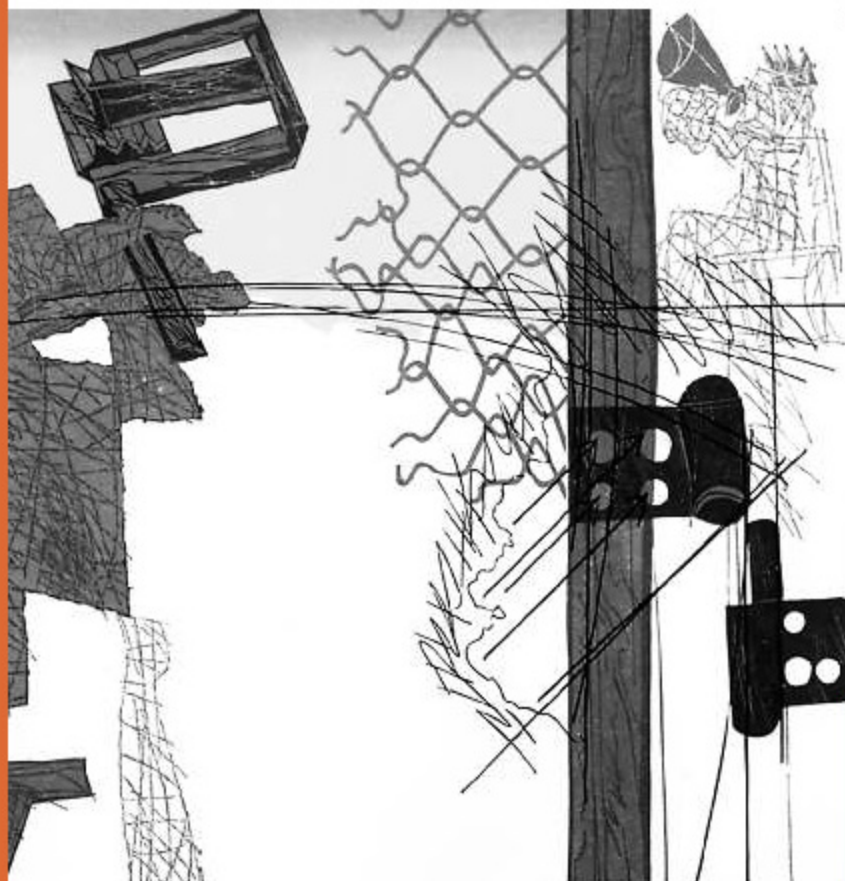


# XIK

## KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



ANTALÓCZY TÍMEA  
BAÁSZ IMRE  
BACSÓ BÉLA  
FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ  
MARY GLUCK  
HUSZ MÁRIA  
KULIN TAMARA  
MAKKAI KINGA  
RAREȘ MOLDOVAN  
RADNÓTI SÁNDOR  
SELYEM ZSUZSA  
SZŐCS GÉZA  
JEREMY TANNER  
TÓTTÓS GÁBOR  
UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ  
PAUL VALÉRY  
WESSELY ANNA  
VERA L. ZOLBERG  
ZSIGMOND ADÉL

# 5

MŰVÉSZ-SZEREPEK

III. FOLYAM  
**2010.**  
MÁJUS

# XXK

## KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXI/5. • 2010. MÁJUS

### TARTALOM

PAUL VALÉRY • Tanulságok ( <i>Horváth Andor fordítása</i> )	3
WESSELY ANNA • Művész-szerepek	7
RADNÓTI SÁNDOR • A művész életrajza	16
BACSÓ BÉLA • A művész, az anekdota és a mű	20
ANTALÓCZY TÍMEA • Művész és társadalmi szerep	24
HUSZ MÁRIA • Képzőművész-identitások	30
RAREŞ MOLDOVAN • classless, clever & free, safeway funk ( <i>versek, Balázs Imre József fordításai</i> )	38
JEREMY TANNER • A művész szociológiája ( <i>R. L. fordítása</i> )	40
VERA L. ZOLBERG • Születik-e a művész, vagy azzá lesz? ( <i>R. L. fordítása</i> )	47
MARY GLUCK • A bohém művész kulturális gyökereiről ( <i>R. L. fordítása</i> )	55
FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ • Látványok labirintusában	64
UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ • Qui est là? Rákérdezés a kortárs színházra	73
SELYEM ZSUZSA • A kortárs irodalom opciói a posztkom kapitalizmusban	82
<b>■ TOLL</b>	
KÁNTOR LAJOS • A véglegesség útján: László Ferenc	92
SZÓCS GÉZA • Három Baász kiállítása	94
<b>■ HISTÓRIA</b>	
TÖTTÓS GÁBOR • Tinódi Sebestyén beszélő címerei	96
<b>■ VILÁGABLAK</b>	
K. HORVÁTH ZSOLT • Elkötelezettség és együttérzés energiái ( <i>Drang nach Westen</i> )	100





## ■ MŰ ÉS VILÁGA

- KULIN TAMARA • Testpoétikák Herta Müller *Niederungen* című elbeszéléskötetében .....106  
MAKKAI KINGA • Az erdélyi gyermekirodalom utóbbi évtizede .....113

## ■ TÉKA

- KESZEG ANNA • Milyen derék a pécsi polgár? (*Társas esztétikák*) .....121  
ZSIGMOND ADÉL • Honnan hová? .....124  
A Korunk könyvvajánlata (*Balázs Imre József ajánlja*) .....126

## ■ TALLÓ

- SZILÁGYI ORSOLYA • A macska négyszögesítése .....127

## ■ ABSTRACTS

- .....128

## ■ KÉP

BAÁSZ IMRE



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Elnök: KÁNTOR LAJOS ■ Tiszteletbeli elnök: DEGENFELD SÁNDOR  
Főszerkesztő: BALÁZS IMRE JÓZSEF ■ A szerkesztőség tagjai: CSEKE PÉTER (médiatudomány), HORVÁTH ANDOR (főszerkesztő-helyettes; világirodalom), KESZEG ANNA (társadalomtudományok), KOVÁCS KISS GYÖNGY (főszerkesztő-helyettes; történelem), RIGÁN LÓRÁND (filozófia) ■ Gazdasági vezető: MÁRTON LEVENTE ATTILA ■ Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR ■ Titkárság: BALÁZS JÚLIA, SASS GYÖNGYI, SÓLYOM ANNAMÁRIA

■ A Korunk – Budapesti Porta grémiuma: ILIA MIHÁLY, POMOGÁTS BÉLA, POSZLER GYÖRGY, ROMSICS IGNÁC, TETTAMANTI BÉLA, ZALÁN TIBOR

■ Állandó munkatársak: EGYED PÉTER, HAJDÚ FARKAS-ZOLTÁN (Heidelberg), KOVALSZKI PÉTER (Detroit), PETI LEHEL, ZELEI MIKLÓS (Budapest), ZÓLYA ANDREA CSILLA (Budapest)

■ A megjelenéshez támogatást nyújt a Communitas Alapítvány, a Nemzeti Kulturális Alap, a Szabad Sajtó Alapítvány, a Szülőföld Alap és az Új Budapest Filmstúdió.

■ SZERKESZTŐSÉG: Kolozsvár, Str. Gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52. Telefon: 0264-375-035; 0264-432-154; Fax: 0264-375-093 ■ POSTACÍM: 400304 Cluj, c.p. 273, Románia;

Internet: [www.korunk.org](http://www.korunk.org); e-mail: [korunk@gmail.com](mailto:korunk@gmail.com); [korunk@korunk.org](mailto:korunk@korunk.org); Fényszedés: KOMP-PRESS Kft.

■ NYOMDA: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266/372407

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egy évi előfizetés 40, fél évi előfizetés díja 20 RON.

A KORUNK magyarországi terjesztését az Apáczai Sajtóhíd Alapítvány végzi (1088. Budapest, Krúdy Gyula u. 3., Tel.: 0036-1-266-65-85); a lap megrendelhető a következő faxon: 0036-1-235-07-39, illetve e-mailen: [erno.toth.deb@gmail.com](mailto:erno.toth.deb@gmail.com).

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk (400304 Cluj-Napoca, str. Gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284).

■ ISSN: 1222-8338

PAUL VALÉRY

# TANULSÁGOK

■ Az emberi agyba torkollik minden. A „világ” hozzá folyamodik léte és öntudatra való ébredése érdekében; hozzá a Lét is, hogy önmagára leljen, kifejezze és összebonyolítsa önmagát. Az emberi agy az a pont, ahol a világ megszurkálja és megcsipkedi önmagát, hogy megbizonyosodjék létezéséről. *Az ember gondolkodik, tehát vagyok* – mondja a világegyetem.

A gondolat hasonlatos a többé-kevésbé fürge mozdulathoz; olykor késlekedik, olykor viszont szinte kéretlenül előlép, az a létezés mozdul meg általa, amelynek testrésze minden, ami van, amelynek cselekedetei az *időben* tagolódnak és találhatnak helyet maguknak, s amelynek a *valóság* tiltott földje szab határt.

A makacs ember önmagával szemben is makacs. – Sőt főképp önmagával szemben az. – Ez okozza ugyan a vesztét, enélkül azonban nem érné el a számára lehetséges csúcst.

Az embert nem lehet leszűkíteni sem a cselekedetei, sem a művei által kijelölt határok közé, de még a gondolatok szabta határok közé sem, hiszen neki magának sem sikerül közöttük elsáncolódnia, minthogy saját, ismétlődő tapasztalatunk is arra tanít, hogy amit valamely pillanatban gondolunk vagy teszünk, az sohasem pontos megfelelője énünknek, olykor kissé több, olykor meg valamivel vagy éppen sokkal kevesebb annál, mint amit magunktól elvártunk volna, olykor pedig valamivel sokkal kevésbé... kedvező.

Paul Valéry: Tel Quel. In: Oeuvres. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960. II. 516–543.



**A szeniális ember fordítson gondot arra, hogy tehetsége oly mértékben elrejtse a lángészt, hogy az emberek hozzáértésének tulajdonítsák azt, amit természeti adottságainak köszönhet.**

A dolog egyszerű. Énünk ugyanis nem más, mint éppen a létező dolgok kiváltotta elutasítás vagy sajnálkozás, mint az a bizonyos távolság, amely a pillanattól elválaszt és megkülönböztet bennünket. Életünk nem annyira azon dolgok összessége, amelyeket átéltünk vagy cselekedtünk (mert ez idegen, elsorolható, leírható, bevégzett élet lenne), hanem inkább azon dolgoké, amelyeket elszalasztottunk, vagy amelyekben csalódtunk.

A lángész olykor egyszerűen annak a látszatnak tulajdonítható, hogy nem ugyanaz a *legkönnyebb* minden ember számára, és nem ugyanaz a *legkedvezőbb út* sem. Még ha a lángészt a kényszer teremtette is, az út, amelyen halad, lehet ugyan fájdalmas, de minden bizonnyal a legkönnyebb, sőt számára azon kívül nincs és nem is lehet más.

Jó mércéje az alantas szellemnek, hogy valamely tárgy vagy körülmény csak akkor hatja meg, ha a nagyság látszatát kelti. Még biztosabb mércéje azonban, hogy mily messzire kell mennie a hazugságban és a képzelgésben ahhoz, hogy ne vegye észre képességei és vágyai silány voltát.

Ha az ember ránéz az asztalon fekvő kezére, máris amolyan filozofikus elképedés lesz úrrá rajta. Benne is vagyok, meg nem is abban a kézben, egyszerre én és nem én számomra.

Mert való igaz: ez a látvány kötelezően ellentmondáshoz vezet. A testem: ellentmondás, ellentmondást gerjeszt és juttat érvényre. E tulajdonságnak döntő szerephez kellene jutnia az élő embernek szentelt elméletben, ha ugyan sikerülne szabatos leírását adni. Ugyanez áll a gondolatra, erre a gondolatra, minden gondolatra is. Azokra ugyanúgy érvényes az *én – nem-én* ellentéte.

Kérjük ezt árnyaltan elemezni.

Azt mondjuk: az *eszem*, mintha azt mondanók: a *lábam*, a *szemem*. Azt mondjuk: *világos eszű*, mintha azt mondanók: *kék szemű*. *Mekkora lángész!* – mintha azt mondanók: *Mekkora haj!* Van-e annál különösebb és mélyebb, mint ez a kifejezés: az *emlékezetem?*

*Lélek és szabadság.* Jóllehet az egyikről azt tartották, hogy anyag, a másiktól pedig, hogy az előbbi tulajdonsága, valójában – ha azt nézzük, milyen alkalmakkor bukkannak fel önkéntelenül gondolatainkban – mindkettő *állapot* vagy olykor *esemény*; végeredményben bizonyos eltérést jelző szavak, amelyek a *köznapi tudatállapot* különös mozzanatait jelölik.

A *zseniális ember* fordítson gondot arra, hogy *tehetsége* oly mértékben elrejtse a *lángészt*, hogy az emberek hozzáértésének tulajdonítsák azt, amit természeti adottságainak köszönhet.

Azokra a gondolatokra mondjuk, hogy „igazak” vagy „helytállóak”, amelyek más-tól származnak ugyan, de lehetőség formájában bennünk is megvoltak.

Saját javainkat látjuk bennük. Merő véletlen, hogy más előbb ismerte fel őket nálunk, ugyanolyan véletlen, mint az, hogy ki melyik napon születik.

Rájuk ismerünk magunkban.

