magyarázatot kiterjesztettem a *Legendáriumra* is (Wehli Tünde: Képek és iniciálék. In: *Tanulmányok a Nekcsei-Bibliáról*. 19. old.)

A rubrummal írt titulusokról a szerző megállapítja, hogy nem a *Legenda aurea* szövege, hanem a vatikáni kódex képei alapján készültek. Én ebben kételkedem. Szöveg és kép viszonya leginkább a középkori könyvművészetet érintő kérdés. Ezért a kodikológia gyakori témája, melyet Szakács Béla Zsolt sem hagyhat figyelmen kívül. Abból indulnék ki, hogy a kódexek képeit gyakran pontatlanul nevezük illusztrációknak. Holott több példa utal arra, hogy éppen a szöveg magyarázza a képet (Harold R. Wiltonghby: *Codex 2400 and Its Miniature. The Art Bulletin*, XV [1933], 23. old.). A kódexek rubrikái általában valamely textus rövid tartalmi összefoglalásai, azaz *titulusai*, fejezetcímei, melyek funkciója a kézirat szövegén belüli tájékozódás segítése. Különböző megfogalmazásaik közül most azokat emeljük ki, amelyek a *Legendárium*-ban olvashatókhoz közelítenek. Caesarius Heisterbaciensis *Dialogus miraculorum* (1219–1223) és *Libri miraculorum* (1225–1226) című műveiben az egyes fejezetek kezdődnek *De*, illetve *Quomodo* szavakkal (a kiadások közül idézhetők: J. Strange I. II. 1861., illetve A. Hilka in *Publ. D. Gesellsch. f. rhein. Geschichtskunde* XLIII [1937], 3. szám, 15–128. old.). A cambridge-i St. John's College egy *Énekek énekét* és más szövegeket tartalmazó, XIII. századi kötetében (Ms. 262) a Krisztus passiójának eseményeivel foglalkozó fejezeteket *Comenttel* vezetik be, itt fölöttük kép is áll (lásd Jonathan J. G.

Alexander: *Medieval Illuminators and their Methods of Work*. Yale University Press, New Haven – London, 1992. Fig. 90.). A képek ez esetben a középkor embere által jól ismert szöveg-helyekhez tartoznak, azoknak szinte szó-illusztrációi. Viszont annak ellenére, hogy a középkori egyházi és világi társadalom képviselői bizonyára emlékezetükbe vették az evangéliumi elbeszéléseket és a szentek történeteit, és igen fejlett vizuális memóriával is rendelkeztek, Szakács mégsem győzött meg engem arról, hogy a *Legendárium* jól átgondolt képi rendszerét és a képi eszközökkel hangsúlyozott mondanivalót pontosan értették. A *quomodo* kezdetű sematikus titulusok pedig a képek fölött legfeljebb általánosságban segítettek az értelmezést, és éppen a szerző által kidolgozott struktúrára alapuló finomabb árnyalatok megértéséhez nem vezették el a néző tekintetét. Végül, ha a programadó és a rubrikátor agyában a titulus és a képtéma találkozott, nem biztos, hogy a használó hozzájuk hasonlóan értette a két médiumot.

Igen tanulságosak az V. fejezet alcímeit követő rövidebb fejezetek. Én, ahogy erre feljebb céloztam, nem hiszem ugyan, hogy a sematikus titulusok alapján a kódexben lapozgató személy jól értette volna a képeket, különösen pedig nem mögöttes, rejtett tartalmukat. Viszont jó a képeken érvényesülő monotonia összekötő, egységesítő szerepének felismerése. Új és meggyőző az auktorábrázolások *imago*kénti értékelése is. A program tanulságainak szentelt fejezet (V/4.) arra a már korábban feltett kérdésre keresi a választ, milyen szemléletet üzen a program, melynek alapján körülírható lenne a készítettő és az a személy vagy közösség, akinek vagy amelynek a becses kódexet szánták. Az eddigi ötletek közül pillanatnyilag Szakács Béla Zsoltét érzem a legmeggyőzőbbnek. A kódex valóban többféle szemléletet érvényesít (V/5.). Ahhoz a megállapításhoz pedig, hogy ez a kódex egy idea tárgyiasult formája, szívesen csatlakozom. Ebből az következik, hogy a kódex mint ilyen tartalmánál fogva a Szentíráshoz hasonló eszmei értékkel bír, értékéből következően bármikor fizetőeszközzé konvertálható. Számomra sem kérdéses a kódex képes-

könyvjellege-funkciója. A most születő képeskönyvtípusnak, melyből a *Biblia pauperum* kódexek emelkednek ki, egy még konzervatívnak tekinthető emléke lehet a *Legendarium*. Erre utal a típusnak nem megfelelő festéstechnika. A képeskönyvek általában színezett tollrajzokkal készültek, ezért minden oldaluk kihasználható volt, a lapozás s így a nézegetés is folyamatos lehetett. Az üres és a festett oldalpárok egymásutánisága szerintem segítség helyett inkább nehézkessé tette a használatot. A szerkesztésnek ezt a ritka módját azzal magyarázom, hogy egy fólió két oldalát technikai okokból nem lehetett laparannyal ellátni és temperával kifesteni. Igen találó a szerző azon észrevétele, hogy ez a kézirat már az újfajta vallásosságra fogékony világi egyházi értelmiség eszmévilágát tükrözte, mely a vallási témákban való elmélyülést, kontemplációt és meditációt igényelt. Lényegében ebben az atmoszférában nyerhet magyarázatot a kerlési csata ábrázolása Szent László legendájának elején.

Végül szólunk kell a *Függelék* sokféle, igényes és a kötet használatát megkönnyítő diagramjáról, táblázatáról. Praktikus a kronologikus és alfabetikus bibliográfia alkalmazása. A képválogatás ügyesen megoldott, ám a kötetet mégis csak Levárdy munkájával a kezünkben olvashatjuk. Kár, hogy nem társult a kötethez a képeket tartalmazó CD.

Szakács Béla Zsolt munkája mérőföldkő a középkori művészet ikonográfiájának kutatásában. A képi rendszerek belső struktúrájának vizsgálatával az ikonográfiában új módszert teremtett. Öröm, hogy hosszú várakozás után a tudományos könyvek iránt elkötelezett Balassi Kiadó jóvoltából megjelent ez a disszertáció, ám sajnálatos, hogy csak magyar nyelven olvasható. Így, ahogy ezt megszokhatuk, módszere és eredményei aligha fognak bekerülni a nemzetközi kodológia vérkeringésébe.

WEHLI TÜNDE

**Mérték: Brassai,
Capa, Kertész,
Munkácsi, Moholy**

Magyar Fotóművészek Szövetsége – Magyar Fotográfiai Múzeum, h. n., 2006. 252 old., 3900 Ft

E recenzió írója bevallja, hogy amikor először kezébe vette a könyvet, és futólag belepillantott, éppen azt a tulajdonságát érezte a legrosszabbnak, amely később, alapos tanulmányozás után a legnagyobb értékének bizonyult. Mert amikor először kinyitottam, azt láttam, hogy nincs benne semmi „komoly” dolog. Nincs benne bibliográfia, időrendi táblázat, ellenben történetek vannak benne évenként előre haladva.

Nem is tudom, könyvről vagy katalógusról van-e szó igazán. Ez a kiadvány ahhoz az Ernst Múzeumban 2006. november 16. és 2007. január 17. között, az akkori Fotóhónap keretében megrendezett kiállításához kapcsolódik, amely öt magyar fotós munkáit mutatta be. Valamennyi kép a Magyar Fotográfiai Múzeum gyűjteményéből származott, az öt fotós, az 1920–30-as években hagyta el Magyarországot, és vált külföldön világhírűvé. Soroljuk fel a neveket: André Kertész, Robert Capa, Moholy-Nagy László, Brassai (Halász Gyula) és Munkácsi Márton, akit itthon a névsorból talán a legkevésbé ismerünk. Ezek az emberek azért kényszerültek elhagyni hazájukat, mert egyrészt zsidók voltak, másrészt a kor vizuális kultúrája mind az ötüknél szűkösebb bizonyult ahhoz, hogy óriási vizuális tehetségüket továbbfejlessék és kamatoztassák. Magyarországnak nem volt szüksége ilyen művészekre.

A könyv – maradjunk mégis ennél – évről évre halad az időben és állítja egymás után a történéseket úgy, hogy mind az ötükről megtudjuk, éppen mit csináltak az adott évben. A szöveg viszonylag rövid, és a történetek a harmincas években válnak a leghosszabbá és legérdekesebbé, amikor hőseink bekerülnek a nemzetközi művészeti, illetve lapkiadási és oktatási élet vérkeringésébe. És ezekben az években kerülnek intenzív kapcsolatba a kor legkiválóbb alkotóival.