Ha csoda folytán valamely eszme rátalál emberére, behull abba a tetre kész élőlénybe, aki vállalkozni is tud rá, megízleli annak erejét, elhitheti vele, hogy tulajdon része, eggyé válik vele, és irányt szab neki – akkor nagy dolgokra lehetünk felkészülve. Legyen bár kereskedő, katona vagy akármi más – ez az egybeesés *életre tá-*

*maszt.* Lényegtelen, hogy visszhangja az egész világot betölti-e vagy csupán egy városnegyedet.

Ritka szerencse. A személy, az alkalom, az eszme – három valószínűségi tényező sokszorozódik. Mert ha az eszme rátalál emberére, az pedig megtalálja az alkalmas eszközt és pillanatot – akkor nagy tettek, nagy művek születnek, s a pálya felível, vagy gyilkosságba fullad.

*Az ember kutat, és ez benne az abszurd; de talál is, és ez az emberi nagyság – írtam egykor.*

Vagyis nagyobb gonddal kellene felmérnünk, mit talált, és mellőznünk azt, hogy mit kutat.

Fölmérni, hogy az, amit felfedezett, *kutatásra várt.* Tehát próbára tenni, vajon az idáig felfedezett dolgok külszíne, természete, egész összképe nem amellettszól-e, hogy kutatásaink megszokott irányán változtassunk. Talán módosítsuk feladványainkat? Netán kíváncsiságunkat?

Válasz. – De hiszen ez az átalakulás magától végbemegy. Csak nézzenek körül.

Az ember nem tudja elfojtani magában az érzést, hogy minden másként is lehetne, mint ahogy van. Különösen őt illetően kellene mindennek másként lennie.

Másrészt erőnek erejével igyekszik magát meggyőzni az ellenkezőjéről, vagyis arról, hogy *ami van*, az nem lehet másként, és épp ennek során megnyílik előtte a lehetőség, hogy változtasson a dolgokon. – Minél inkább felismeri és részenként összerakja ezt a *szükségyszerűséget*, annál világosabban látja azt is, hogy mi módon fordíthatja a maga javára.

A világon minden: különös. Mindannyiszor meg is érezzük ezt a különösséget, mihelyt a dolgok nem töltenek be semmiféle szerepet, mihelyt *nem igyekszünk mással való hasonlóságot* találni bennük, s ezáltal anyaguk megreked és visszamarad.

A szellemre leselkedő egyik veszély: ha szüntelenül úgy *gondolkodik*, mintha vitahelyzetben lenne, közönség előtt, szemben az ellenféllel.

Aki ellenvetéssel él, gyakran azon egyszerű okból teszi, hogy nem ő lelt rá a kiáramlott gondolatra.

Vannak társalgásra alkalmas gondolatok; mások elképedést váltanak ki, amely el is múlik, még mielőtt végiggondolnók őket; vannak az irodalom és a sajtó számára alkalmas gondolatok, amelyeket csak a futvást haladó szem lát csillogónak; ismét mások történelmi vagy erkölcsi dolgozatok – egyszóval ellenőrizhetetlen elmélkedések – céljára alkalmasak.

Az ember ugyanúgy a szükségleteitől függetlenül gondolkodik, mint ahogy az évszaktól függetlenül szeretkezik, és a közvetlen létfeltételektől való eme elszakadás, az elhanyagolható dolgok eme *felhasználása* alapján arra lehet gondolni, hogy a teljesítmény egyre növekszik, minthogy az eredetileg hiábavaló tevékenység fokról fokra a tudatos iparkodás és alkalmazás irányába fordult.

Azok az anyagi eszközök, amelyek előreviszik és a váratlanság élményével ajánlékozzák meg a tudományt, egyben azzal is járnak, hogy amolyan mérsékelt szerencsejátékká válik, a természet ellenjátszmájává, a mindig elfoglalt filozófust pedig ki-

hívóan arra szólítják, hogy végezze el a szükséges osztályozást, meghatározást és összegzést.

Elegendő egy jobb nagyítólelencse, egy több elemből álló vegyület, egy ásvány közelen felejtett fényérzékeny lemez, s nagy robajjal máris áttörtük egy rendszer falait.

Előfordul, hogy az elméleti elemzés azt is részeire bontja, ami a gyakorlat számára még oszthatatlan; ettől a különálló „fogalmak” furcsamód összezavarodnak.

*Tudomány:* ez a név csak azon *előírások gyűjteményét* illeti meg, amelyek *kivétel nélkül mindig sikerhez vezetnek*. A többi irodalom.

Jelenkori fejlemény az elmélet és a gyakorlat összefonódása, ami kölcsönösen módosítja róluk vallott felfogásunkat. Az elmélet teljesen *tiszta* formái erőtlenül bágadoznak.

Minden gyakorlati tevékenységet, a legegyszerűbb szakmát vagy akár a munkás egyetlen kézmozdulatát is az ésszerűség szabályait követő elemzésnek vetik alá, és részeire bontják.

Ezáltal az embereknek az a merőben új, ám egyre erősebb érzésük támad, hogy a „gondolat” minden értéke abban áll, hogy közvetít a tapasztalat kétféle állapota, a kérdés meg a válasz között; jómagam viszont úgy tekintek rá, mint amolyan *lehetőségekkel telt szubsztanciára*, amely – bizonyos kényszerítő körülmények ellenében – e két állapot között változtatásra is alkalmas értéket nyerhet.

Amin az ember a leginkább megütközik, azt érzi egyben a leginkább esetlegesnek; ez a mindennél meglepőbb esetleges pedig olyan esemény, amely feltárja előtte, hogy ő maga is törvényeknek van alávetve.

Az ember esetlegesnek tekinti és csupán esetlegesként érzi át mindazon törvények működését és nyilvánvaló létét, amelyek kormányozzák, összetartják és szétrombolják, megőrzik és kikezdi, mozgatják és mellőzik. Szíve dobbanását csak változó pillanatokban érzi.

Ha alszik, saját magával találkozik. Megüti magát. Ha pedig álmában (vagy akár gondolatban) megfordulhat a fejében: mi lenne, ha lopnék, ha nem halnék meg, ha... stb., ez arra vall, hogy a törvények idegenek gondolkodásától. Csupán a felszínén lebegnek, mint holmi esetlegesen megpillantott esetleges.

„Tény” az, ami nem igényel jelentést.

Az ébredés olyan hírnévvel ajándékozza meg az álmokat, amelyet azok nem érdemelnek.

**Horváth Andor fordítása**

WESSELY ANNA

# MŰVÉSZ-SZEREPEK

**A** szociológiában szerepnek nevezik a valamilyen személyközi viszonyban vagy intézményesen meghatározott pozícióban lévő egyén viselkedésével és tetteivel szemben támasztott várakozások rendezett együttesét. Ebben az értelemben vannak például történetileg változó foglalkozási szerepek, amelyek a rátermettségen és a mesterségbeli fogások ismeretén alapuló gyakorlaton túl – az adott mesterséget űzők külső megjelenésére, jellegzetes szokásaira, életvitelére, személyiségjegyeire vonatkozó bevett elképzelések alapján – további viselkedésbeli elemeket is tartalmazhatnak. Ezek a sztereotip képek nemcsak a mesterségcsúfoló népdalok szerzőinek jöttek kapóra. Valójában nélkülözhetetlenek a mindennapi társas világban való tájékozódáshoz, amelynek éppúgy támpontja a másik ember külseje, beszédmódja, mint a vele, illetve a hozzá hasonlókkal való érintkezés szokásszerűen rögzített formái.

A művész-szerep látványos változáson ment át a nyugati művészet történetében. Átalakulásait a számtalan „külső” – valójában a művészek élet- és munkafeltételeitől nem elválasztható – körülményen túl nemcsak a műalkotások rendeltetésének, használatának, élvezetének és megítélésének megváltozása ösztönözte, hanem a művészek abbéli igyekezete is, hogy növeljék tevékenységük és személyük társadalmi megbecsültségét. A változás előmozdításának legfontosabb közege a művésztől való beszéd volt – az a diskurzus, amely érveket sorakoztatott fel mesterség és művészet éles elhatárolása, a művészeti alkotás magasrendű szellemi tevékenységként való elfogadása mellett,



**Andy Warholnak az 1960-as évekbeli munkái, a Factorynak becézett generikus művészeti gyára, életvitele és megnyilatkozásai kihúzták a talajt az eredetiség és a személyes hitelesség kultusza alól, felmondták a hagyományos művész-szerepet.**



kidolgozta a művészet fogalmát és egyre egyetemesebb igényű elméletét, megteremtette és folyamatosan csiszolta a műértés szókincsét, elfogadtatta a művészet autonómiájának gondolatát. Nézzünk két – önkényesen kiválasztott – szélső (de semmi képp sem kezdő- és vég-) pontot.

Lukianosz leírja egy (persze fiktív) ifjúkori álmát, amelyben – az ifjú Héraklész módjára – ő is válaszúthoz érkezik. Csakhogy neki nem az erény rögös útja és a csábító, de csalóka élvezetek, hanem foglalkozások között kell választania: szobrász legyen-e vagy szónok? A munkáskülszejű, piszkos Mesterség (Techné) és a méltóságteljes, szépséges Műveltség (Paideia) egyenlőtlen eszközökkel küzd a kegyeiért. Az ifjú Lukianosz erősen vonzódik a szobrászathoz, ám végül meghajol az ékesszóló Paideia érvei előtt. Hiszen az nemcsak vonzó jövővel kecsegteti – „mindenki becsülni és irigyelni fog, tisztelet és elismerés övez” –, de kíméletlenül elé tárja a kőfaragó „nemtelen”, szabad emberhez méltatlan foglalatosságának minden hátulütőjét is: „nem leszel egyéb, csak iparos, afféle kétkezi munkás, aki egyedül testi erejétől remélheti a megélhetést; átlagember leszel, silányul fizetett senkiházi, közönséges gondolatokkal és semmitmondó megjelenéssel, [...] egyszerű munkás, kis pont a nagy tömegben, görnyedhetsz örökké a hatalmasok előtt, hajbókolhatsz a művelteknek, [...] s bár műveid harmóniájára és szépségére lesz gondod, fikarcnyit se fogsz törődni azzal, hogy te is harmonikus és jó külszejű légy, vagyis a köveknél is értéktelenebbé silányítod magad!”<sup>1</sup>

Mintegy 1800 évvel később a filozófus és műkritikus Arthur C. Danto így morfondíroz Andy Warhol *Brillo-dobozai* láttán: „Olyan Midász-féle ez az ember, aki ha megérint valamit, azt a tiszta művészet aranyává változtatja? És a látens műalkotásokból álló világ arra vár, miként a valóságos kenyér és bor, hogy valami sötét misztérium a szentség szemre megkülönböztethetetlen testévé és vérévé változtassa?”<sup>2</sup>

A harmonikus, szép szobrokat fáradtságos, piszkos munkával kifaragó, közönséges iparos 20. századi utóda tehát már beérheti azzal, hogy csak megérintse a létező tárgyakat, vagy elgondoljon még soha nem létezetteket, és a közönséges tárgyak e mágikus kézrátétel erejénél fogva, a pusztá gondolatok pedig valamilyen formában rögzítve-közölve – kinyilatkoztatva – már műalkotásokká lényegülnek át. S e modern mágus varázserejét a művészet elméleteiből meríti, amelyek a művész rendkívüli személyiségétől nem elválasztható, kitüntetett szellemi tevékenységként határozzák meg a művészetet, amelyről szólva a szakrális nyelv használata nemhogy megütközést nem kelt, de az egyedül hozzámért diskurzusnak mutatkozik. E történeti fejlemények létrejöttének sokrétű folyamatában van néhány fordulópont, amelyet érdemes közelebbről szemügyre venni azt keresve, melyik mit adott hozzá ahhoz a művészetfogalomhoz, amely a 19. század végétől egészen az 1960-as évekig uralta a művészeti világ különböző szereplőinek – művészeknek, műkritikusoknak, galeristáknak, művészettörténészeknek, műgyűjtőknek és az érdeklődő közönségnek – a képzőművészeti alkotásokkal kapcsolatos várakozásait. Az 1960-as évekkel új történet kezdődik, amelynek szövevényes szálai közül csak az egyik a „klasszikus avantgárd” múzeumi kanonizációja, a posztmodern irányzatok egymást egyre hajszoltabb tempóban váltó sokasága, a jelenben művészettörténetet teremtő kurátorok uralma, az újmédia terjedő használata s mindezzel összefüggésben a művész-szerep látványos átalakulása. E folyamatok és a bennük fordulópontokat alkotó események a szimbolikusan az 1968-as évszámmal jelölt, de valójában hosszan elnyúló kulturális forradalom által kikényszerített változások sokaságába illeszkednek, és csak azon belül értelmezhetők; elemzések külön tanulmányt igényel.

Martin Warnke korszakalkotó művének köszönhetjük a felismerést, hogy a művészeti munka a rendi társadalomban, a fejedelmi udvarok reprezentatív nyilvánosságának, „a ragyogás látszatát megteremtő életformának” a szolgálatában nyerte el

előkelő rangját. Így emelkedhetett ki az udvari művész a céhes mesterek kisszerű, közönséges világából. „A művészetek részvétele a fejedelmi aura látható megjelenítésében, a művész kiváltságos közelsége az uralkodó személyéhez azt a benyomást keltette és szilárdította meg, hogy magasabb rendű, különleges adományból [kegyből] táplálkozó, egyetemes hozzáértésen alapuló, rendkívüli tevékenységi formával” állunk szemben.<sup>3</sup> Az udvari kultúrában megmerítkező művészek azután a megrendelőként fellépő városi testületekkel, konfraternitásokkal, a fejedelmi pompát utánzó gazdag patríciusokkal alkudozva is igyekeztek érvényt szerezni elnyert kiváltságaiknak.