Ezek az oldalakon valósággal hemzsegnek a kor legnagyobb és legkiválóbb művészei: Picassótól Man Rayen át Miróig és Braque-ig. Ugyan-

nyire érdekes a magyar névsor is, hiszen éppen a harmincas években a könyv központi helyszíne Párizs az ottani magyar kolóniával: Tihanyi Lajossal, Károlyi Mihálllyal, Bölöni Györggyel, Ferenczy Noémival. De ezek csak kiragadott példák egy páratlanul hosszú és gazdag névsorból. Tulajdonképpen rendkívüli irigységet éreztem, amikor itt tartottam a könyvben, és felsejlett az a hihetetlenül gazdag és izgalmas világ, amelyért őt hősnünknek valóban érdemes és szükség-szerű volt elhagynia Magyarországot.

Munkásságukat a (mint mondom, viszonylag rövid) szövegen túl mintegy 140 kép mutatja be: az öt magyar fotós legérdekesebb és legszebb munkái. Nagyszerű képek, és sok köztük az olyan ikonikus alkotás, amelyet valahonnan, a művészettörténeti szakkönyvek oldalairól vagy csak a nyomtatott sajtóból valamennyien jól ismerünk. A képeknek és a történeteknek ez a gazdagsága teszi érdekfeszítő olvasmánnyá ezt a könyvet. Valamint a lábjegyzetek. Itt található az az információk és bibliográfiai adatok, amelyek segítségével további irányokban indulhat el a kutató vagy az egyszerű érdeklődő. Mert ez a könyv minden bizonnyal nem a leginkább hozzáférhető fotótörténeteknek készült, és ebből a szempontból valószínűleg mégis inkább katalógusnak kell tekintenünk. Említsük meg még itt, hogy ez az album a Magyar Fotográfia Történetéből című sorozat 43. darabja. A sorozat immár 1993 óta jelenik meg Kincses Károly szerkesztésében, aki a most tárgyalt munkának is avatott szerzője. Átlagban évente három kötet született. Ez ugyanolyan rendkívüli teljesítmény, mint egykori öt hősnünk munkássága volt.

LUGOSI LUGO LÁSZLÓ

**Szilágyi Sándor:
Neoavantgárd
tendenciák**

a magyar fotóművészetben 1965–1984

FotóKultúra – Ú-M-K, Budapest, 2007. 425 old., 8900 Ft. kb. 400 illusztrációval és egy dokumentumokat tartalmazó CD-vel

A legelső és legerősebb érzés, illetve inkább: indulat, amit ez a könyv keltett bennem, a tragikus veszteség érzése. Több kötetre és múzeumi kiállításra, generációk inspirálására való gondolat, ötlet, technika, élmény, játék, történelem, alkotókedv és tehetség van benne felhalmozva, amiről, kevés kivételtől eltekintve, még a művészeti élet szűkebb nyilvánossága sem tudott semmit, vagy csak nagyon keveset, a szélesebb nyilvánossághoz pedig mindez egyáltalán nem jutott el. Kitérés kísérleteket, illetve művekben megvalósult kitéréseket látunk egy világból, amely sokkal gyilkosabb volt, mint amilyennek hétköznapijában látszott. Talán éppen ezeknek a művészeknek és a többieknek a jóvoltából a szerencsésebbek a szabadság egyik, néhány percre vagy órára megteremtett szigetérről a másikra jutottak el, és az innen szerzett oxigénnel kihúzták a következő eseményig. Hogy mi veszett el, mi minden nem bontakozhatott ki, mi nem válhatott egy szélesebb alkotó folyamat részévé, abból Szilágyi Sándor kötete csak ízelítőt ad, de az is megrendítő. Nem arról van szó, hogy csupa remekmű lenne itt. Életműtöréseket látunk a könyvben, és tudjuk, hogy többnyire nem teljesedtek, nem teljesedhettek ki életművé. Az alkotók közül többen meghaltak már, mások évtizedekkel ezelőtt elhagyták Magyarországot vagy felhagytak a művészettel. Az ilyen döntéseknek sok személyes oka is lehetett, de nagy valószínűséggel a visszahangtalanság, a marginalizálódás, a társadalom közömbössége a leg súlyosabb indok. Az itt reprodukált művek alkotóinak többsége nem lehetett részese annak a folyamatnak, amelynek során a kultúra munkájuk egyes elemeit magába építi és továbbviszi, más elemei heves ellenreakciót váltanak ki, és megint más elemeiket

majd a későbbi generációk fedezik csak fel maguknak. Nem először látjuk, hogy így működik a magyar kultúra, politikai rendszerektől csaknem függetlenül. Sokszor kerültek elő egész életművek évekkal vagy évtizedekkel alkotójuk halála után. Mire a művek a maguk eleven életideje elmúltával bekerülnek egy ilyen kötetbe vagy egy olyan kiállításba, mint amelyiknek ez a könyv az első katalóguskötete, már lenyomatai csak annak, amik élő és provokatív műalkotás-korukban voltak. Vannak kivételek persze; tartalmaz a kötet néhány fotót olyan alkotóktól is, akik még életükben fontos hatást gyakorolhattak a magyar művészetre. Ők azonban kisebbségben vannak.

Szilágyi Sándor rendkívül gazdag képanyagot és – elsősorban a kötethez mellékelt lemezen – forrásgyűjteményt adott közre, melyet eddig senki nem szedett össze, nem rendszerezett és nem tekintett át. A magyar művészet-történet-írás, amely elmulasztotta – magam sem vagyok kivétel – összegezni, értelmezni és elemezni az utolsó negyven év *neoavantgárd*nak tekinthető tendenciáit a magyar művészetben, itt maga előtt láthatja azoknak a műveknek egy jelentős részét, amelyek a Szilágyi által kijelölt csaknem két évtizedben a kultúra e lényeges szegmensében születtek. A munka, amely ebben a kötetben megtestesül, rendkívül tiszteletre méltó. Nagy erőfeszítés, áldozatos idő- és energiaráfordítás áll az adatgyűjtés és kötetbe rendezés mögött. A CD-n mellékelt forrásanyag pedig egyszerűen példátlan: katalógusok, folyóiratok, és bibliográfia, amit a kutatók nem szoktak előzékenyen kiadni a kezükből.

Döbbenetesen jó műveket láthatunk ma már ismeretlen alkotóktól. Nagy Zoltán húszévesen készítette *Kamasz* című sorozatát (1963), mely az érzékenység és a formaérzék, a személyes jelenlét és a geometriai törvények együttállásának ritka érett és egyszerű eszközökkel létrehozott dokumentuma. Koncz Csaba absztrakciói és Lőrinczy György szuperközeli képei 1966–67-ből voltaképpen a fotográfiában triviálisan benne lévő lehetőségeket váltottak valóra, amikor környezetükből kiemelt, szürrealisztikus jeleként izoláltak egyes tárgyakat, illetve anyagokat. Lőrinczy *Ragacsok* című

sorozata (1966) biomorf absztrakció a ragasztóanyag nyúlásának és buborékjainak kozmikusnak tűnő képeivel. Ezt az új szellemet és újítást Haris László metafizikai víziók fotográfiai megjelenítéséig vitte tovább. Haris 1970-es *MET* sorozata Lőrinczy képeivel együtt abba a kategóriába tartozik, amelyet Szilágyi „léptékváltó absztraktnak” nevez. Csurgatott zománcfestékről készült képek, amelyek csillagközi, kozmikus tájaknak tűnnek. Haris eltávolodott a fényképezés szociografikus és dokumentatív felfogásától, új hangot ütött meg: képei inkább felfedezések, semmint a látható dolgok regisztrálói. Jokesz Antal közelebb maradt a fotóriport műfajához, de erotikus képeinek az őszinteségével jelentősen meghaladta azt, ami a korszakban elfogadottnak számított. A fényképezés kategóriájában a terjedelmes kötet talán legnagyobb értékű képe Török László *A család* című 1972-es felvétele. Az elégedett kispolgári családba, amelynek tagjai – papa, mama, kamasz fiú – készségesen mosolyognak a kamerába, úgy, ahogyan majd a komódra állított fényképen látni akarják magukat, a család lányának szerepében Török beültetett egy hivatásos modellt, aki a legteljesebb természetességgel meztelenül ül a mama és a fiú között. A lány jelenléte nem egyszerűen a kispolgári prudériára utal, hanem a család Freud által leírt mélyebb viszonyrendszerére – a mély, erotikus, nem is tudatosított rétegekre, melyeket az angol terminológia a „family romance” kifejezéssel jelöl, a családtagok egymás iránti többnyire tudattalan, illetve elfojtott szexuális vágyaira. Ezek jelenléte és egyúttal letagadottsága lesz hirtelen kézzelfogható attól, hogy a lány meztelen: a meztelen igazság botránnya jelenik meg a képen szó szerint, úgy szólván eszközök nélkül.