Látványos társadalmi mobilitásuk és presztízsük magyarázatra, igazolásra szorult, amit eleinte a nagy tekintélyű ókori auktorok műveiben használható anekdoták és megjegyzések után kutató humanisták – akik maguk is megbecsültségük növelésén fáradoztak – készségesen a rendelkezésükre is bocsátottak. Mivel azonban, mint Lukianosztól is tudjuk, a szobrászokat és a festőket a régiek nem sokra tartották, némi csúrés-csavarással, a költői fantáziára és alkotásra vonatkozó kitételek metaforikus alkalmazásával kellett előállítani művészetük és személyük tekintélyekre hivatkozó elméletét. Az egyik leghíresebb példa a horatiusi *Ars poetica* hasonlatának – „Úgy van a verssel, akárcsak a képpel” (*Ut pictura poesis*) – kiaknázása, aminek köszönhetően nemcsak a poétikai és retorikai hivatkozások kerültek be a képekről való beszédbe, hanem a *poeta doctus*ra vonatkozó műveltségi követelmények is.<sup>4</sup> Paideiának immár nem kellett megküzdenie Technével az ifjak lelkéért: a költői modell uralma szavatolta győzelmét, a szabad emberhez méltó gondolat elsőbbségét a „mechanikus” kétkézi munka, azaz a megvalósítás, az anyagban való kivitelezés felett.<sup>5</sup> A művészetelmélet így módon szoros rokonságot teremtett egyre több, megjelenési formáiban, alkalmáiban és termékei tekintve igen különböző tevékenység között; nemcsak a festészet és a költészet került közelebb egymáshoz, hanem – a művészi gondolat elsőbbségére hivatkozva – a gondolatot közvetlenül rögzítő rajz (disegno) elve a képzőművészet és az építészet elméletét is összekötötte egymással. Az Accademia del Disegno példáját követve a 16–18. században megalapított művészeti akadémiák azután intézményes gyakorlatukban is rögzítették a művészet egyre átfogóbb, elméletileg alátámasztott fogalmát.<sup>6</sup>

A művészeti akadémia mint intézmény „a vélekedések, szokások és formális eljárások tartós hálózata, amely többé-kevésbé kidolgozott társadalmi szerveződést hoz létre egy elismert központi cél szolgálatában [...]. A cél eléréséhez tagtoborzás, képzés, folytonos oktatás kell, továbbá az értékelés és a többfokozatú elismerés sorrendje, [...] az alkalmazkodás és a változtatás legitimálásának elismert mechanizmusa, valamint szabályozott kommunikáció a társadalmi környezettel. E funkciók mindegyike maga után vonja a marginális, járulékos szerepek valamilyen készletét az intézményes rendszer és társadalmi környezete között, továbbá a szerepek valamilyen struktúráját a festők világában is” – fogalmazta meg az akadémia szociológiai definícióját e rendszer 19. századi összeomlását elemző könyvében Cynthia és Harrison White.<sup>7</sup> Hogy ez az intézmény diskurzusában hogyan hangzott, azt legjobban egy ízig-vérig akadémikus festőnek, Sir Joshua Reynoldsnak a 18. század utolsó harmadában tartott előadásai szemléltethetik.

Reynolds az akadémia három fő céljáról beszélt: biztosítsa a művészek rangját, társadalmi elismertségét; testületileg fogadja el és védelmezze a művészetet vonatkozó általános elveket; az eszményi stílus jegyében képezze a művészeket. Ami a „tartós vélekedéseket”, azaz a művészetfelfogást illeti, 1771-ben a díjkiosztó – azaz „az értékelés és a többfokozatú elismerés sorrendjét” megjelenítő – ünnepségen e szavakkal fordult a festőnövendékekhez: „Uraim, minden művészetnek az értéke és rangja annak arányában alakul, hogy mennyi szellemi munkát fektettek belé, illetve

mennyi szellemi élvezetet okoz. Ha ezt az elvet szem előtt tartják, hivatásunk szabad művészet, ha viszont elhanyagolják, akkor mechanikus szakma.”<sup>8</sup>

Ez még a jól ismert elhatárolódási stratégia. Ám Reynoldsnak újabb fejleményekkel is szembe kellett néznie: mivel összezavarodott „szabályozott kommunikációja társadalmi környezetével”, az akadémia védekezésére kényszerült, és további határvonalak meghúzásával próbálta fenntartani „a valódi, nagy művész” hagyományos önképét, szerepértelmezését.

Ahogy lanyhult a régiiek exegéziséből merített igazságok meggyőző ereje, úgy vált egyre sürgetőbbé a 16–17. század művészeti tapasztalatait is értelmező elmélet szükségése. A műértő ízlés igazolást nem kereső, önmagát hitelesítő arisztokratikus elve, a *je ne sais quoi* addig maradhatott fenn, amíg a művészeti termelést a megrendelő, a mecénás és kedvelt művészei közötti viszony uralta. Ám a fejedelmi, főúri és egyházi mecénatúra nem tartott lépést a művészeti kínálat mennyiségi növekedésével, miközben egyre fontosabbá vált az udvar mellett „a város”<sup>9</sup> és a nemzetközi műkereskedelem művészeti kereslete, a nagypolgári műgyűjtők ízlése, végső soron a piac mint a formálódó nagyközönség igényeinek közvetítője. A gazdag gyűjtőket már többnyire hidegen hagyta az akadémiák által legrangosabbnak tartott műfaj – Reynolds szavaival: a „nagyszerű, általános eszmét megfogalmazó” történeti festészet –, felfedezték viszont a „kis hollandokat”, a páratlan műgonddal megfestett, a látható világ egyedi vizuális értékeit elemző, 17. századi németalföldi képeket, amelyeknek élvezetéhez nem volt szükség tudós történeti és esztétikai megfontolásokra, elég volt a kíváncsi és figyelmes szemlélődés. Reynolds sem tagad meg tőlük némi elismerést, hiszen „a maguk válfajában kitűnőek”, de nem győzi hangsúlyozni, hogy mivel „alantas és közönséges szereplőket ábrázolnak [...], a dicséret éppoly korlátozott kell legyen, mint a tárgya”.<sup>10</sup>

Raadásul új, „járulékos szerepek” alakítói is színre léptek: a kritikusok, akik ekkoriban még a polgári közönség szószólóinak vélték és vallották magukat, az ő igényeikre és ízlésükre hivatkozva fitymálták a Királyi Akadémia által képviselt, kiüresedett „eszményi stílust”, dicsérték az akadémiai műfaj-hierarchia aljára szorult csendéleteket, élet- és tájképeket. Ez a szembeállítás új, társadalmi értelmezésekkel egészítette ki a művészetről való beszédet, sőt szándékosan a politikai viszonyokba ágyazta a kortárs művészet megítélését.

A kritikával, a támadásokkal szemben védekező akadémikus tehát elhatárolódik mindattól, amit „alantasnak” minősít, és elhárítja magától az igazi művészetre nem fogékony közönség igényeit. A divattal együtt hullámzó közönségízlés bírálatahoz a művész-szerep pedagógiai szándékú kitágítása, az ízlésnevelés feladata társul. Ha pedig a konok közönség mégis ragaszkodna a maga ízléséhez, akkor az eszményhez hű festő egyetemesebb és értőbb közönséghez fordul: az emberiséghez, illetve a bőlcsebb utókorhoz. Reynolds szavaival: az igazi művésznak „le kell vetkőznie minden – a hazájának vagy a korának kedvező – előítéletét, mellőznie minden helyhez és időhöz kötött díszítést, hogy azokra az általános szokásokra ügyeljen, amelyek mindenütt és mindenkor azonosak. Műveit minden ország és minden kor embereinek szánja; az utókorhoz fordul, hogy az legyen nézője, és Zeuxist idézve mondja: *in aeternitatem pingo*.”<sup>11</sup>

Pedig az angolok még tapintatosan bántak újsütetű (1769-ben alapított) Királyi Akadémiájuk tagjaival. A közönség és az akadémia konfliktusa sokkal élesebb és nyíltan átpolitizált formákat öltött Franciaországban, ahol a közönség már 1737 óta minden páratlan évben betódulhatott a Louvre-beli Salon Carréba, hogy szemrevételezze a Királyi Akadémia művészeinek kiállítását. E szokatlan találkozás és a Salonról megfogalmazódó kritika oly mértékben sértette a másféle fogadtatáshoz szokott kiállítók méltóságát, hogy egy alkalommal (1749-ben) „sztrájkba is léptek” –

nem voltak hajlandók műveiket bemutatni, majd pedig cenzúráért kiáltottak. Mindhiába: az 1770–80-as évek feltartóztathatatlan pamfletáradatában a politikai intézményekkel szembeni általános elégedetlenség rávetült az Akadémiára is mint az elavult rend képviselőjére, amely elnyomja a tehetségeket és az igazság hirdetőit.<sup>12</sup> Egy névtelen kritikus 1781-ben arról a szebb jövőről álmodzik, amikor majd „a művészetek sikere ráébreszt bennünket azokra a társadalmi és politikai tevékenységekre, amelyekre közülünk már csak kevesen emlékeznek. Ha a művészek így tesznek, félistenekké lesznek, akik elég bölcssek és elég erősek ahhoz, hogy műveljenek és tanítsanak bennünket.” S e szavakkal buzdítja Jacques-Louis David-t, a *Bélisaire* festőjét: „Csak így tovább, David úr, Ön nagyobb dolgokra hivatott. Jupiter mellett akarom Önt látni”.<sup>13</sup> Az Akadémia elleni hadakozásban előkerül a régi fegyver, művészet és mesterség elhatárolása is, csakhogy most „az igazság és az erény” új stílusát megteremtő David támadja az Akadémiát, mondván, hogy az alacsonyította mesterséggé a művészetet. Viszont a művészi hivatást megnemesíti szorosabb kapcsolódása a közügyekben való cselekvés, a politika képzetéhez. Legvilágosabban ezt ismét a névtelen pamfletíró fogalmazta meg a festészetről szóló munkájában: „Kinek ne tűnne föl az Iparos és a Művész közti különbség, ha összeveti a boldogságról, a közjóról vallott eszméiket? Az Iparos egész jóléte a gazdagságon múlik, társadalmi létét vagyona felélésével biztosítja. A Művészt viszont csak a közmegebecsülés vágya sarkallja: csak teljes önmehtagadással tehet jót, és élete feláldozásáért a tisztelet díját nyeri el. Az ő erénye se nem közönséges, se nem nyilvánvaló, ráadásul rendkívüli bátorságot és okosságot igényel. Lehet, hogy a közvéleménnyel mit sem törődő Iparos független cselekvőnek hiszi magát, de valójában csak csavar az irányító hatalom által hajtott gépezetben. Azt mondhatnánk: az Iparos az állam anyaga, de a Művész az állam szellemisége.”<sup>14</sup>

Ez a gondolatmenet már egészen közel kerül a 18–19. századforduló új művészetelméletéhez és a művészi szerep hozzá társuló felfogásához, amelyet főleg írók és költők fogalmaztak meg, hiszen ők tapasztalták meg először és a legélesebb formában önképük és szerepértelmezésük összeütközését a nagyközönség várakozásaival. A mecénatúra hagyományos formáit gyakorlatilag felváltotta a könyv- és folyóiratolvasó nagyközönség piaci közvetítésű támogatása. Ez a közönség azonban másféle tematikához és műfajokhoz vonzódott, mint amilyeneket a szerzők a maguk költészeteszményét követve nyújtani képesek vagy hajlandók voltak. A fenyegető társadalmi marginalizálódás ellenszereként megalkotott esztétikai elméleteik egyrészt felkarolták a művészt mint az állam avagy a társadalom szellemi vezetőjének gondolatát, másrészt újabb védekező elhatárolásokat hajtottak végre.