A könyv elévülhetetlen érdemei mellett néhány tényező árnyékot is vet az eredményre. Az egyik, hogy Szilágyi Sándor, aki önmeghatározása szerint „fotóművészeti író, független kurátor, fotográfus”, nagy szeretettel és körültekintéssel létrehozott könyvében történeti áttekintésre törekszik, ám nem történeti perspektívából szemléli az összegyűjtött anyagot. Hangja nem a tényeket kívülről látó és történeti összefüggésekben rendszerező történe-

szé, hanem a fotószakemberé, baráté, alkotótársé, aki jelen munkájával többek között azt a nagy szolgálatot teszi meg kollégáinak, hogy menti, ami menthető: megállítja az anyag szét-hullásának és elkallódásának a folyamatát, dokumentációjával megmenti a felejtés és hanyagság okozta további eróziótól.

Funkciójánál és helyzeténél fogva a művész és a történész más-más módon látja ugyanazt a művet vagy fejleményt. Szilágyi művészként elsősorban belülről látja a fotóművészetet és – mondjuk így – a fotóalapú képzőművészetet. Sok interpretációs és egyéb kérdésben a döntő érv a művésszel készített személyes interjúból vétetik, ami a történész számára lehet érdekes, de nem lehet perdöntő, neki ugyanis szélesebb kulturális összefüggésekben kell látnia és interpretálnia a műveket.

Szilágyi elsősorban műközpontú megközelítésével nem volna semmi baj, ha a könyvét nem történeti munkaként prezentálná. Már a címe is problematikus: valóban voltak neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben? Mit nevezünk *neoavantgárd*nak a magyar kultúrában? Ez a fogalom sok vita és kerekasztal-beszélgetés, konferencia és tanulmánykötet tárgya, de nem definiált, illetve nagyon is sok definíciója van forgalomban. Csak akkor állíthatnánk meggyőzően, hogy a magyar fotóművészetben *voltak neoavantgárd tendenciák*, ha tisztázzuk, mit jelöl ez a fogalom a képzőművészet területén – ami ezúttal is elmaradt.

Pedig nem tekinthető sem adottnak, sem magától értetődőnek. A képzőművészetben a neoavantgárd a klasszikus avantgárd kritikájaként jelentkezett Nyugat-Európában és Amerikában az ötvenes évektől kezdve. Mint arról alább még szó lesz, ez a kifejezés csak megszorításokkal alkalmazható a posztisztalini korszak kelet-európai művészetére, és különösen nehéz egy-egy médiumra, például a fotográfiára *önmagában* vonatkoztatni. Szilágyi a hatvanas évek második felével indítja a fotóművészetben belül jelentkező új szemléletek és új tendenciák feltérképezését, technikai, tematikai-motivikus, illetve kronológiai csoportosításban követi őket, majd egy-

szerre a magyar neoavantgárd művészetben találja magát: Vető János, Hajas Tibor, Erdély Miklós munkásságának közepében. Nem reflektál arra, hogyan jutott ide, pedig Hámos Gusztáv, Vető és Hajas problematikája, majd Erdély, Jovánovics és Maurer művei – minden fotográfiai szaktudás és praxis ellenére – nem a magyar fotóművészetből nőttek ki, akkor sem, ha Hámos és Vető jól dokumentálhatóan fotósként indult. Vető fotósorozatai, a *Kivetkőzés* (1975), *Kivetkőztetés* (1974), *M. M. bejön* (1974) olyan szabadsággal kezelik a meztelenséget, a lemeztelenítést – ami e sorozatok témája – és a test szépségét, amire nem volt példa a magyar művészetben, és ennek a tematikának lényeges eleme a szabadság, amit a meztelenre vetkőzés a korszakban jelentett. Hámos Gusztáv *Leányzállás* (1977) című sorozata az ellenkező végén ragadja meg a szabadság témáját egy női munkásszállás bezártságának és ridegségének a felmutatásával, amit a motívumok mozaikszerűen és ritmikusan összeállított ismétlésével és kompozícióba rendezésükkel ér el. Maurer Dóra *Reverzibilis és felcserélhető mozgásfázisok* (1972) sorozata anyagát és technikáját illetően fotográfia, de problematikájában és tematikájában képzőművészet: az egyes motívumok – az emberi kéz különböző mozdulatai, két levélgöbe emelkedő kar, amint feldob egy labdát – ritmikája, a vizuális elemek formai értéke és megsokszorozása hozza létre a kompozíciót.

A folyamat kitapintható, de Szilágyi nem rajzolja meg. A hatvanas években színre lépő magyar művészgeneráció sok tagja egyenes ági leszármazottja volt a húszas évek klasszikus magyar avantgárdjának, konkrétan Kassák, Martyn, Korniss művészetének és etikai kultúrájának, és festőként vagy szobrászként vitte tovább ezt a hagyományt. Ha valamit több szerző többször leírt a magyar művészetről, az éppen e klasszikus avantgárd hagyomány töretlen továbbélése a hatvanas-hetvenes évek egyes művészeinek a kezén. (L. Pernecky Géza: A fekete négyzettől a pszeudo-kockáig. *Magyar Műhely*, XVI/56-57, 1978. dec. 15., 27–45. old.; Forgács Éva: A kultúra senkiföldjén. Avantgárd a magyar kultúrában. In: Hans Knoll [szerk.]: *Má-*

sodik Nyilvánosság. Enciklopédia Kiadó, Bp., 2002. 10–65. old.) Nyugati kortársaiktól eltérően, nekik nem volt okuk megtagadni az avantgárd hagyományát, mivel az nem árusította ki magát, nem intézményesedett, nem vált az *establishment* részévé. Minderre nem volt módja, mivel be volt tiltva. Ez a körülmény a magyar és a kelet-európai neoavantgárdok specifikuma, és mindig fontos tisztázni, ha a második világháború utáni nyugati művészeti irodalomban elterjedt *neoavantgárd* kifejezést használjuk. A *neoavantgárd* a klasszikus – az 1920-as évekbeli – avantgárdal szembeni morális ellenzékeséget és az attól való elhatárolódást jelenti, mert a neoavantgárd képviselőinek a nézetei szerint a klasszikus avantgárd azzal, hogy bekeült a múzeumokba, intézményesült, a műkereskedelemben való forgalmazása következtében konzumcikké degradálódott: tehát része lett annak a kereskedelmi és politikai szisztémának, amely ellen eredetileg fellázadt. A neoavantgárd éppen azért jelent meg a koncept és a fluxus alakjában, hogy a teaurálható művet, a képet és a tárgyat kiiktassa, illetve olyan efemer alkotásokat hozzon létre, amelyek – legálabbis az addigi gyakorlat szerint – nem találhatóak múzeumi otthonra.

A hatvanas években megújuló magyar művészetéről szólva is indokolt a *neoavantgárd* kifejezés használata, mert az a politikai és etikai kontinuitás mellett markánsan különbözött is a klasszikus avantgárdtól. Színre léptek olyan radikális alkotók, akik a sokak által még érvényesnek tekintett műfajokat, anyagokat és technikákat egyszerűen nem használták. Az az irányzat, amelyet magyar neoavantgárdnak nevezhetünk, határozott gesztussal utasította el a képzőművészet hagyomány szentesítette formáit és műfajait. A korszak egyik alapvető felismerésének megfelelően a médium volt az üzenet: a konceptuális művészet és a fluxus újfajta szabadságot teremtetett, és gyors tempóban számolta fel a szigorú műfaji határokat tárgy és kép, megformálás és ábrázolás, festés és fotó, tárgykészítés és akció között. A szobrász Jovánovics a fényképek nyelvén írt lírai történetet, a festő Bak Imre fényképezéssel, illetve fényképek manipulálásával hozott létre éppen

olyan kompozíciókat, mint amilyeneket festett, a szobrász Pauer Gyula vizuális hatáson alapuló *gag*eket hozott létre maró politikai éllel – híres Pszeudó kockáit, amelyeknek sima felülete gyűröttnek látszott, és ezzel hirdette, mennyire különbözhet látszat és valóság –, a más-más irányból érkező Hámos Gusztáv, Vető János, Erdély Miklós, Hajas Tibor, Maurer Dóra, Szentjóby Tamás fotóalapú művei mellett akciókat, performance-okat, happeningeket vagy filmeket rendezett, Halász Péter és Bálint István szobaszínháza fotódokumentációt készített az egyes előadásokról vagy egyes mozzanataikról, majd kényszerű emigrációjuk egyes lépéseiről. A fotografikus, illetve fotóra alapozott műveknek *ebben a kontextusban* volt jelentésük, és ezt a kontextust, több csoport és individuális művész laza, de látható összekapcsolódását és szolidaritását egymással nevezhetjük a magyar neoavantgárdnak.