A közönség szórakoztató és épületes regényeket, színdarabokat, útleírásokat, erkölcsi tanítást igényelt – csupa olyasmit, amit a költői elhivatottságuk tudatában alkotók a poézis, az irodalom fogalmán kívül eső szövegnek tekintettek, aminek olvasásával „az emberek legtöbbször pusztán valamilyen szükségletet akarnak kielégíteni, bármiféle szellemi elvárás nélkül. [...] A közönséges természet ugyanis, ha meg kell erőltetnie magát, csak az *ürességben* tud felüldülést találni, s még a magas fokú értelem is csak szellem nélküli élvezetben piheni ki munkáját, ha nem támogatja az érzések ugyanolyan magas kultúrája”<sup>15</sup> – szögezte le Friedrich Schiller művészetfilozófiai írásaiban. Azaz a poézist világosan el kell határolni mind a népszerű szerzők produkcióitól, mind olvasóik ízlésétől – 20. századi szóval: a tömegkultúrától. A közönség nem tehet róla, ha előbb-utóbb, „bátorítás híján a művészet eltűnik a század zajos piacáról”. Egyrészt a társadalmi, politikai „események folyása a kor géniuszát olyan irányba terelte, amely azzal fenyeget, hogy egyre inkább eltávolítja őt az eszmény művészetétől. [...] A *haszon* a kor nagy bálványa, őt kell szolgálnia minden erőnek, s előtte kell hódolnia minden tehetségnek.”<sup>16</sup> Másrészt ez a kor az emberek

többségét egy „műves óraszerkezetként” működő gépezet részévé fokozta le: „Örökké hozzáláncolva az egésznek egyetlen kis töredékéhez, az ember maga is csak mint töredék műveli ki magát; örökké csak az általa hajtott kerék monoton zaját hallva sohasem fejleszti ki lényének harmóniáját, s ahelyett hogy az emberiséget juttatná kifejezésre természetében, pusztán foglalkozásának, tudományának lenyomatává lesz.”<sup>17</sup>

A társadalmi munkamegosztás szinte mindenkit egyoldalúvá tesz, kimerítő testi vagy szellemi munkájuk végeztével az emberek kikapcsolódásra („elernyesztő élvezetre), felüdülésre vágnak. Ez az állapot azonban „oly kevéssé kedvez az esztétikai ítéleőerőnek, hogy a tulajdonképpeni foglalkozást űző osztályokban rendkívül kevesen vannak, akik az ízlés dolgaiban biztonsággal és – amin itt igen sok múlik – egyformán tudnak ítélni”.<sup>18</sup> Az ő gondolkodásuk földhözragadt, a nem dolgozó, szemlélődő idealisták pedig elvesztik kapcsolatukat az anyagi-érzéki világhoz és saját érzéki természetükhöz, ezért a művészettől is csak rajongásra készített, fennkölt eszméket várnak. Ebben a helyzetben kizárt, hogy a képzőművész vagy a költő általános tetszést arasson, széles körben hasson, szép közléseivel bizonyítsa – amire egyedül a szépség képes – az emberek morális szabadságát, formálja társiasságukat, és ily módon egyesítse a darabjaira szakadt társadalmat.

Jacques-Louis David viszont az angliai példára, a műkereskedelmi aukciók által bevezetett belépti díjas *exhibition* szokására, továbbá a drámaírók és a zeneszerzők gyakorlatára hivatkozva mutatta be festményét, *A szabin nők elrablását* a maga kiállításán – a feloszlatott Akadémia egykori épületében, a forradalom VIII. évében. Megnyitó szövegében világossá tette, hogy a közönség ítéletétől és pénzbeli támogatásától azt várja, hogy biztosítsa számára „a géniuszhoz illő nemes függetlenséget”. Igaz, nem feledkezett meg kifejezni háláját azért a segítségért, amelyet egy további, az épp kezdődő új évszázad művészeti életében egyre fontosabbá váló szereplőtől, az államtól kapott: „a kormány ez alkalommal bizonyosságát adta számomra annak, milyen nagy figyelmet fordít a művészetek megóvására, amikor helyszínt és egyéb jelentős feltételeket biztosított kiállításomhoz.”<sup>19</sup>

A közönség – akár lelkesedik az ítéleőszéke elé bocsátott alkotásokért, akár közönyösen elfordul tőlük – Schiller szerint nem hibáztatható ízléséért, hiszen életmódjánál fogva alkalmatlan arra, hogy érzéseivel törvényt szabjon az esztétikai ítéletnek. Erre csak olyan emberek osztálya volna képes, „amely anélkül tevékeny, hogy dolgoznék, [...] egyesíti magában az élet minden realitását annak lehető legkevesebb korlátjával, [...] benne van ugyan az események sodrában, de nem válik annak maratalékává. Csak egy ilyen osztály képes megőrizni az emberi természet szép egészét, melyet bármilyen munkavégzés megszüntet időlegesen, a munkás élet pedig tartósan tönkretesz.”<sup>20</sup> Hogy létezik-e az embereknek ilyen osztálya, azt Schiller nem firtatja, bár egy helyütt megjegyzi, hogy „csak néhány válogatott körben találhatjuk meg alkalmasint”.<sup>21</sup>

A bizonytalanul nyitva hagyott kérdésre három évtized múltán érkezett csattanós válasz – egy divatlapban. Mégpedig Balzac-tól, aki 1830-ban a *La Mode*-ba írt cikksozozatában (*Traité de la vie élégante*) az emberek három osztályát különítette el – a dolgozókat, a gondolkodókat és az elegáns semmittevőket –, hogy ezt aztán megtoldja egy besorolhatatlan embertípussal: „a művész kivétel: tétlensége a munka egy formája, a munkája pedig pihenés; hol elegáns, hol nemtörődöm, hol munkásruhát ölt, hol divatos frakkot, ahogy szeszélye diktálja. Nem követi a szabályokat, hanem megteremti. Akár semmittevéssel tölti idejét, akár egy mestermű kigondolásával, anélkül hogy dolgozni látszana, akár fazablás lovat hajt, akár egy elegánsan felszerelt bricska gyeplőjét tartja, akár egy vasa síncs, akár két marokkal szórja az aranyat, mindenképp egy nagy gondolat kifejezője, s uralkodik a társadalom fölött.”<sup>22</sup>

Ez a karakterrajz a hétköznapi megfigyelés terminusaiban foglalja össze azoknak az esztétikai rendszereknek, művészetelméleti eszmefuttatásoknak a művész szerepére vonatkozó lényegét, amelyek a megelőző néhány évtizedben Európa-szerte napvilágot láttak. A művész fő feladata kivételes egyénisége kibontakoztatása és színrevitele saját életmódjában. Benne testesül meg a szabad, tiszta emberség, ám ennek ára, hogy nem illeszkedik be a polgári társadalom „művés órászerkezetébe”. Elutasítja a számára kijelölt marginális pozíciót, és a kívülálló távolságtartó fölényével kezeli a közönség igényeit, a társadalom erkölcsi szabályait, amelyek akadályozhatnák a valóság kivételes, intenzív észlelésében. Nem korlátozza más, mint önnön képzelőerejének és önmegvalósításának parancsai. Ettől ugyan még nem uralkodik a társadalom fölött, mint Balzac fantáziaképében, bár még ezt is hiheti, ha kényszerű kívülállását az igazi emberség eszményei nevében gyakorolt társadalombírálat madártávlati nézőpontjává alakítja át. Életvitelében valósítja a szabadságot, amire mindenki más csak vágyakozik. Lehet önmagát műalkotássá formáló dandy vagy nélkülöző, sikerre sóvárgó bohém, magát a művészetnek szentelő aszkéta vagy a haladásért síkra szálló forradalmár – több szerep közül is válogat, sőt váltogatja őket, de egyvalamiből nem engedhet: ez pedig egy újabb elhatárolódás, ezúttal a megvetett és irigyelt polgár életformájától, gondolkodásmódjától.

A bohémek, azaz a cigányos életformát választó polgárifjak – különösen a *Bohémélet*, Henri Murger 1849-ben bemutatott darabjának sikere nyomán – mintegy kisajátították a küszködő fiatal művész képét és életstílusát, hogy drámai formában jeleníthessék meg maguk és a világ előtt társadalmi önazonosságuk, sorsuk ambivalenciáit. Az állítólagos művészi életvitel oly népszerű lett, hogy a kortársak valóságos „artisztizmusjárványról” cikkeztek.<sup>23</sup> A művészek többsége távol tartotta magát a bohémektől vagy csak átmenetileg kapcsolódott hozzájuk – néhány nagyon jelentős kivétellel, mint amilyen a bohémvilágot gyűlölő, ugyanakkor az intenzív tapasztalás közegeként önkínzóan elfogadé Baudelaire vagy a bohémek támogatását élvező, közvéleményformáló erejüket felismerő és kiaknázó Courbet.

Az ifjú Courbet 1840-ben érkezett meg Párizsba azzal az elhatározással, hogy nagy festő lesz; négy év után fogadja be először egy képét a Salon, de ő nem vesztí el önbizalmát. Az aggodalmaskodó családnak írt leveleiből kirajzolódik szerepfelfogása és a hozzá kapcsolódó érvényesülési stratégia: ösztönzi élete és művészete összemosisát képei értelmezésében, fölveszi a kulturális és politikai ellenzéki pózát, tudatosan keresi és teremti a hírértékű botrányokat. Világosan látja: „Ha már nem vitáznak rólam, akkor nem vagyok már fontos” – írja 1845-ben. A kezdeti kudarcok idején is megerősíti elhivatottságában a bohémvilág támogató közvéleménye azzal, hogy nevetségessé teszi, érvényteleníti az Akadémia és a hivatalos műtészek döntéseit: „A bírák egy halom idióta, aki egész életében semmit sem volt képes megcsinálni, és most megpróbálják elnyomni a fiatalokat, nehogy azok árnyékba borítsák őket. Csakhogy ma már Párizsban senki sem ad az ő véleményükre. Az embernek becsületére válik, ha visszautasítják, mert ez is azt bizonyítja, hogy nem úgy gondolkozik, mint ők. [...] Addig is azt, amit visszautasítottak, másutt fogom kiállítani” – tudatja az otthoniakkal egy évvel később. Abban az évben, amikor megkapta a Salon aranyérmét, bizakodóan jelentette: „Hamarosan befutok, mert olyan emberek között forogok, akiknek nagyon nagy a befolyása az újságokban és a művészetekben, és ők lelkesednek a festészetemért.” Ám a vágyott siker, ha bekövetkezik, ebben a világban politikai és esztétikai gyanakvást ébreszt, ezért újabb botrányra van szükség, amelyet Courbet meg is teremt 1855-ben a Realista pavilon fölállításával. Itt megrendezi saját retrospektív kiállítását, belépti díjat szed, és a kiállítási katalógusban kiáltvány formájában teszi közzé forradalmi céljait, beleértve a világ megmentésének szándékát.<sup>24</sup>

Az elhivatott művész hősvivé magasztosuló társadalmi marginalitása ily módon nemcsak a polgári létet elviselni segítő életviteli eszménnyé vált, hanem ellenzéki politikai programok és kiáltványok táptalajává is. Courbet még pályája kezdetén áll, amikor Párizsban napvilágot lát Laverdant munkája a művészet hivatásáról és a művészek szerepéről, amely először nevezi a mindenkori kulturális ellenzékét a társadalmi haladás élcsapatának (*avant-garde*): „A művészet, lévén a társadalom kifejeződése, legszárnyalóbb formáiban a leghaladottabb társadalmi tendenciákat mutatja meg: előfutár és feltáró. Ezért ahhoz, hogy tudjuk, vajon méltón teljesíti-e a művészet igazi, kezdeményező hivatását, vajon a művész igazán az élcsapathoz tartozik-e, tudnunk kell, merre halad az Emberiség, mi az emberi faj sorsa...”<sup>25</sup>

A hivatalos politika is felfedezi a művészt – nem mint a jövő hírnökét, hanem mint a dicső nemzeti múlt bizonyosságát, akiben testet öltött a nemzeti szellem és karakter. Schiller *Örömdójában* az egész emberiség ölelkezik össze, Wackenrodert, a „művészetkedvelő kolostori barátot” viszont Albrecht Dürer képei láttán tölti el az öröm afelett, hogy maga is német. „Amikor Albrecht kezébe vette az ecsetet, akkor még szilárd, sajátos és kiváló jellem volt a német világrészünk népeinek színterén; és képeire híven és jól láthatóan rányomta bélyegét a német karakternek ez a komoly, egyenes és erőteljes lényege – nemcsak az arcok felépítését és az alakok egész külsejét, hanem a benső szellemet tekintve is.”<sup>26</sup> 1815-ben a Rómában dolgozó német nazarénus festők még társadalmi elszigeteltségüket oldandó rendeznek bensőséges ünnepséget Dürer tiszteletére; 1828-ban Nürnbergben már a művészet rangjának „helyreállítását”, magasztos hivatásának elismertetése a cél: Dürer-oltárt emelnek az ünnepség alkalmából, amely előtt a helyi művészek elrebegik „a művészek imáját”; az ugyanebben az évben Berlinben megrendezett Dürer-ünnep pedig már hivatalos állami aktus. A 19. század tobzódik a nemzet holt és élő nagy fiainak kultuszában – s fel sem merül a kérdés, miért nincsenek a nemzetnek nagy lányai, hiszen a művész-szerep köztudottan nem nőkre van szabva.<sup>27</sup>

A 20. század a megörökölt művészkultuszt az avantgárdra is kiterjesztette. A művész-szerep fő összetevőivé Donald Kuspit szerint a szabad akarat spontaneitása és hitelessége, valamint az eredendő, ősi élményekhez való hozzáférést lehetővé tevő különleges érzékenység vált.<sup>28</sup> A közönség egyéni életerzésének elmélyítését, az önmaga hiteles átélése okozta megrendülést reméli a művektől, amelyekért rajong, miközben nem szabadulhat a gyanútól, hátha becsapják, hátha csak pusztá szemfényvesztés áldozata. A művészek önértelmezése is igazodott az autenticitás kultuszához. Az 1960-as évek elején, amikor Warhol *Brillo-dobozai* készültek, két szociológus – ötven sikeres New York-i művésszel készített interjúra támaszkodva – mutatta be a 20. századi modernista művésznek a második világháború után kialakuló szerepfelfogását: „Az autentikus művész – önarcképe tanúsága szerint – feltétlenül alárendelődik munkájának; fegyelmezett és igen kitartó akkor is, ha nem adódik külső jutalom vagy támpont; az alkotásban csak a művészi késztetéseivel való hűség vezérli, nem pedig eleve kialakított elképzelések; rendíthetetlen bizonyossággal érzi, hogy amit tesz, az nemcsak érdemes, de egyedi is, és lényegesebb minden más tevékenységnél vagy megfontolásnál; jól viseli a magányt, sőt a szabadságot, a függetlenséget és az egyedüllétet nélkülözhetetlennek tartja, s végezetül: olyan ember, aki – tekintet nélkül a külső következményekre – mer e premisszák szerint élni és cselekedni. [...] Igen érzékeny ember, mély és erőteljes élményekkel. »Intelligenciája« főleg az új viszonyok észlelésében nyilvánul meg.”<sup>29</sup>

Andy Warholnak az 1960-as évekbeli munkái, a Factorynak becézett generikus művészeti gyára, életvitele és megnyilatkozásai kihúzták a talajt az eredetiség és a személyes hitelesség kultusza alól, felmondták a hagyományos művész-szerepet. Hogy mivel váltották fel, arra nézve megoszlanak a vélemények. Thomas Crow sze-

rint „Warhol nem egy, hanem legalább három személyként élt a nyilvánosságban. Az első és a legfeltűnőbb a maga kreálta személyiség – híres nyilatkozatainak, továbbá élete és környezete engedélyezett bemutatásainak eredője – volt. A másodikat a megfestett vásznanak ténylegesen formát öltő érdeklődés, érzelmek, ambíciók és szenvedélyek komplexuma alkotta. A harmadik pedig a művészeti világon jóval túllépve a nem elit kultúrával kísérletezett. E három közül a két utóbbi sokkal fontosabb az elsőnél, noha többnyire árnyékba borította őket az az ember, aki azt mondta, hogy olyan akar lenni, mint egy gép, hogy egy negyedórára mindenki híres lehet, hogy ő maga és a művészete is pusztá felszín, ami mögött nincs mit keresni.”<sup>30</sup>

## ■ JEGYZETEK

1. Lukianosz: Az álom, avagy Lukianosz élete. In: Lukianosz összes művei. Magyar Helikon, Bp., 1974. 9–15.
2. Arthur C. Danto: Művészetvilág. Enigma 1994. 4. 49.
3. Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. DuMont, Köln, 1985. 11. (Magyar kiadása: Udvari művészek. A modern művész előtörténetéhez. Enciklopédia Kiadó, Bp., 1998.)
4. Vö. Rensselaer W. Lee: Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting. The Norton Library, New York, 1967.
5. Vö. Erwin Panofsky: Idea. Corvina, Bp., 1998.
6. Paul Oskar Kristeller: The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics I–II. Journal of the History of Ideas 12 (1951), 4. 496–527. és 13 (1952), 1. 17–46.
7. Cynthia and Harrison White: Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World. The University of Chicago Press, [1965] 1993. 3–4.
8. Sir Joshua Reynolds: Discourses on Art. Collier–Macmillan, London, 1969. 55.
9. Vö. Erich Auerbach: La court et la ville. In: Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts. Hueber, München, 1965.
10. Uo. 51.
11. Uo. 49.
12. Vö. Thomas E. Crow: Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris. Yale University Press, New Haven – London, 1985.
13. Pique-nique convenable à ceux qui fréquentent le Salon, préparé par un aveugle. Idézi Crow: i. m. 209.
14. Sur la peinture. Ouvrage succinct qui peut éclairer les artistes sur la fin originelle de l'art e aider les citoyens dans l'idée qu'ils doivent se faire de son état actuel en France... (Le Haye, 1782). Idézi Crow: i. m. 232.
15. Friedrich Schiller: Művészet- és történelemfilozófiai írások. Atlantisz, Bp., 2005. 328–329.
16. Uo. 157.
17. Uo. 170.
18. Uo. 336.
19. Vö. Elizabeth Gilmore Holt (ed.): A Documentary History of Art. Vol. III. From the Classicists to the Impressionists. Doubleday, Garden City – New York, 1966. 4–7.
20. Schiller: i. m. 338.
21. Uo. 259.
22. Idézi Pierre Bourdieu: The Rules of Art. Polity Press, Cambridge, 1996. 56.
23. Jerrold Seigel: Bohemian Paris. Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830–1930. Viking Penguin, New York, 1986.
24. Courbet leveleit Seigel könyvéből idézem.
25. Gabriel-Désiré Laverdant: De la mission de l'art et du rôle des artistes. Paris, 1845. Idézi Renato Poggioli: The Theory of the Avant-Garde. Harvard University Press, Cambridge – London, 1968. 9.
26. Wilhelm Heinrich Wackenroder: Ehrengedächtniß unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers von einem kunstliebenden Klosterbruder. Unger, Berlin, 1796. ([www.zeno.org/Literatur/M/Wackenroder](http://www.zeno.org/Literatur/M/Wackenroder))
27. Linda Nochlin: Why Have There Been No Great Women Artists? (1971). In: Women, Art, and Power and Other Essays. Harper and Row, New York, 1988. 145–178.
28. Donald Kuspit: The Cult of the Avant-Garde Artist. Cambridge University Press, New York, 1993.
29. Bernard Rosenberg – Norris Fliegel: The Vanguard Artist. Portrait and Self-Portrait. Quadrangle Books, Chicago, 1965. 93–94.
30. Thomas Crow: Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol. In: Modern Art in the Common Culture. Yale University Press, New Haven, 1996. 49.



RADNÓTI SÁNDOR

# A MŰVÉSZ ÉLETRAJZA

Vázlat



Hosszú, az emberi életnél jóval hosszabb művészi folyamatok értelmezésére az életrajz alkalmatlan, s alkalmasint gyakran az individuális műalkotások interpretációjára is kevés.

**A** művészetek alkotói iránti személyes érdeklődés csak a késő középkorban alakult ki. Amit az antik művészettörténetekből ilyesminek vélnénk, az mindig mítosz vagy a csodás technikai rátermettségről szóló anekdota. A ránk hagyományozott művésznevek mögött nem áll individuum. Az, hogy költők (trubadúrok) vagy a „legkiválóbb festők, szobrászok és építészek” élettörténetük megörökítésére érdeemesek, közismerten a művészindividualitás kibontakozását, az empirikus ember iránt való érdeklődés megnövekedését mutatja. Ám nagy tévedés volna azt hinni, hogy a művészportrék akár még legnagyobb hatású és legkifejlettebb formájukban, Giorgio Vasari hatalmas gyűjteményében, ne követnének normatív mintákat (Plutarkhoszt, hősi és szentéletrajzokat) és sémákat, ne vennének föl magukba vándorlegendákat, vagy ne befolyásolná őket az az ideologikus művészeszmény, amely a művészetek emancipációs küzdelmeiben, a művészek társadalmi rangért vívott harcában játszott szerepet.

Háromszáz év több mint kétszáz művészenek életrajza Vasari könyvének bővített, 1568-as kiadásában valóban páratlan galériája a különböző karaktereknek, alkotóknak, de ugyanakkor nyilvánvaló a példázatoság, amelynek csúcán Michelangelo eszményített személyisége áll, a hierarchia alsóbb régióiban pedig a különcök (például Uccello, aki a perspektíva tudományában elmélyülve elveszíti emberi kapcsolatait, és elszegényedik, vagy Parmigianino, aki az alkímiába boldogul bele, és vadul el, vagy a hipochonder Piero di Cosimo), tunya zsenik (mint Sebastiano del

Piombo, aki az élet élvezetét többre tartja a művészetnél), pénzhajhászok (mint Perugino, akit érett korában már az invenció hiánya, az önisméltés jellemez), élvhajhászok (mint Antonello da Messina) vagy egyenesen erotománok (mint Fra Filippo Lippi) foglalnak helyet. Még alacsonyabb régióban találjuk Sodomát, akit Vasari többször is állatnak nevez (excentrikus életet él, állatsereglete van – „háza Noé bárkájának tűnt” –, homoszexuális – „körülvette magát fiúkkal és szakálltalan ifjakkal, akiket az illendőnél jobban szeretett” –, egészében nagy tehetség, akinek csak gonosz tréfákon, csínyeken jár az esze), vagy Andrea Castagnót, aki Vasari történetesen alaptalan vádjá szerint az irigy versengés eltorzult formájaként lesből, ólmosbottal agyonveri festőtársát, Domenico Venetianót, s tette csak akkor kerül napvilágra, amikor halálos ágyán meggyónja.

Mindez olyan hiba vagy bűn, amely a művészi kibontakozás akadályja. De ugyanakkor följegyzésre, megörökítésre érdemes morális és didaktikus tanulsága okából. A választott műfaj révén, amelyben az életkörülmények és a tettek (a művészi alkotások) szoros összefüggésbe kerülnek, a festő, a szobrász, az építész egy szintre kerül az emberiség nagyjaival; mindazokkal, akik érdemesek arra, hogy életrajzukat megismerjük. Vasari számos anekdotát örökített meg, amely – éppen azért, mert különös jelentőséget tulajdonítva neki megörökítette – ennek az egyenrangúságnak ingatag, idealizált voltáról tanúskodik (III. Gyula leülteti Michelangelót, miközben a bíborosokat állni hagyja, Francesco de' Medici saját székére ülteti, és ő állva marad, stb.). Továbbá éppoly anekdotisztikus a művész ingéniumának már a gyermekkorban megmutatkozó adománya, csodás kiválasztottsága, amely a teremtő Istennel párhuzamba állított teremtő művésznek kijáró neoplatonikus tiszteletbe torkollik – első sorban a több évszázados fejlődést betetőző Michelangelo alakjában.

A művészéletrajzok ezt a mintát követték a következő évszázadban is, ha egyes művészek társadalmi státuszának udvaroncoként való megszilárdulása – mintegy saját körének fejedelmeként (Rubens, Bernini, Velázquez, Van Dyck, Charles Le Brun és sokan mások) – a reális és az ideális feszítvjt csökkentve a heroikus, az „isteni” mozzanatot is mérsékelte. Ugyanakkor – lásd például Filippo Baldinucci 1682-es Bernini-életrajzát – növekszik a művész nézeteinek jelentősége. S ez megnyitja az utat az életrajz mellett a művész följegyzett teoretikus kijelentései és levelei fölértékelődése előtt. Bernini párizsi tartózkodásáról kirendelt kísérője, Philippe de Chantelou naplót vezetett, és Poussin – egyébként ugyancsak Chantelou-hoz intézett – levelei is jól mutatják a művész teoretikus öntudatának növekedését.

A művészéletrajz a művészet- és irodalomtörténet-írás egyik legközkeletűbb műfaja lett, és az egyes művészek esetében a biográfiai-kritikai megközelítés normává vált. Lásd Samuel Johnson *Lives of the English Poets*-jét, amely eredetileg egyedi kiadások előszavaiként íródott, majd az ötvenkét életrajz az irodalomtörténet-írás standard műve lett. Ez az életrajzsorozat éppoly szigorú klasszicista esztétikai mérték alapján bírálja a műveket, mint amilyen szigorú klasszicista morális mérték alapján az életet. Az emberi gyöngéknak (például Addison alkoholizmusának) itt is széles panorámája tárul a szemünk elé.

A művész újabb rangemelkedését a 18. században kialakuló zseniparadigma hozza magával. Ez alapvető szemléleti fordulat. A művészéletrajzok és dokumentumok mindaddig közös és evidens kiindulópontja az volt, hogy a művész élete vagy akár a művészetéről alkotott nézete is a mű epifenoménja, s annyiban érdemel figyelmet, amennyiben elősegíti vagy éppen akadályozza a művekben objektíválódo képességet, továbbá magyarázza a mű törekvéseit. Arról nem lehetett szó, hogy az élet jelentősebb, mint a mű, s arról sem, hogy bizonyos értelemben maga az élet váljék művé. Az imitációelmélettel szembeeszegezett kreációelmélet, amely már önmagában is kiemeli az egyes művészeket a művészet folyamatosságából, példákként, a zseniális

szellem emanációiként tekint a művekre. Fordul a kocka: a zseniális képesség szubsztanciális tulajdonságának a mű csak epifenoménya.

A zseniális tulajdonság időtlensége összetalálkozik a historizmussal: a múlt fölül, és minden történelmi korszak nyitva áll a zseni megjelenése előtt. A „nagy ember” – köztük a művész – ábrázolásának a historizmus képeiben, ahogy Werner Hofmann írja, két fajtája van: a látomásszerű és a leíró. Az utóbbi – a millió gondos történelmi rekonstruálásával, a történelmi hitelesség ambíciójával – persze messzire távolodik a zseniális önképtől, ahogyan a miliőelmélet is bizonyos értelemben a zseni-elméletek komplementer ellentéte. (Taine ugyan használja a zseni fogalmát, de legföljebb csak kiegészítőként a meghatározó tényezők – „la race, la milieu et la moment” – mellett.) Mindazonáltal a Művész fogalmának önértéke, mint a Tudós és a Filozófus mellett a kultúra társadalmában a harmadik alapvető diszciplína képviselője, már megszilárdult, és egy radikálisan autonóm zseniparadigmán kívül is életképesnek bizonyult. Ugyanakkor a művész szociális helyzetének elbizonytalanodását, a megrendelő helyett az ismeretlen fogyasztó és vele a piac általánossá válását a romantika művészete és a bohémia megjelenő művész-életformája mégis a zseniparadigmával kompenzálja. Soha annyi szélsőséges művészsorsot (tébollyal, öngyilkossággal, értetlen elutasítással, nyomorral, hősi halállal), mint a hosszú – a francia forradalomtól az első világháborúig tartó – 19. században!