A jelenségek szintjén indokolt Szilágyinak az a különbségtétele, hogy fotóművész az, aki szakmailag a fényképezési technika elkötelezettje, és ennek a műfajnak a határain belül marad, míg a képzőművészek számára a fotó sok közül csak az egyik kifejezési eszköz. Ez azonban csak felületi leolvásása egy összetettebb helyzetképpnek: a magyar neoavantgárd jellegzetes irányultságot, szellemiséget, kultúra- és társadalomkritikai szemléletet képviselt. A fotográfia sok esetben egyes konceptek vizuális gyorsírással való lejegyzése volt. Mindebben a fotónak fontos – olykor csak dokumentatív – szerepe volt, s nem volt köze a magyar fotográfia szűkebb értelemben vett szakmai történetéhez. A képzőművészetben belüli műfajhatárok leomlása nyitást jelentett a film és a színház felé, a fotósok „expresszív dokumentarizmusának”, „városvízióinak” és sok más, új szemléletű tendenciájának azonban, amint azt Szilágyi is fájjalja, nagyon korlátozott ismertsége és hatása volt. Holott kétségtelen, hogy Beke László és Miltényi Tibor sok cikke, a *Fotóművészet* szerkesztőinek nyitottsága és számos művészetkritikus sokat tett a fotóművészet szélesebb ismertségéért és határainak kitolásáért. Haris László és Türk Péter sok képből összeillesz-

tett nagy kompozíciói között – ahol az egyes képek csak egészen közelről értelmezhetők önmagukban, mert a kompozíció egésze dominál, amelyben viszont csak a maguk világos vagy sötét tónusával játszanak szerepet (például Türk 1979-es *Osztályátlag* című, 25 portrét felsorakoztató képéből készült *Osztályátlag* című képe, amely a darabokra vágott arcképek töredékeiből állít össze egyetlen „átlagos” mozaik-arcot) – nyilvánvaló a párhuzam, de nem nyilvánvaló a hatás, és Maurer vagy Hajas szekvenciái, Erdély vagy Szentjóby akciófotói – ahol az akció a róla készített fotóban valósul meg, illetve teljesedik ki – a neoavantgárd szenzibilitásban gyökereznek, nem pedig a magyar fotóművészet újabb keletű, mégoly rokonszenves hagyományaiiban. Mire a magyar neoavantgárd a hetvenes évek elején kibontakozott, már nem is volt értelme technikai, illetve műfaji alapon elkülöníteni egymástól résztvevőinek, képviselőinek a műveit; ugyanakkor tény, hogy a fotóművészek marginális helyzete a *Mozgó Világ* cikkei, az 1967-es Ex-Pozíció kiállítás és a Balatonboglári Kápolna Tárlatokon való megjelenés ellenére nem sokat változott. Valószínűleg hosszabb időre lett volna szükség ahhoz, hogy a fotóművészek és a performerek közül többen egymásra találjanak, és a fotósok közül többen a magyar neoavantgárd résztvevői, szereplői legyenek. Minden műfaji határátlépés ellenére ugyanis a neoavantgárd mellett ezenközben továbbra is létezett festőművészet, fotóművészet és szobrászat, egy-egy művelőjük olykor alkalmi kapcsolatra lépett vagy éppen politikai szolidaritást vállalt a neoavantgárdal – anélkül, hogy művészetében ennek a műfaji határátlépésnek a továbbiakban nyoma lett volna.

Az a műfajelméleti és kortörténeti tanulmány, amellyel Szilágyi a könyvet bevezeti, talán túlságosan sokat markol: nem biztos, hogy Walter Benjamin, Vilém Flusserig kell visszatekinteni, és Susan Sontag vagy Roland Barthes esszéit felidézni ahhoz, hogy a magyar neoavantgárd fotografikus, illetve fotóalapú műveit összegyűjtsük és közreadjuk. Pontosabban e szerzők gondolatai, és nem pusztán idézésük, hanem továbbgondolásuk az övékhöz

hasonlóan teoretikus megközelítés szövevédekében volna érdekes. Szilágyi rájuk hivatkozó gesztusában viszont inkább az a beidegződés munkál, hogy egy adott műegyüttes tárgyalásakor először mélyen az időbe visszanyúlva kell felrajzolnunk elméleti és történeti előzményeit. Itt azonban ennek nincs helye, hiszen – mint Szilágyi az előszóban megnyerő nyíltsággal leszögezi – a feladat, melyre vállalkozott, annak bemutatása, „hogy a neoavantgárd korszakon belül – a művek tanúsága szerint – mik voltak a legfontosabb művészi problémák, s hogy ezekre ki milyen irányokban kereste a választ” (7. old.).

A könyv ebből a szempontból is nyilvánvalóan két egységre bomlik: a megfelelő nyersanyagot kereső és új mondanivalóikhoz új motívumokat találó fotóművészek nem hagyták el saját médiumukat, míg a *Képzőművészeti fotóhasználatok* című fejezetben tárgyalt művészek nemcsak multimediális tevékenységet folytattak, hanem ez a sokirányúság az élet és a világ egészével kapcsolatban új pozíciók és stratégiák keresését jelentette. Hajas például, ennek a problematikának az emblemikus alakja, költő volt, legalábbis eredetileg, de már nem hitte, hogy a nyelvi kifejezés elégséges, illetve adekvát (335. old.). Ezt egyetlen kifejezési formáról sem hitte, ezért inkább nagyon sok műfajban dolgozott.

A könyv második kötetében javítani lehetne néhány szerkesztésbeli apróságot. A képeket meg kellene számozni, hogy az olvasó könnyen a hivatkozott képre találjon, a művészek születési dátumát nem kellene minden említésükkor újból megadni, és csak olyan műveket kellene elemezni, amelyek a könyvben reprodukálva vannak. Természetesen egy ilyen terjedelmű és gazdagságú kötet gyakorlatilag házilagos összeállítása olyan monumentális feladat, amely a legprofesszionálisabb kiadót is próbára tenné, az olvasó, illetve a recenzens mégis mindig tökéletesebb végeredményt akar. Szilágyi könyve alap kutatás, magának a művészeti anyagnak az összegyűjtése. Ez a feladat, különösen a nehézségeit tekintve, nemcsak rendkívül értékes, de minden további munka feltétele is. Talán azzal teheti nyomatékosabbá ezt

a szerepet és munkájának jelentőségét, ha vállalja, hogy az anyag egybegyűjtésének és megőrzésének feladatát nem színezi át olyan teoretikus és történeti aspektusokkal, amelyek kidolgozásával a magyar művészettörténet még adós maradt.

FORGÁCS ÉVA

Havasréti József: Alternatív regiszterek

**A KULTURÁLIS ELLENÁLLÁS FORMÁI
A MAGYAR NEOAVANTGÁRDBAN**

*Typotex, Budapest, 2006. 329 old.,
2500 Ft*

Életrajzának tanúsága szerint a szerző két éves kutatómunka végére tett pontot e művel, mely doktori disszertációjának kibővített változata. A filológiai adatgyűjtés során főleg az Artpool Művészetkutató Központ, illetve a berlini Humboldt Egyetem Alternatív Kultúra Archivumának anyagaira támaszkodott, s ezek alapján teremtette meg azt az elméleti apparátust, amelynek segítségével több szempontból fényképszerűen rögzítette a Kádár-éra néhány művészeti jelenségét. A fotográfiai analógiánál maradván, témaválasztását nyilván motiválta a tárgy fotogén mivolta: a jó fényviszonyok – az aktorok és tevékenységük kimagasló dokumentáltsága –, a téma alkalmassága a fényképes ábrázolásra – a megszerzett elméleti tudást jól illusztráló empirikus anyag –, valamint a képek jó esélye a népszerű kiállításon való bemutatásra – azaz a meghatározó kultúratudományi, kommunikációelméleti és társadalomtudományos diskurzusok domináns résztvevőinek feltelvezhetően számottevő érdeklődése. Természetesen nem állapíthatjuk meg egyértelműen, hogy a tyúk vagy a tojás volt-e az első, azaz a szerző személyes érdeklődése, esetleg befogadói élményei határozták meg az empirikus vizsgálódás témaválasztását – azaz a Spions punkbanda, a Fölőspéldány-csoport és a Lélegzet élő folyóirat kiragadását a magyar neoavantgárd egyéb produktumai közül, vagy pedig

a tudós keresett egy objektumot, melyen demonstrálhatja felfedezéseit. Mindenesetre elemzési szempontjait sikeresen érvényesíti a három alkotói csoport tevékenységének felidézésében. A szöveg sem segít e kérdés eldöntésében, mert míg a szerző tárgyilagossága, emocionális távolságtartása, valamint a műalkotásokat értékelő befogadói szubjektivitás teljes hiánya inkább a tudós portréjának tartozéka, addig a precízen leírt jelenségek pozitív értékelitettsége – az önmagát nemzetközi kontextusban meghatározni próbáló művész, aki stílusos fityiszt mutat az őt ellehetetleníteni akaró paternalista államszervezet jófiúinak – erős rokonszenvet ébreszt az olvasóban az elfogult, beatnik-szívű író iránt. A tárgyválasztást illető spekulációkra az készlet, hogy a szerző a könyvben sehol sem indokolja, miért éppen ezeket a közösségeket választotta ki – már amennyiben nem tekintjük kielégítő magyarázatnak azt, hogy a szelekció önmagáért beszél.

A tótet két részre tagolódik. Az elsőben – *Fogalmak és szemléletek* – a szerző fölvázolja azt az értelmezési keretet, melybe a második rész esettanulmányai illeszkednek, a hazai neoavantgárd szcena művészeti törekvéseiről, emberi gesztusairól és kommunikációs gyakorlatairól, amelyek együttese a totális állam hatalmával, elvárásaival, egyén- és társadalomképével néhol szándékosan, máskor tudattalanul szembehelyezkedő hálózatokat alkot. Havasréti az *alternatív regiszterek* metaforájával igyekszik megragadni a kérdéses kulturális képződmények – terek, kapcsolatok, utalásrendszerek – összetettségét, továbbá viszonyát a hivatalos kultúrához, melyet egyszerre jellemeznek a párhuzamos szerveződések és az elhajlások. A bevezetőben a szerző a kommunikációt elsősorban problémamegoldásként értelmező iskola hívének vallja magát. Ez a megközelítésmód amellet, hogy számos jelenség teleologikus, funkcionalista magyarázatát nyújtja, magában hordozza azon hiba lehetőségét, hogy a „probléma” már a lejátszódott események ismeretében definiálódik, és kevesebb hangsúlyt kap a cselekvők eredeti motivációs mátrixa, azaz hogy tevékenységük eredeti célja mennyiben volt a szubverzívó, és mennyiben az al-

kotás. Ezt a kérdéskört rövidre zárva a szerző több helyen is kifejti, hogy a gyanakvó pártállam közegében minden tett és gesztus önmagán túlmutató metanyelvi megnyilatkozásként is értelmezhető, és a politikai ellenállás szimbólumává válhat. Az üldözés és rebellió pedig egymást erősítő hullámokat vet, önbeteljesítő jóslatként működik.

A könyv strukturájának bemutatása kifejezetten bonyolult feladat. Egyrészt a szerző sem készíti fel az olvasót, jelezve, milyen szervező elv alapján történik a kifejtés – ami sokkal inkább felfejtés, de néhol szalazás, ha már a szövészéknél járunk –, másrészt ez a szerzőket meglehetősen rendhagyó – nemcsak átvitt értelemben. Havasréti a bevezetőben három fő vizsgálati szempontot javasol az alternatív regiszterek értelmezéséhez: a – műfaji, stílári, társadalmi – heterogenitás, a populáris kultúrához való stratégiai viszony; a nyilvánosság fogalmáról alkotott, sokszor utópikus nézetek, illetve a társas érintkezés megvalósult realitásai vizsgálatát. Az ezekkel a kategóriákkal értelmezett megfigyelések valóban nagyon hasonló konzekvenciákhoz vezetnek mindhárom művészi csoportosulás esetében, ám a könyvet olvasva számtalan egyéb – nem kevésbé fontosnak látszó – elemzési kerettel is találkozunk. Nem beszélve arról, hogy a „kommunikáció mint problémamegoldás” előfeltevése sem bizonyul mindenkefelett álló vezérlőelvnek, inkább elsikkad a szöveg folyamában. Az összegző részben például egyáltalán nem szerepel a „problémamegoldás” gondolata, és a három fenti kategória közül – a társadalmi integráció és az életstílus mint ellenszegülés mellett – csak a nyilvánosság mechanizmusai és terei kerülnek szóba.

A szerkesztési elvekhez visszatérve: a szerző-fényképész összeállítja kameráját, melynek alapegysége a 'kulturális ellenállás' – ez az elemzés fő dimenziója, amelyhez végig hű marad. A fotográfus többféle plánban, a diskurzusanalízis, az antropológia, a politikaelmélet, az esztétika, a szemiotika és a kritikai kultúrakutatás nézőpontjából is megörökíti modelljét. Természetesen a szofisztikált fényképezőgéphez számtalan objektív illeszthető – ezek az elemzés visszatérő motívumai: az

életstílus, a hermetizmus, a dandyizmus, a montázs és a barkácsolás. Ha figyelembe vesszük továbbá, hogy a rögzítendő valóság – a neoavantgárd mozgalom – időben és térben is folyamatosan mozgó egyénekből, csoportokból áll, felsejlik az elemzés igazi komplexitása.

Megpróbálom illusztrálni e metódust: a könyv 170. oldalán a felvett megfigyelőpont nyelvelméleti és esztétikai, mely az objektív montázsra van állítva, a modell pedig Molnár Gergely, a Spions együttes frontembere. Havasréti megállapítja, hogy Molnár írásmódjában gyakori a „Cut’n’Mix” technika (a fogalmat Dick Hebdige-től kölcsönzi), melynek lényege a gyakori kódváltás – „a vizuális kódról áttér a nyelvire, a zenei kódról a színházira, a populáris kódról az elite” – és az egymásnak ellentmondó témák – „egymással össze nem egyeztethető kulturális regiszterek, életvilágok vagy éppen történelmi korszakok” – egymásra vonatkoztatása. Példaként Molnár egyik filmötletét hozza fel – „David Bowie Budapesten” –, melyben a „Glam szupersztár ragyogása és aurája montírozódik a hetvenes évekből Budapest szürkeségére”. Talán nem szükséges ecsetelnem e – bár csupán mentális – képsorok felforgató potenciálját, ami elvezet bennünket a kulturális ellenálláshoz. (A koncepció szerint Bowie-t Latinovics Zoltán alakította volna.)

Az objektív továbbra is „montázsra” van tekerve, ám a fényképész plánt és témát vált. A Beatrice együttessel közösen fellépő, írókból és más művészekből verbuválódó Fölőspéldány-csoportot a kultúrákutató nézőpontjából rögzítve a következő képet kaphatjuk: „A jelen esetben az »összeszerelés« eltérő aspektusait hangsúlyozva egyrészt regiszter-, másrészt szociális montázsról beszélhetünk. A regiszter kifejezés a kultúra elit- és populáris kettéosztottságára utal, míg a szociális jelző az egymásba montírozott társadalmi rétegek, jelen esetben az avantgárd művészekből álló elitértelmiség és a csöves kultúrát képviselő punk zenészek életstílusának, társadalmi hátterének szociális különbségeire hívja fel a figyelmet.” (244. old.) Hogy ez esetben mit értelmeztek szubverzív szándékként (vagy inkább lehetőség-

ként) a rendszer őrei, azt – megfigyelői pozícionkat értelemszerűen áthelyezve a politikaelmélet területére – Nagy Ferő szavaiból tudhatjuk meg: „1980-ban a Fölőspéldány irodalmi csoporttal csináltunk egy fellépést Budapesten. Akkor a hatalomtól olyan visszajelzést kaptam, hogy itt nem lehet Lengyelországot csinálni. Nem értettem. Milyen Lengyelországot? Akkor azzal jöttem, hogy Lengyelországban a munkásosztály és az értelmiség összefogott. Aztán elmagyarázták, hogy nagyon gondoljuk meg, mit csinálunk, mert itt a hatalom nem fogja tűrni ezt az összeállást.” (232. old.)

A *Lélegzet* élő folyóirat alkotói párhelyszerűen szerveződő gyülekezet előtt tartottak felolvasóesteket. Erről a kommunikációs gyakorlatról több perspektívából, váltott lencsével készített felvételeket Havasréti. Először a nyelv- és irodalomfilozófiai megfigyelői pozíciót fölveve, gépére a „szóbeliség” objektívját illeszti: „A szöveg [Ginsberg belgrádi előadása] több megállapítása, gondolati és kép motívuma is alkalmas volt arra, hogy a *Lélegzet* szerkesztői saját törekvéseik párhuzamaként és megerősítéseként üdvözölhessék azokat. Ilyen volt először a hang abszolút jelenvalóságának, spirituális és organikus természetének hangsúlyozása, másodsor a test és a hang egységének, a test médiumként való értelmezésének megfogalmazása.” (258. old.)