Ez a század lesz a tudományos művészbiográfiák korszaka. Ezek a csúcsteljesítményekben ma már szinte elképzelhetetlenül széles körű erudícióról és stiláris eleganciáról számot adó művek – álljon itt példának Carl Justi *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*ja – abból az előfeltevésből indulnak ki, hogy az életmű kibontható az életrajzból, sőt az életrajz segítségével hatalmas korkép is festhető (ezért a szokásos címek: X. és évszázada, Y. és kora), amely egyszerre mutatja meg a kor hatását a hősré és a hős hatását a korra. A garanciának, amely túllendíti a korképet a miliőelmélet határain, valamifajta nagyságnak kellett lennie, amelyet a zseni fogalma alapoz meg, és az életműben összegződik. „Az a nagyratörő, monumentális biográfia, ahogyan a kései 19. és a korai 20. században Spitta *Bach*jától Abert *Mozart*jáig művelték, nem kisebb célt tűzött ki maga elé, mint hogy a zenei oeuvre-t belülről megértve »életműként« interpretálja; olyan műként, amely kifejezi az élet szubsztanciáját, amelyből keletkezett” – írja Carl Dahlhaus.

Wilhelm Dilthey volt az, aki az életrajznak (és önéletrajznak) általános elméleti megalapozását adta, amikor egy ember életösszefüggéseinek megértését hermeneutikai feladatnak tekintette. Sőt, kettős hermeneutikáról volt szó: egy ember – pszichofizikai, azaz nemcsak szellemi, hanem teljes létében fölfogott individuum – ön- és világmegértését kell megértenünk; mintegy hermeneutikailag kell rekonstruálnunk egy hermeneutikai eljárást. Az individuális megértésnek ez a prioritása – amelytől Diltheynél a történelmi világ felépítése függ – Hegel logikai és individuum fölötti általános szubjektumának kritikájára van kihegyezve. Dilthey magából az egyedi életmegnyilvánulások megértésének lehetőségéből bontakoztatja ki az objektivációkat, az emberi műveket. Maga a megértés aktusa eleve közösséget feltételez. A teremtő individuum művei „a közös mivolt reprezentánsai”. Az élettapasztalat mint személyes élmény és mint mások megértése ezért minden költői tevékenység alapja. Az élmény a megértés szubjektív oldala, az élet objektívalódása – az individuumban, a közösségekben és a műben – az objektív oldal. „Az élmények források, amelyek a költői mű minden részét táplálják, de eminens értelemben azáltal válik a költőben az élmény teremtő erővé, hogy benne az élet egy új vonása mutatkozik meg.”

Ha egy művet meg akarunk érteni, akkor mint egy élet kifejezését kell megértenünk. Ez adott különös jelentőséget Dilthey szellemtudományában az életrajznak,

amelynek maga is mestere volt (Schleiermacher-, illetve a *Das Erlebnis und die Dichtung* Lessing-, Goethe-, Novalis- és Hölderlin-esszéi). Ám föl lehet tenni azt a kérdést, hogy miképpen tudjuk megérteni azokat a történelmi folyamatokat, amelyeket egyetlen élet sem fejez ki, illetve a műalkotás azon vonatkozásait, amelyek nem élményjellegűek. Ez a kérdés tette kétségessé a művészeletrajz tudományos teljesítő-képességét. Hosszú, az emberi életnél jóval hosszabb művészi folyamatok értelmezésére az életrajz alkalmatlan, s alkalmasint gyakran az individuális műalkotások interpretációjára is kevés. A művészettörténet történetében jelképes, hogy Herman Grimmnek – Dürer, Raffaello, Michelangelo biográfusának – berlini katedráját Heinrich Wölfflin örökölte 1901-ben, aki utóbb meghirdette a nevek nélküli művészettörténet programját. De korántsem volt egyedül. Hans Tietze elméletileg is támadta a biográfusokat, s a művészettörténet új irányzatai egy ideig nem írtak életrajzi monográfiákat, sokkal inkább hosszú távú formai szekvenciákkal, problémátörténettel, ikonográfiával vagy a művészet társadalomtörténeti vonatkozásaival foglalkoztak; az új életrajzi monográfiák pedig gyakran széthasadtak életre és műre. Ez nagy jelentőségű szakítás a művészeletrajz egy rejtett előfeltevésével, hogy minden műalkotás szellemi önarckép, s hogy még a legelvontabb művészet, a zene alkotásai is hangzó, személyes vallomások. Empirikus keletkezéstörténet és esztétikai értelemösszefüggés nem esik egybe, vagy óvatosabban: semmiképpen sem szükségszerű az egybeesése.

A 20. században sokan súlyos kritikával illették a „biográfiai illúziót” (Bourdieu). George Kubler azt írta, hogy ha az életrajzot „a művészettörténet fő megközelítési módjává tesszük, úgy járunk el, mintha egy ország vasúthálózatának leírását egyetlen utas néhány utazásának tapasztalataival intéznénk el... Minden ember életműve része egy olyan sorozatnak, amely rajta egyik vagy mindkét irányban túlmutat, attól függően, hogy milyen helyzetet foglal el azon a pályán.”

A művészeletrajz, amely e komoly bírálatok eredményeképpen levált a tudományos tevékenységről, vagy legalábbis hatóköre jelentősen korlátozódott, ugyanakkor népszerű formában, művészregényként, ahol a költői szabadság megengedi a hiányzó tényeket fikciókkal kiegészíteni s egy lényegében fiktív főhóst alkotni, virágkorát élte (Romain Rolland, Stefan Zweig, André Maurois, Irving Stone stb.). Nehéz ezekről a művekről egységes véleményt alkotni, noha nyilvánvalóan a populáris, „mid-brow” irodalomhoz tartoznak. Mint ilyenek, közelebb hozzák az olvasóhoz a művészt, s e közelség hasznát vagy kárát egyenként kell eldönteni. A népszerű irodalomnak is vannak remekei és giccsei.

Nem hiszem azonban, hogy az életrajz tudományos karrierje egyszer s mindenkorra lezárult volna. Az életrajzi kutatás hasznát az értelmezésben csak „a szerző halálának” legideologikusabb hívei vonhatják kétségbe. A kérdés inkább az, hogy az életrajz narratívája mennyiben hozható összefüggésbe az életművel, vagy ha e kifejezés maga is totalizáló tendenciában marasztható el, akkor az azonos szerzőjű műalkotások összességével.

„A biográfiai módszer relatív jogosultsága vagy jogosulatlansága részlegesen attól függ, hogy egy mű milyen közel vagy távol áll a klasszicista esztétikától. »Objektív« beállítottságú korszakok és műfajok, mint a klasszika és a zárt formájú dráma, kevésbé hozzáférhetők az életrajzi feltárás számára, mint a »szubjektív« orientációjúak, mint amilyen a romantika és az »élménylíra«.” Ezek a már említett nagy zenetudós és zenefilozófus, Carl Dahlhaus szavai, aki a művészeletrajz legtartalmasabb kritikáját és bizonyos mértékű rehabilitációját szolgáltatta kései főművében, az 1987-es *Ludwig van Beethoven und seine Zeiten* (!).

BACSÓ BÉLA

# A MŰVÉSZ, AZ ANEKDOTA ÉS A MŰ



...a művész helye sem marad azonos a társadalom és kultúra változásával – szerepe, ha marad még, olykor csak annyi, hogy nevének hirtelen megjelenése valami másra utal, összekapcsolódik azzal a csúcscsal, hogy Giacomettiért 65 millió fontot adnak.

**N**éhány észrevétellel szeretnék hozzájárulni megtisztelő megkeresésük nyomán a feltett kérdéskörhöz. Hiszen jobb, ha így jelölöm, mivel egységes válasz aligha adható. A válasz néhány lehetősége talán ebből a címben említett három elemből is kiolvasható.

Mindjárt az első elem felől nézve a kérdést, szinte kiúttalan helyzetben vagyunk; mitől művész a művész? Attól, hogy kora olyannyira becsüli, hogy megbízást kap, hogy műve eladható, vagy éppen attól, hogy jóllehet kora mit sem törődött vele, egy bizonyos idő eltelte után életműve megkerülhetetlenné válik? Vagy pusztán attól, hogy magát művésznek nyilvánítja, vagy attól, hogy műve olyan fogadtatást kap, úgy van jelen egy korszakban és annak művészeti világában, hogy semmi kétség nem férhet hozzá, hogy X művész?

Ha továbblépünk a másik elemhez, a művészről és annak művészetéről éppen a róla fennmaradt vagy éppen megképzett, esetleg általa terjesztett anekdota árulja el a legtöbbet. Az újabb korban a művész levelei, naplói, feljegyzései annak a lehetőségét kínálják, hogy már a mű előtt, de utána mindenképpen egyértelművé váljék, mi is volt az a szándék, ami a mű létrejöttét mozgatta, vagy kinek a megbízása alapján született a mű. S ha ez az azonosítás megtörtént, vajon elegendő-e tudni azt, hogy X Y szolgálatában állt; X neki dolgozott? Elegendő-e az, hogy egy korban X művészt előnyben részesítették Z-vel szemben? Amiből nem feltétlenül következik, hogy X mindenképpen jelentősebb művész Z-nél, sok esetben éppen az ellenkezője az igaz.<sup>1</sup> S éppen ebből a műből tudjuk, mi-

ként zajlik le a folyamat, és kerül a művész fokozatosan mind távolabb attól, hogy egy hercegségben úgy emlegessék – *nostro pittore*. A művész a modernség hajnalán már keresi a megbízatást.

A feljegyzés tehát nem szükségképpen azt mondja el, ami valóban megvalósult, sőt, legtöbbször azt tudjuk meg, hogy miben tért el a tervtől, akár úgy is, hogy erről maga az alkotó mit sem tud. A feljegyzés árulkodó, sokszor leleplezi a művészt, igyekezzen bármilyen jól egységesíteni azt a képet, amit magáról alakít ki. Miközben tudjuk, hogy a művésznél jobban senki sem tudhatja, milyen szándék szülte a művet, a mű mégiscsak ott áll, és sok esetben éppen nem az, ami a művész szándéka volt. Nem kevésbé játszik itt szerepet az, ahogy ő maga a későbbiekben művére visszatekint, vagy éppen a szerint módosítja saját ítéletét, miként ítélkeznek róla még saját életidejében. A művész, ha lehetőségében áll, legtöbbször mások műve viszonylatában értékeli saját teljesítményét, elődjeként tekint valakire, ezzel magát egy sorba állítja be, vagy éppen az elődök ellenében határozza meg saját művét.

Ezért oly fontos az anekdota vagy a naplóbejegyzés: vegyünk például Delacroix naplójának két egymást követő napját.<sup>2</sup> 1847 januárjában az oly kedvelt Rubens képeiről készült metszeteket szemléli. A tetszés és az elutasítás megjegyzéseinek elősorolása nélkül is kitűnik, hogy mit tart követésre méltónak, és mit utasít el, mi az, amiben számára Rubens mérvadó, s mi az, amiben nem, sőt, a következő bejegyzés azt is elárulja, miért fordult Rubens vadászat-képeihez. 1847. január 26-án azt írja: „A vágató arabokon dolgoztam.” (Csak a helyzet bonyolultságához említem meg, hogy Theodor Hetzer Rubens-előadásában majd éppen Delacroix naplófeljegyzései alapján mutat rá Rubens képkonstrukciójának sajátosságára, azaz a művész művét a kései művész méltatása is elfogadottá és egy sajátos irányban értelmezhetővé teheti a művészettörténetben.)<sup>3</sup> A művész műve leginkább más művészek viszonylatában születik, legyen az pozitív vagy éppen negatív viszonylat. A hatástörténet kiiktathatatlan a művész művének megítéléséből. Mint az irodalom példájából Harold Bloom szellemes könyve alapján is tudjuk,<sup>4</sup> a hatástól való iszony és ennek hártása, az azonosulás mintái és az olykor tudattalan elkerülések egyedül a mű értelmezésekor válhatnak világossá. Rubenshez közel, ám mégis távol, de nem pusztán azért, mert Rubens nem követhető, hanem mert valami lehetetlenné tette ennek a tradíciónak a folytathatóságát, Delacroix így foglalja össze ítéletét: „az összbenyomás mégis zavaros. A tekintet nem tud megpihenni...” Ezzel saját legfőbb elvét mondja ki, a részletek kidolgozott gazdagsága nem rendítheti meg a kép nyugodt összhatását. Ugyanennek a napnak a bejegyzése: „Thiers-nél vacsoráztam. Emberekkel találkozom nála, de nincs beszélőnivalónk egymással, sem nekem, sem nekik. Időnként festészetről beszélnek, mert észreveszik, hogy az örökké politikusokról, parlamentről stb. folyó beszélgetés nem érdekli.” Vajon mi a jelentősége egy ilyen bejegyzésnek? Hiszen nem árulja el, kik voltak jelen, csak azt, hogy számára egyetlen tárgy méltó a beszélgetésre. A művész mint ember az effajta beírásokban önmagát „rajzolja meg” mások között, aki számára a közönséges dolgok még vacsora közben sem képeznek beszéd-témát. Itt a bejegyzés mint vázlat a művészt mutatja meg nekünk. Majd az egy hónappal későbbi naplóbejegyzés alapján – már művészek között van! – Couture-rel sétál, akivel „egymással versenyezve magasztaltuk Géricault tehetségét”. Ma kétségtelenül azt mondanánk, Delacroix elragadtatása azt mutatja, hogy értette Géricault művét, és talán szüksége is volt arra, hogy egy ilyen közvetlen társalgásban mint előzményre utaljon rá, ám társáról aligha mondható ez el. Géricault ekkor már régóta halott, s így a beszélgető művészek együtt nyilvánítják ki elődjük jelentőségét és maradandó mivoltát a festészet előtörténetében. A napló nemcsak azt örökíti meg, hogy Moreau-nál volt Couture-rel, hanem azt is, hogy miért tartják jelentős művészeknek Géricault-ot.