Tehát a csoport már névválasztásával is – melynek kiindulópontja az említett szöveg – a szóbeli kultúra marandósága és művészi, spirituális ereje mellett tett hitet. Ám egy újabb lencsével, más szögben – kommunikációelméleti nézőpontból – fényképezve és a kényszerhelyettesítés, barkácsolás jelenségein átszűrve, az események eltérő okozatisága bontakozhat ki: „Az élő folyóiratok példáján is jól megfigyelhető – mint általában a magyar neoavantgárd esetében –, hogy a kényszerek, korlátok, hiányok miként hoznak létre egy sajátos kreativitás eredményeként új értékeket, újszerű eredeti kulturális teljesítményeket. Az irodalmi élet egy marginális csoportja a forráshiányra kényszerhelyettesítéssel (papír, sajtó, szerkesztőség helyett élőszó és pódium), a szabadsághiányra a cenzúra megkerülésével válaszol, és

ebből egy új kulturális közeg és műfaj születik.” (266. old.)

A bevezető fejezetben a szerző definiál néhány fontosnak tartott fogalmat, például a sub-, az ellen- és az underground kultúra distinkcióit, valamint ismerteti a belső emigráció létállapotát és a barkácsolás jelentőségét, szubkulturális vonatkozásait. Ez a fejezet inkább az alapos filológiai feltáró munka dokumentációja, amely a kultúrákutatókkal ismerkedő diákok számára a tömör és vázlatos definíciók tárházát jelentheti ugyan, ám az itt elmondottak jobban illeszkednének a szöveg konkrét eseteket tárgyaló részeihez, nem beszélve arról, hogy a hiány és kényszerhelyettesítés kérdéskörével külön fejezet is foglalkozik. Ezt követően a szerző néhány komplex értelmezési kategóriát mutat be – ezeket tekinthetjük az objektívek sorozatának –, s közben sorra veszi a magyar neoavantgárd szcéná általános tulajdonságait. A példákat és igazolásokat – melyekből többet is elbírna a szöveg – az áramlat egészéből válogatja. Majd megismerteti az olvasót az alkotások és a szubkultúra komplex társadalmi környezetével (3. fejezet: *Politikai kulturális és hétköznapi ellenállás*), a szcénával kapcsolatos beszédmódokkal (2. fejezet: *Diskurzusok az avantgárd körül*), a művészeti mező belső szabályszerűségeivel, működési mechanizmusaiival (4. fejezet: *LebensKunstWerk*), az aktorok problémamegoldó válaszkísérleteivel, stratégiáival (5. fejezet: *Helyettesítés, másolás, kreativitás*).

A bemutatott fényképészeti eljárások végigkísérik a szöveget, amely eképp fotók sorozatának, avagy tudományos fotóalbumnak is tekinthető. A neoavantgárd „család” életének dokumentálása a különböző diszciplínák nézőpontjából árnyalt és differenciált ismeretekhez juttathatja a téma iránt *tudományosan* érdeklődő – elkötelezett – olvasót. A tárgy komplexitásánál fogva ez a módszer sok előnyt rejt, hiszen a felfedezésekhez és megállapításokhoz mindig hozzárendel egy-egy érvényességi szintet. (Ami az egyik irányból barkácsolásnak tetszik, egy másikkal felforgatásként értelmezhető.)

Ugyanakkor ebből az invenciózus szerkezetből következik a kötet legnagyobb hibája is: az óvatos és mindent megmutatni, empirikusan feltárni

igyekvő szerző nem tudja elkerülni az ismétléseket, pedig erre a veszélyre már a művet PhD-disszertációként bíráló Szabó Márton is felhívta a figyelmet (<http://e3.hu/pdk/pdf/hun/archivum-biralat-havasreti-2004.pdf>). A könyvet a maga teljességében befogadni kívánó elme számára valóban zavaró ez a mozaikszerű struktúra. Kezdetben az olvasó még elsiklik az ismétlések felett, később azonban egyre gyakrabban érzi, hogy ezekkel a mondatokkal már találkozott (például Victor Turner liminalitás-fogalmáról, 218. és 261. old.), a könyv vége felé pedig – ahogy a megismételhető és ténylegesen újra át is adott információ éreztetése arra, hogy már erős kényszert érez arra, hogy ceruzával kihuzigálja, de legalábbis megjelölje az ominózus részeket. Egy-egy idézet több helyen is szerepel – például a Spions tagjait zsoldosokként aposztrofáló Molnár Gergelyé (196. és 207. old.), vagy Rév Istváné a paraszti ellenszegülésről (75. és 134. old.), leggyakrabban pedig – más-más példa ürügyén kifejtve – néhány gondolati séma (barkácsolás, dialógus, szóbeliség) köszön vissza rendszeresen. A párhuzamok jellegének érzékeltetésére idézem a szerző egyik megállapítását, mely a Fölőspéldány-csoport kapcsán feljebb citált sorokkal mutat hasonlóságokat. A szövegben az „eredeti” az „utánezattól” mindössze két oldal választja el. „A szociális montázs esetében egymástól radikálisan eltérő társadalmi háttérű szereplők, illetve velük társítható kulturális formák és műfajok kerülnek egymás mellé, és érintkezésük vagy ütközésük teremt lehetőséget új értelmezések létrehozására. A csövesek szubkultúrája, illetve az avantgárd művészek szubkultúrája közötti kapcsolat jelen esetben a »szakadt« szubkultúra és az értelmiségi elitkultúra találkozásának szcenírozásaként értelmezhető.” (246. old., az „eredeti”: 244. old.)

Sajnos még számtalan hasonló hibát fedezhetünk föl, esetenként egyszerű szóismétlések is előfordulnak, például a 267. oldal utolsó bekezdésében a „nyilvánosság” és az „alternatív szcéna jellegzetes helyszínei” kifejezésé. Ráadásul a szerző ugyanitt felsorolja ezeket a tereket – FMK, Örley kör, Bercsényi Klub stb. –, megfedkezve arról, hogy korábban már részletesen

bemutatta a *Lélegzet* hangzó folyóirat összes számát, az alkotókkal és helyszínekkel egyetemben. A felsorolt hibákért azonban nem csupán a saját gondolatait, kutatási eredményeit minél nagyobb terjedelemben megosztani kívánó tudós tehető felelőssé, hanem az olvasó érdekeit képviselni hivatott szerkesztő is.

A könyv redundanciája és aprólékossága – ami abban a törekvésben is megnyilvánul, hogy a szerző minden állítását hivatkozások tucatjaival támassza alá – visszavezethető a szöveg eredeti funkciójára, a doktori értekezésre. A disszertáció bírálóinál szélesebb közönség szempontjából azonban célszerűbb lett volna valamivel olvasmányosabb, átláthatóbb szerkezetű könyvet összeállítani, amely vállalhatta volna a magyar neoavantgárd mozgalmak teljesebb – tudományos és leíró jellegű – bemutatását.

Joggal alakulhat ki bennünk az benyomás, hogy az *Alternatív regiszterek* inkább tematikus tanulmányok sorozata – a szerző is (eset)tanulmányokat emleget bevezetőjében. Az „ön-tanulmánykötet” minden fejezete önmagában is értelmes cikk, ami kétségtelenül hasznos, amennyiben az olvasó csak bizonyos jelenségek, fogalmak vagy művészcsoportok iránt érdeklődik. S Havasréti motiválhatta az is, hogy egy ilyen könyvre aztán tanári munkája során is támaszkodhat.

Az alábbiakban röviden ismertetem a Molnár Gergely és a Spions együttes portréját megrajzoló esettanulmányt, melyet a könyv legkidolgozottabb, egyúttal a legérdekesebb részének ítéltém, s melynek főlédzésével – reményeim szerint – kíváncsivá tehetem az olvasót. Bár az első hazai punkbanda mindhárom koncertje a tervezettől elérően alakult, mondhatni botrányba fulladt – ám nem a koncepció, hanem a kihangsúlyozás jóvoltából –, a zenekar mégis jelentős hatást tudott kifejteni mind a magyar popzene, mind a neoavantgárd szcéna alakulására. Molnár Gergely alakján keresztül érthetjük meg igazán a Havasréti által felvázolt kategóriák relevanciáját. Például az ő esetében jelenik meg a legkézzelfoghatóbban a mágia és a mitikus-ezoterikus diskurzus, amelyről Najmányi László is beszámol: „Molnár Gergely, a Spions későbbi énekese már az 1970-

es évek elején is telepatikus képességekkel rendelkezett. Meg tudta például állítani a közelében lévő órákat. A Dohány utcai lakás falán Halász Péter nagyanyjának régi faliorája függött, mindig kicsit ferdén. Empire stílusú, a 19-ik század végén készült ingaóra, üvegajtóval. Többször előfordult, hogy Molnár Gergely, a délutáni próba kezdetére várva leült az óra alatt álló székre. Lábaik elegánsan keresztbe vetette, finom, hosszú ujjait összekulcsolta a térdén. Körbenézett a szobában, alig láthatóan elmosolyodott, aztán megállította, majd újraindította a feje felett tiktakkoló faliorát. Egy ízben Halász Péter észrevette Molnár Gergely trükkjét, és rászólt: »Ember, ne játssz az időmmel!« »Nem én játszom az időddel, az játszik velem« – mondta Molnár Gergely. Nevettek.” (Najmányi László: *Downtown Blues*, www.freewebs.com/wordcitizen13/downtownblues.htm. Bár a linket magam találtam, mégis idézem tartalmát, hogy érzékletesen bemutathassam – és alátámasszam – Havasréti állításait.)