Egy nemrég kiadott könyvben Hubert Damisch azzal a ragyogó ötlettel élt, hogy Delacroix naplóbejegyzéseit olvasva ír Delacroix festészetéről, ám elkerüli azt a szokványos felületességet, hogy a leírt és a megfestett között közvetlen párhuzamot igyekezzen vonni.<sup>5</sup> A könyv döntő szempontja éppen az, hogy az életmű mintegy a fotó felől fejthető fel, mintegy a fotó pontossága és bizonyos festői tárgyakkal a fotó megjelenéséből következő lehetetlensége, eltűnése képezi Delacroix festészeti kérdéseinek egy lehetséges megfejtését. Még egyértelműbben, a fotó a régi mesterműveket – Rubens műveit – mintegy felfedi, lecsupasztja, s így azok szinte lemaratva és kitakarva mutatják meg hibáikat, amit sem a festésmód, sem a szín nem tud többé eltakarni.<sup>6</sup> A fotó a rajz pontosságára, az objektív látás mint perspektíva lehetetlenségére int. Damisch meglátása szerint az a sokkoló élmény, mely alapján a másolat éppen pontossága okán rossz, vagy más oldalról nézve a fotó nem lehet pusztán az objektívval mint technikai eszközzel végzett másolat; az eszköz, mint maga Delacroix fogalmaz, mindent felvesz, vagyis a művészet éppen ennek ellenében kezdődik, ahol a részlet kiemelése megtörténik, ahol már nem a puszta valóságűség, a részletező beleveszés a meghatározó. Mindáltalánosan ismét mondhatjuk, hogy a változó technika visszahat a művészetre és a művészet szemléletére.

Azzal kezdtük, hogy még a modernitás jól dokumentált világában sem elegendő, ha pusztán az alkotói szándék egyszerű megnyilatkozásaként szemléljük a művet, a mű árulkodik alkotójáról, megmutatja azt az alkotót, akit sokszor még maga sem ismer, ám majd mindig valamilyennek láttat. Talán használhatjuk azt a paradox megfogalmazást, hogy a mű sohasem pusztán a művész műve. Martin Warnke egy hasonló kérdéskör megválaszolásakor idézte fel a művészanekdota jelentőségét. „Az anekdota rövid, pointírozott, gyakran intim és a köznapi életből vett történet egy ismert személyiségről; többnyire szellemes megfogalmazásban csúcsoadik ki, hogy a személyt, mentalitását vagy a környezetét bemutassa.”<sup>7</sup> Maga a történet, amit valaki, adott esetben maga az alkotó talál ki, hogy bemutassa azt, hogy mi művészetének, sajátos alkotásmódjának lényege, vagy mi is az, ami minden más alkotótól őt megkülönbözteti. Ezt jól mutatja az a korai gnómius fordulat, ami a Plinius által lejegyzett anekdota végén áll: „Apellész járt itt.” A történet szerint Apellész, betérve barátja műhelyébe, aki éppen távol járt, egy finom ívű vonalat hagyott Protogenész lealapozott tábláján, aki hazatérve, a vonalvezetés finomságából azonnal felismerte látogatóját. Az anekdotának a művész portréját képző sajátosságáról az egyik legragyogóbb könyv számol be, amit Warnke is idéz, Ernst Kris és Otto Kurz műve,<sup>8</sup> amiben nemcsak a művész változó képe jelenik meg, hanem a történetek sokféle olvasata is. Nem véletlen, hogy a Julius von Schlossernél tanult művészettörténészek a pszichoanalízis felé is nyitottan felfedezik a történetmondás sokrétű olvashatóságát s koronként változó irányát.<sup>9</sup> Ezekben az anekdotákban előtűnik áll a művész, aki képes a részletekből a valóságnál is teljesebbet és szebbet alkotni, aki alkotásával nemcsak az értelem nélküli állapotot csalja meg, hanem a másik embert is a látvány kelepccéjébe vonja. A művész hol Isten eszköze, hol pedig az, aki maga alkot úgy, mintha Isten tenné látását mindent áthatóvá, stb. Az anekdoták tehát egyszerre szolgálnak arra, hogy igaz és hitelt érdemlő módon mutassanak rá a művészre, aki olyan képességekkel rendelkezik, mint senki más, máskor a történetek úgy mutatják be az alkotót, hogy az a későbbiekben nevétség tárgyává teszi/teheti őket, vagy éppen leleplezi alkotásmódjuk csalásait. Az anekdota sokszor árulkodik a szemfényvesztésről,<sup>10</sup> a történet leleplezi az alkotót, vagy a történetmondó igyekszik így lehetetlenné tenni a művészt, megfosztva eddig elfoglalt helyétől a művészet történetében.

A művész műve persze nemcsak magára, hanem arra a korra is visszamatat, amikor keletkezett. Belting egy ragyogó könyvében mutatta meg, hogy a 18. század végétől miként jelennek meg az olyan művek, amelyek emlékeztetnek az elmúlt művé-

szet nagyságára, egy nem látható/létező remekmű ígézetében felidézük a művön a művészet, a jelentős művészet keletkezését. Egyik árulkodó példája az a Louvre-ban található Vincent-kép, a *Zeuxisz és a krotóni szűzek* (1789), ami egyszerre idézi meg a művészet egy már említett anekdotáját – a részekből összeálló egész fontos kérdését –, és teszi nevetségessé, hogy a felvonultatott női alakok kiválasztásra alkalmas testrészeiket mutatják be a szemlélő és persze elragadtatott művészek...

A következő század nagy kérdése, amit Delacroix-t idézve Belting kimond,<sup>11</sup> a tradíció meggyengülése; ám, mint tudjuk, a művészet sohasem csak a tradíció folytonosságában él(t), jelentősége, hogy kerülő úton is képes azzal viszonyba kerülni. A jelentős mű nem bemutatott tárgyában utánozza a művészet hagyományát, hanem azzal, hogy kérdésességében láttatja. Mint már Damisch kapcsán is utaltunk rá, Delacroix művében – írja Belting – megjelenik annak a művészetnek az emléke, amit a múzeumokban látott. Persze kétségtelen tény, hogy a modernitás későbbi fázisában már nincs ilyen konkurencia, a művész úgy tesz, mintha nem lenne múzeumi művészet. Persze egy szavát se higgjuk el.

A művészet és annak története, miként Paul Veyne helyesen állítja, nincs egyszerűen fedésben a társadalomtörténettel, nem is pusztán lineáris – a művészet története nem tükörképe a társadalomtörténetnek, nem engedi magát nagy és magában álló periódusokra tagolni, a művészet és a társadalom között mindig egy nagyobb játéktér van.<sup>12</sup> Ebből persze az is következik, hogy a művész helye sem marad azonos a társadalom és kultúra változásával – szerepe, ha marad még, olykor csak annyi, hogy nevének hirtelen megjelenése valami másra utal, összekapcsolódik azzal a csúcscsal, hogy Giacomettiért 65 millió fontot adnak. Vagy hogy egy újabb keletű kifejezéssel éljünk, az aukciós házak beárazták a nevet, a művet... De mit mutat ez a soha nem látott pénzmennyiség? Csak azt, hogy az orosz oligarchák nem tudnak már mit vásárolni, vagy azt, hogy a német bankok kénytelenek megválni féltett kincseiktől. A mű értéke nem pénzben kifejezett értéke. Vagy nincs viszolygásunk mögött valami idejétmúlt esztéticizmus, a mű ön-értékéről dédelgetett, soha nem létező álom?

A kérdésekre nincs végső válasz, a művész szerepe nemcsak koronként, hanem aszerint is változik, kihez szól, sőt egy újabban előtérbe került elmélet szerint,<sup>13</sup> a mű olyan regisztereken is képes szólni, az érzékelés olyan módját teszi lehetővé, ami születése pillanatában aligha volt érzékelhető. Gondoljunk Delacroix szabadságképének utóéletére és egyben arra, hogy ő maga miként viszonyult ehhez a történeti festményéhez.

A mű koronként újraterelemi alkotóját, sokszor annak szándéka ellenére.

## ■ JEGYZETEK

1. Francis Haskell: *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. Yale University Press, New Haven – London, 1980.
2. Eugène Delacroix naplója. Ford. Faludi János. *Képzőművészeti Alap, Bp.*, 1963.
3. Vö. Theodor Hetzer: *Rubens und Rembrandt (1934)*. Mäander Kunstverlag, Mittenwald, 1984. 164.
4. Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford University Press, 1973.
5. Hubert Damisch: *Im Zugzwang. Delacroix, Malerei, Photographie*. Ford. Till Bardoux. Diaphanes Verlag, Berlin, 2005. (Eredeti megjelenés francia nyelven: 2001.)
6. Delacroix naplója. 1853. nov. 24.
7. Martin Warnke: *Der virtuose Künstler*. In: *Virtuosen. Über Eleganz und Meisterschaft*. Red. Sigrít Fleiß – Ina Gayed. Paul Zsolnay Verlag, Wien, 2001.
8. Ernst Kris – Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Krystall Verlag, Wien, 1934.
9. Ernst Kris: *Das Bild vom Künstler*. In: *Uő: Die ästhetische Illusion*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1977. (Angolul: 1952.)
10. Vö. Ernst Kris – Otto Kurz: i. m. 124.
11. Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. C. H. Beck Verlag, München, 1998.
12. Paul Veyne: *Die Kunst der Spätantike. Geschichte eines Stilwandels*. Reclam Verlag, Stuttgart, 2009. (Francia eredeti: 2005.)
13. Jacques Rancière: *Esztétika és politika. Az érzékelhető felosztása*. Ford. Jancsó Júlia – Jean-Louis Pierson. Műcsarnok Kiadó, Bp., 2009.



ANTALÓCZY TÍMEA

# MŰVÉSZ ÉS TÁRSADALMI SZEREP



...az értelmiség és ezen belül a kétségtelenül értelmiségi szerepet játszó művész társadalom is keresi a helyét az egyre kevésbé szép, új világrendben.

■ „Társadalmi hatásai felől nézni a művészetet annyi, mint farkánál fogva felszerszámozni a lovat, vagy árnyéka alapján tanulmányozni az embert. A művészetnek a társadalomra gyakorolt hatása első pillanatra olyan külsőlegesen tűnik, s az esztétika lényegétől oly távol esik, hogy egyszerűen nem látni, miképp lehetne a hatásokból kiindulva a stílusok bensőségességéhez eljutni” – fejti ki Ortega y Gasset *A művészet dehumanizálódása* című esszéjében. 1925-öt írunk ekkor, és a szerző az új művészetről értekezik.

Mit ír róla? „Az új stílusnak, a lehető legtágabb értelemben véve, az a sajátossága, hogy kiküszöböli az »emberi, túlságosan is emberi« összetevőket, és csakis a steril művészi anyagot őrzi meg. Úgy tűnik, hogy ez együtt jár a művészet iránti fokozott lelkesedéssel. Ám ha egy másik látószögéből nézzük, és körbejárjuk ezt a tényt, meglepődve fedezzük fel mindebben az undor vagy megvetés ellentétes arculatát. Az ellentmondás nyilvánvaló, és fontos, hogy ezt kiemeljük. Végeredményben azt jelenti, hogy az új művészet kétértelmű jelenség, s ebben, igazság szerint, nincs semmi meglepő dolog, merthogy a mostani éveknek szinte valamennyi nagy horderejű eseménye kétértelmű. Elegendő lenne, ha csak röviden elemeznénk Európa politikai történéseit, s máris felfedeznénk azok kétértelmű természetét.”

Tehát a művészetet (az alkotót és az alkotást) nem célszerű csak „társadalmi hatásai felől nézni”, de kétségtelen tény, hogy a műalkotás elválaszthatatlan az alkotó társadalmi/közösségi jelenlététől, az átélt és/vagy megélt történelemtől. „A művész annyira választja meg a maga tárgyát,

amennyire a tárgya őt. A művészet bizonyos értelemben lázadás a világ ellen, a világ elmúló és befejezetlen volta ellen: célja tehát nem egyéb, mint más formába önteni a valóságot, amelyet azonban meg kell őriznie, hiszen belőle meríti érzelmi töltését. Ebben a vonatkozásban valamennyien realisták vagyunk, és egyikünk sem az. A művészet se nem teljes elutasítása, se nem teljes elfogadása annak, ami van. Egyszerre elutasítás és elfogadás, s éppen ezért nem is lehet más, mint örökösen megújuló meghasonlás. Mindig ebben a kétértelmű helyzetben van a művész: nem tagadhatja a valóságot, de azért örökösen kétségbe kell vonnia azt, ami e valóságban örökösen befejezetlen” – fogalmazza meg a problémát Albert Camus *A művész és kora* című írásában.