A jelenet továbbá felvillantja Molnár aurájának energiáit és dandyzmusát, mely a személyes életgyakorlatok művészetté formálásának eszköze. Véletlen egybeesés, hogy Havasréti épp a *Lebenskunstwerk* koncepciót taglaló fejezet dandyzmussal foglalkozó alfejezetében mutat be egy meghatározó képet – a kivándorlási határozatot kézben tartó – Halászékről, az avantgárd művészek és a kádári kisember életmódjának óriási különbségeit igazolandó. Ennél az epizódnál mi sem illusztrálhatja szemléletesebben a *Lebenskunstwerk* fogalmát, azaz a művész személyiségének, alkotásainak, szubkulturális miliójének az életvilág egészében testet öltő teljességét: a *színházi* próbára várakozó Molnár a polgári lakás díszletté avanzsáló tárgyai között varázsol, majd előad egy jelenetet Halász Péterrel. Az élet és művészet közti határ elmosásában a Duchamp, Warhol és John Cage által kitaposott ösvényen járt a magyar „új-előőr”.

„Joggal képzőművészetnek tekintem azt a periodikus, konzekvens és jobbára radikális habitusváltoztatást, melyet elsősorban ismeretterjesztő céllal hajtottam végre magamon Budapesten és Párizsban, s ami úgyszólván minden más tevékenységemnél nagyobb ha-

tást váltott ki” (174. old.) – mondja Molnár Gergely, aki a neoavantgárd szcena periferikus költőjéből lett az irányzat központi figurájává, majd mitikus sztárjává. Pályája a balatonboglári kápolnatárlatoktól indult, majd a versek és esszék után érdeklődése fokozatosan a színház (Kassák Stúdió), később a társművészeteket ötvöző multimediális performance (Donauer Video Familie) felé fordult, s végül a Spions keretében teljesedett ki. Jól ismerte a nemzetközi pop-univerzumot, és folyamatosan tájékozódott – igaz, néhány hetes késéssel – az újabb fejleményekről, albumokról. Több esszét, tanulmányt írt a témáról (*Rock utópiák*), főleg a szupersztár-jelenség érdekelt, és az olyan alkotók, mint Lou Reed, Iggy Pop, Patti Smith és különösképpen David Bowie. Az androgün rockstár kaméleontermészete, földöntúli, időn kívüli imázsa – amely Oscar Wilde-hoz közelíti – és koncertjeinek összművészeti jellege nagy hatást gyakorolt Molnárra. Ez az inspiráció Molnár diákkal és zenéssel kiegészített TIT-előadásaiban szublimálódott, melyeket művelődési intézményekben, kollégiumokban és munkásszállókon tartott – kezében pisztollyal, vagy esetleg Bowie-nak maszkírozva, sajátos happeningé formálva az ismeretterjesztést. (Napjainkra a pop-rock zene sokat veszített utópikus energiájából, de azért kétségtelesen léteznek érdekes kezdeményezések, ám – Felkai Gábor kivételével, aki zeneszociológiai szemináriumot szervezett az ELTE-n – senki sem akad a művészvilágban, akinek eszébe jutna, hogy például iskolákban népszerűsítse őket.)

„A sztárban az ige testté lőn, a tömegben a test igévé. [...] A sztár metahedrin-álom, posztszexuális bálvány, a kollektív neurózis tetet öltött médiuma. Egyszerre elérhető és elérhetetlen, irányadó és megváltó, aki beteljesül, hogy beteljesítsen: a kétségtelen bizonyosság” (188. old.) – idézi Molnárt Havasréti, majd bemutatja, hogy a gesztusművészet, a body-art, tehát a test mint médium mennyire fontos szerepet játszott a punkzenében, és hogyan hozható összefüggésbe a kísérletező hajlamú neoavantgárdal a piercing, a szenvedés, a szexualitás szélsőséges határtapasztalatainak keresz-

tül. Az eredetileg zenei képzettség nélküli Molnár Gergely és Zátyoni Tibor, valamint Hegedűs Péter összeszkábálta/barkácsolta az első magyar art-punk bandát. Havasréti szerint ettől remélték, hogy kitörhetnek a szubkulturális gettóból, és üzenetük húsz embernél szélesebb közönséget is elér. A popkultúrához teremtett stratégiai viszony a legfőbb párhuzam a Spions és a Fölőspéldány-csoport között, amely a Beatrice népes rajongói táborát célozta meg költészetével.

Azon kívül, hogy nem akart beilleszkedni a „támogatható” együttesek sorába, a Spions és Molnár Gergely tevékenysége több szempontból is felforgató hatásúnak tűnhetett a hatalom őrei szemében. Havasréti könyvét olvasva úgy tetszik, a szubverzív potenciál leginkább a totalitarizmus – sajátos módon kifordított – ábrázolásához kapcsolódik. „A SPIONS egy komplex művészeti-ideológiai-politikai modell: egy totalitárius szisztéma örületének modellje.” (175. old.) Havasréti bemutatja a jugoszláv NSK-körhöz tartozó Laibach együttes ars poeticáját – „A politika a népszerű kultúra legmagasabb foka, és mi, akik a korszerű európai popkultúra megteremtői vagyunk, politikusoknak is valljuk magunkat” – és hatását a Spionsra. Molnár szerint a sztár egyúttal vezér, hiszen totális uralommal rendelkezik a rajongók alakatlan tömege felett, tehát kémként, terroristaként, diktátorként mutatkozik be a közönségnek. A banda szövegeiben pedig megjelenik a háború és a vér, továbbá olyan tabutémák, mint a zsidóság – Anna Frank- emlékest –, valamint a megszállás és a diktatúra természete. Havasréti így beszél erről: „A jelenként megénekelte totalitarizmus arra utal, hogy a paternalista rendszer – noha elviselhetőbb, mint a sztálini Oroszország vagy hitleri Németország – sem szabad polgárhoz méltó, sőt az időben és politikai korszakokban történt visszaugrás éppen azt a funkciót szolgálja, hogy viszonylagossá tegye a magyar polgárt körülvevő [...] rendszer élhetőségét.” (200. old.)

Az *Alternatív regiszterek* szerzője fényképeket készített egy korról s művészeiről, nem pedig filmet, így nem ebből a könyvből fogjuk megtudni, hogyan alakult ezen csopor-

toknak a sorsa. Bár Szőnyi Tamás (*Nyilván-tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül*. Tihany-Rév, Bp., 2005.) alaposan bemutatja a hatalom szempontrendszerét, a Spions kapcsán jó lett volna ebben a kötetben is többet olvasni a művészeknek a hatalom retorzióira – a házkutatásokra, „elbeszélgetésekre” – adott válaszaikról, hiszen ebből jobban megérthettük volna azt, ahogyan egy adott produkció a kulturális ellenállás részévé vált. Továbbá homályban marad az is, hogyan értékelte a társadalom a neoavantgárd törekvéseket és személyeket. Arról képet kaphatunk, hogy a művészetkritikai, illetve kultúrpolitikai diskurzusok résztvevői miként vélekedtek a neoavantgárd szcena sajátosságairól, ám az akaratukon kívül szemtanúkká váló kisemberek, illetve a rajongó hívek attitűdjeiről, benyomásairól és reakcióiról nem tudunk meg semmit. Lehetséges, hogy a hatalom üldöztetése mellett a társadalom kirekesztése is nehezítette az avantgárd értelmiségiek helyzetét, hiszen a „dolgozó nép” nem feltétlenül nézte jó szemmel, ahogy gúny tárgyává teszik az emberarcú, fogyasztói szocializmus mellett azokat is, akik elfogadásával legitimálják. Talán botrányosnak tartották a „viselkedésüket”, s provokatívnak a hallgatólagos kollektív konszenzus felrúgását. György Péter a Balatonboglári Kápolnatárlatok kapcsán (A hely szelleme. *BUKSZ*, 2004. tél) hívta fel a figyelmet arra, hogy Galántai György és „társai” ellen sem az állami, hanem a helyi hatóságok kezdeményezték – talán állampolgári bejelentés alapján – a büntetőeljárást. „Molnár Gergely Kanadába települt át, nevét Gregor Davidowra, majd Spiel!-re változtatta. – jelenleg DJ – Azóta is ott él, s alkot, magyarul se írni, se kommunikálni nem hajlandó senkivel. Kiadhatják egykori munkáit magyarul, nem érdeklí. A múltját mindenestül maga mögött hagyta, Magyarország nem létezik többé számára.” (<http://www.zajlik.hu/main/keres.php?band=Spions&PHPSESSID=701ae53c0bc89c>)

Vajon mi az oka annak, hogy Molnárt ennyire hidegen hagyja az a kulturális közeg, amelynek művészetével, társadalommal foglalkozó tudósai – Havasréttel egyetemben – töreksze-

nek beemelni őt és együttesét a kánonba? Mi történt ezekkel az emblemikus figurákkal külföldön? A „létező szocializmus” után hogyan rendezték be életüket a kapitalista társadalmakban, s miként reagáltak művészként az ottani ellentmondásokra? Miért nem találták helyüket a rendszerváltást követő hazatérésük után sem? Mennyiben tekinthetők ezt az „élhető” országot mostanában elhagyni szándékozó fiatalok, értelmiségiek, művészek előőrseinek? De ezeknek a kérdéseknek már egy másik társadalom- és kultúratudományi elemzés alapvetéseit kellene alkotniuk.

Havasréti József fotóalbumának képei színesek és pontosak, válogassuk hát ki kedvenceinket, differenciáljunk a saját szempontrendszerünk alapján, hogy ily módon árnyalhassuk – alakíthassuk ki – a magyar neoavantgárdról saját víziókat.

PAPP ÁBRIS

Hammer Ferenc: Fekete & fehér gyűjtemény

KARCOLATOK

Kalligram, Pozsony, 2007. 229 old., 2500 Ft / 290 Sk

„Ma a fekete angolul: *black*. Az V–XI. században beszélt óangol nyelven a feketét *sweartne* mondták, noha a *blaec* is feketét jelentett. E szó ősi indoeurópai gyökere a *bhleg* volt, ami azt jelentette, hogy égni, lángolni. Viszont e szóból nemcsak a *blaec* (fekete) származott, hanem az óangol *blac* is, ami éppenséggel azt jelentette: fehér, világos, szintelen.” (46. old.)

Ha valaki eddig azt gondolta, hogy a fekete és a fehér önmagában jelentéssel rendelkező, könnyen definiálható attribútum, most alaposan el kell gondolkoznia. Hammer Ferenc nemrég megjelent könyve, a *Fekete & fehér gyűjtemény* nem szokványos módon világít rá többek között a jelentések relativitására, arra, hogy a fekete-fehér jelölők (színnevek) különféle viszonyrendszerekben – tértől, időtől, kultúrától és gondolkodásmódtól függően

– mennyire eltérő jelentésekkel kapcsolódhatnak össze. Mivel a nyelv és a gondolkodás *alapjelölőiről* van szó, az általuk *valamilyen értelemben* jelölt tárgyak, alanyok, tudattartalmak és összefüggések – és nem utolsósorban a magukban hordozott konnotációk, aszociációk – jelentős és talán a végtelenségig bővíthető tárházával állunk szemben. Ugyanakkor, miközben a kötet a két színhez kapcsolódó metaforák, utalások, kultúrtörténeti jegyzetek kivételesen sokszínű forrásanyagával szolgál, a gyűjtemény csaknem teljesen rendezetlen, azaz a bejegyzések egymásutánjának nincs semmilyen áttekinthető rendszere: például időrend, kultúrkör vagy tematika alapján. A szócikkek rendezetlensége nyilvánvalóan szándékos: egyrészt azt sugallja, hogy ilyen összevisszaságban jelennek meg a különböző jelentéstartományok az emberi gondolkodásban, másrészt egy olyan szerzői attitűdöt is jelez, amely az olvasóra ruhazza a rendezés feladatát. Bár egy rövid bevezetőben vagy előszóban a szerző felvillanhatta volna a gyűjtemény néhány lehetséges olvasatát vagy megközelítésmódját (az *Utószó* ezt részben meg is teszi), a kötetben látszólag véletlenszerűen, jelzőpóznaként felbukkanó „önértelmező szócikkek” mégis támpontul szolgálhatnak az olvasó számára. Ezekből a gyűjteményre reflektáló, illetve más szócikkekre oldalszámokkal is hivatkozó jegyzetből kirajzolódik egyrészt a szerző tárgyilagosságra törekvő gondolkodásmódja, másrészt a kötet mélystruktúrája, amely egyfajta értelmezési keret is lehet. Jól illusztrálja ezt a könyv végén található *Hivatkozások jegyzéke*. De statisztikák, táblázatok, sőt még egy diagram is szerepel a könyvben, jelezve, hogy a szerző nem fordít háttal az egzakt tudományos módszertannak. A kötetben „a szócikkek közül 100 (38,02%) tárgyal fekete dolgokat, 49 (18,63%) fehéreket, 113 szócikk (42,96%) szól fehér és fekete dolgokról egyaránt, és 1 szócikkben (0,38%) (*ld. [sic] Kakukktójás*) nyoma sincs fehérnek vagy feketének.” (145. old.)

E két alapjelölő több esetben a mindenkori társadalmi-kulturális értékek, pólusok, csoportok, illetve a köztük fennálló ellentétek kifejezésének eszköze. Az antonímia ilyenkor nyilván-

való. Más esetekben viszont a két pólus *egysége* vagy valamilyen fajtájú összetartozása jut érvényre, aminek egyik kézenfekvő képi metaforája a jin-jang szimbóluma. És ismert az is, hogy egyes esetekben – például a gyász jelölőjeként – a két szín kultúrától függően szinte megegyező jelentésű is lehet. Így a könyvet böngésző olvasó felteheti magának a kérdést, létezik-e egyáltalán önmagában véve olyasmi, hogy fekete meg fehér? „Ha más nem, az kiderülhet ebből a gyűjteményből, hogy hiábavaló dolog bölcselkedni a fekete és a fehér legmélyebb jelentéséről. Ezt persze már Boethius tudta, amikor azt mondta, hogy a dolgok természetének megismerésében a színük vajmi keveset segít, hiszen akkoriban a fekete egyszerre szolgálta a racionális ember, a tudat nélküli varjú és az élettelen ében megjelenítését, és éppen így volt egyaránt fehér a hattyú, a márvány, a ló, a csillagok és a villámlás.” (94–95. old.) Lehet-e önálló jelentése az egyik tagnak a másik tag jelentése nélkül? Vagy, kicsit másképpen: lehet-e értelme a kettő fogalmának az egy fogalma nélkül?

A könyvben számos példa található arra, amikor a két attribútum a nyelven keresztül a gondolkodást segítő, elsősorban különféle logikai viszonyok kifejezésére szolgáló nyelvi eszköz. A két „alapszín” gyakran két egymástól elhatárolódó vagy egymással szemben álló pólus (ön)kifejezése, így például a „fekete mint színes bőrű emberre utaló főnév első angol említése egy 1625-ből származó dokumentumban található, míg a *fehér* főnév (mint fehér ember) első említése 1671-ből származik. [...] a fehér ember mint leírás, norma, magyarázat és indoklás a gyarmatosításhoz használt nyelvi leleményként született.” (47. old.) A mindenkori éles társadalmi ellentétek, *társadalmi hasítások* mentén a fekete-fehér jelölőpárral való címkézésnek, úgy tűnik, jelentős hagyománya van. Malcolm X, a fekete muzulmánok vezetője számol be önéletrajzában arról, hogy a feketék pozitív önazonosságának erősítésére, illetve a fekete fogalmának a negatív konnotációktól való megtisztítására egy időben rendszeresen használta a „fehér ördögök” kifejezést, és többször felhívta a figyelmet arra is, hogy Jézus bőrszíne nem lehetett fehér. „A

színes arcbőr az évszázadok során felkeltette az ördögöt a fehér ember lelkében.” (Malcolm X: *Önéletrajz*. Európa, Bp., 1969. 387. old.).

Összegzésképp elmondható, hogy a *Fekete & fehér gyűjtemény* bővelkedik a kultúrtörténeti, nyelvészeti és a legkü-

lönfélőbb egyéb tudományos érdekeségekben, miközben az emberi gondolkodás két alapvető attribútumáról szól, illetve ezek különféle viszonyainak változatos példatára.

■■■■■■ DEMETROVICS LÁSZLÓ