Sőt a magyar szellemtörténet egyik kiválósága is erről írt, Ortega y Gasset és Camus kortársaként. Fülep Lajosról van szó, aki *Művészet és világnézet* címmel tette közzé a tárgyra vonatkozó gondolatait. Mintegy összegzőként arra jut: „A mai művészet válságát tehát, akármennyi jóhiszemű próbálkozás történik is új irányban vagy régiekhez való visszatéréssel, lehetetlen megoldani a vászon vagy az agyag előtt merő formai kísérletekkel: új valóságoknak kell előbb támadniok, aktuálissá válniok s ezeknek a valóságoknak az új formákat preferálniok. Röviden és egy szóval: világnézetnek – mely az intencionált formákat hordozhassa – kell előbb létté lennie.”

Ortega y Gasset, Fülep és Camus is azt a meggyőződésemet erősíti, mely szerint a művész társadalmi szerepét annak a világnak a felfogása határozza meg, illetve alakítja, amelyben működik, még akkor is, ha az alkotás folyamatából mindazt ki akarja zárni, ami „emberi, túlságosan is emberi”. A társadalom, a közösség szolgálatát hivatásként magára vevő vagy ezt határozottan elutasító művész-szerep azóta van, amióta a művészet és ennek művelője mint elkülönült társadalmi funkció létezik. A fenti idézetek is azt mutatják, hogy bármennyire is távolságtartó vagy egyenesen elutasító a társadalmi „megrendeléseket” illetően, végső soron a művész, mint „társadalmi lény”, elkerülhetetlenül annak a kultúrának, társadalmi „élőhelynek” a „terméke”, ahol szocializálódik, és amelyet megél.

A tudományok világában, jelesül az esztétika, a filozófia vagy a művészetszociológia különféle műhelyeiben sok szó esik erről, de szociológusként engem elsősorban a társadalmi-politikai megrendelések világa érdekel, és mindazok a kényszerítő körülmények, amelyek a szerepválasztást, ebben az esetben a művész lehetséges szerepvállalását meghatározzák.

Érteni vélem, hogy a *Korunk* szerkesztősége miért tartja fontosnak, hogy egy egész lapszámot szenteljen ennek a témának. Hiszen az értelmiség és ezen belül a kétségtelenül értelmiségi szerepet játszó művész-társadalom is keresi a helyét az egyre kevésbé szép, új világrendben.

A szétesés, a szétbomlás – kinek hogy tetszik – napról napra egyre inkább átélte tapasztalat, semmint valami távolról érkező hír, amin a vacsoraasztal mellett elmélázik az ember, majd azzal a boldogító felismeréssel tér nyugovóra, hogy „ez velünk nem történhet meg”. Nos, megtörtént. Ráadásul Magyarországot, de úgy vélem, a poszt szocialista Kelet-Közép-Európát általában is nemcsak a globális világ nagy változásai, hanem az egyidejűleg a lokális terekben zajló rendszerváltoztatási folyamatok is sokkolják.

Kiss Endre a művészek társadalmi szerepéről írt dolgozatában rendkívül találóan fogalmaz: „A fogyasztói társadalom rekonstruált mindennapi tudata egy-másfél évtizede megy át lassan a posztmodern mindennapi tudat és feltételrendszer hegemóniájának korszakába.” Sőt nézete szerint „a posztmodern mindennapi tudat nem látszik valóra váltani a feltételekből adódó egészen különleges kreativitási lehetőségeket, ehelyett a művészi specializálódás új lehetőségei alakulnak ki egy olyan alapon, amely szociológiailag szubkulturálisnak tekinthető”.

Azt hiszem, a posztmodern nem új jelenség, és természetesen nem pusztán a művészetben érhető tetten. Összeomló társadalmi létformák jellemző világlátása.

Ebben élünk, de nem lényegtelen, hogy mi volt előtte. Természetesen nem akarok művészettörténeti elmélkedésekbe bocsátkozni, mert dolgozatom tárgya a lehetséges társadalmi, politikai megrendelések elemzése a már említett egyidejű globális és lokális „paradigmaváltás” folyamatában. Megállapításaim nyilván csak jelzésértékűek, hiszen mindennek az alapos kibontása nagyobb kutatást igényelne.

Mindaz, amit ma hazai tájon a művészi szerepről, identitásról megállapíthatunk, elválaszthatatlan a gazdasági, társadalmi-politikai szerkezetváltástól, a „tág világ” hatásmechanizmusaitól, sőt kényszerítő erőitől és kulturális, illetve, ennek részeként, politikai örökségüinktől.

Hiszen a természethez való viszonyunk, épített környezetünk, a tudományok, a művészetek, a társadalmi együttélés szabályai, a társadalmi rend, amelyben élünk, az egyedek, csoportok együttélésének szabályai, a korosztályok közötti viszony, a nemek közti viselkedés, tehát a közösség szociális szerkezete, a különböző kulturális mintákhoz való viszony, az, hogy mit tartunk szépnek, becsületesnek vagy jónak, mind-mind a kultúra fogalomkörébe tartozik.

A szocialistának nevezett társadalmi rendszer minden stációjában létezett egy hivatalos művész-szerep, hiszen a főhatalmat gyakorló politikai erő jogot formált arra, hogy a tömegek gondolkodását, ízlését állami eszközökkel, közvetlenül is befolyásolja, szélsőséges esetben meghatározza. Ily módon a művésznek propagandistának és tanítónak kellett lennie, alkotásaival az elvárt társadalmi valóság megjelenítése volt a cél. Tehát realizmus mindenekfelett, amelyet akkor szocialistának neveztek. A művész lényegében az eszme iparosává egyszerűsödött.

A szocialista évtizedek története egymástól jól elkülöníthető, különböző szakaszokra osztható. Ez köztörténeti evidencia, de azért kell hogy utaljunk rá, mert a művészekre rótt társadalmi szerepeket szakaszonként más-más szigorral kérték számon. A paradox módon polgárosodó Kádár-rendszer „fénykorában” az az alkotó, akit szellemi karaktere erre inspirált, kiléphetett e szolgálatból, és visszahúzódhatott ön maga szellemi körébe. Természetesen a „fejekben” ott volt minden, ami kulturális értelemben Európában és a világban történt, de a politikai elvárások masszív szabályzó-rendszerként regulálták a művészeti-kulturális életet. Létezett támogatott, túrt és tiltott alkotó, illetve stílus és irányzat. Nem azért írom le mindezt, mert azt gondolom, hogy nem közismert dolgokról van szó. Csak emlékeztetni szeretném az olvasót erre a súlyos teherre, mert amint a „rendszerváltás rendszere” „berendezkedett”, az értelmiség, ezen belül a művész-társadalom is mintegy zsigerileg alkalmazkodott a hatalmi centrumok elvárásaihoz, jó részük elsősorban politikai és nem szellemi székértáborokba szerveződött. A társadalmi szerepvállalások ennek mentén alakultak.

A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem tanáraként immár több mint tíz éve tanítok szociológiát, művészetszociológiát művészhallgatóknak, leendő művészeknek. A szociológus ezen a terepen nehéz helyzetben van, még akkor is, ha az iparművészetek mint alkalmazott művészetek lényegében közvetlen vásárlói megrendeléseket teljesítenek, és erőteljes a piaci hatás, hiszen az alkotásaikkal kapcsolatos társadalmi visszajelzések lényegében mindennaposak. Ily módon alkotásaik társadalmi felhasználhatósága, ha úgy tetszik, haszna, nyilvánvaló, közvetlenül mérhető.

A fiatal generációra egyébként is általában a bizonytalan jövőkép a jellemző Magyarországon. Tagjaik nehezen fogalmazzák meg a céljaikat, tudatosan alacsonyra helyezik a léceket, hogy ne érje őket csalódás (magyar kudarckerülés vs. amerikai sikerkeresés). A pályakezdő művészek sok esetben súlyos identitásproblémákkal küzdenek, mert ugyan a művészet határozza meg az életüket leginkább, mégis pironkoldva ejtik ki a művész szót, vagy hosszas magyarázkodásba kezdenek. Hiányzik belő-

lük az egészséges küldetéstudat. Hallgatóimmal beszélgetve azt is tapasztalom, hogy már az önmeghatározás is nehézséget okoz a többségnek, hiszen a felsőoktatás üzemszerűsége, a tömegtermelés kényszere egyre kevésbé teszi lehetővé, hogy meszterek vezessék „kézen fogva” a halhatatlanság felé az ifjú tehetséget. Ők praktikusak. Meg akarják találni az egyensúlyt a művészetükre és a megélhetésre fordított idő között.

Munka és alkotói tevékenység viszonya általában zavaros és ellentmondásokkal teli. Ez derült ki a fiatal iparművészek (fotó- és üvegművészek) körében végzett fókuszcsoportos adatfelvételeink során is (*Jelentés a magyar kultúra állapotáról*. MTA PTI, 2009). Elhangzott, hogy bizonyos művészek nem is vállalják fel az alkalmazott területeken készített munkáikat, mások szerint a pénzért vállalt munkát ugyanolyan komolyan kell venni, mint a saját művészeti, pl. fotós tevékenységet, ugyanúgy ott van azokban is a művész, a művészi alázat. Szintén a két terület ambivalens viszonyát jelzi, hogy egyesek szerint a művészetben nagyobb a szabadság, míg mások azon a véleményen vannak, hogy épp az alkalmazott területeken engedheti el magát a művész, és kísérletezhet kicsit bátrabban. „Ha a saját munkámba nem illik bele, akkor kitalálok valamit, ez egy tét nélküli dolog, nem a presztízs a tét, csak a pénz.” Vagy „nálam pont fordítva van: a munkámmal nem tudok játszani, a művészkedéssel igen”. Többek között e szemlélet- és szerepbeli különbségek mentén az egyes művészeti területeken belül erős a szegmentáció, pregnánsan elkülöníthető alcsoportjaik alakulnak ki. A vizsgálataink tárgyát képező fotóművészetben belül például megkülönböztethető három csoport: a fotóművészek, az alkalmazott és a hobbifotósok. A fotóművészek bizonyos szempontból nehezebb utat választottak, mint az ún. hobbifotósok. Míg utóbbiak számára civil munkájuknak köszönhetően rendelkezésre áll valamilyen állandó pénzkereseti forrás, addig a művészek időről időre kénytelenek újabb pénzkereseti lehetőségek után nézni. Emiatt jóval nagyobb bizonytalanságban élnek, ugyanakkor állandó jelenlétük miatt szervezesebb részei a fotószcénának. Nyilván ezért is vállalják ezt az életmódot. („Semmit sem tudsz biztosra venni. Mindig újra kell kezdeni és bizonyítani.”)

A második, az ún. alkalmazott fotósok csoportjánál már kevésbé okozott gondot az önmeghatározás: a külvilág felé és a maguk számára is egyértelműen az alkalmazott fotó valamely ágának művelőiként definiálják magukat. A tény, hogy a fizetős szakmájukon túl is végeznek alkotói tevékenységet, nem befolyásolja az identitásukat. A munka és az alkotótevékenység sokkal jobban összekapcsolódik, mint a másik két szegmens (fotóművész, hobbifotós) esetében. Az alkotótevékenység egyrészt jelen van a pénzért végzett munkákban is (bár a sajtófotósoknál jóval nagyobb a szabadság, mint a divatfotó területén), másrészt nemegyszer a fizetős munkákból nő ki az a téma, amit szabadidejükben, saját indíttatásból fényképeznek tovább. A két tevékenység egyenrangúságát mutatja, hogy versenyekre, kiállításokra, pályázatokra egyaránt neveznek „hivatalos” és saját munkával is. A két terület összemosódására jól utal a következő idézet: „Most az egész életem egybefolyik, és mindig ott van nálam a fotós táskám, hogy hátha lesz egy órám a saját dolgommal is foglalkozni.” A hobbifotósok sok szempontból közel állnak a művészek csoportjához. Más szempontok szerint viszont nagyon is különböznek az első típus képviselőitől. Önmeghatározásuk nehézkes, mert látszólag csak fél lábbal vannak jelen a fotós közegben: civilek és művészek, kívülről és bennfentesek egyszerre. A szakmán belüli helyzetüket legjobban a beszélgetés előtt elhangzott félmondat mutatja: „Mi vagyunk az álművészek.” A művészekhez képest határozzák meg magukat, sőt a végső céljuk is azonos a művészekével: csak a fotózásból, a fotóművészetből élni. Ugyanakkor mégis távolítják a fotós világot maguktól azzal, hogy szakmaiságon kívül eső munkából élnek. Újabb kettősség: büszkék erre a különállásra, hiszen ez különbözteti meg őket

a „művészekről”, ugyanakkor részben ez is az oka, hogy nem sorolják magukat a művészekkel egy csoportba, kívülállóként viselkednek és nyilatkoznak. A kettős/zavaros identitást tovább erősítik az olyan szakmai kudarcok, mint az FFS elutasítása, vagy ha nem kapnak meg egy ösztöndíjat. A vágyaik, céljaik azonosak tehát a művészekével, a szakmához való mindennapi hozzáállásukban azonban különböznek tőlük. Kevésbé törtetőek, az önmenedzselés képessége saját bevallásuk szerint hiányzik belőlük, egyikük azt állította magáról, képtelen a kompromisszumra, ezért nem tud pénzért fotózni. Bár folyamatosan alkotnak, kiállításokon mutatják be munkáikat, sőt pályáznak (több-kevesebb sikerrel), mégsem lépik át azt a bizonyos határvonalat soha, amelyen átbillenének a művészek szegmensébe. A kettős identitás a magyarázata annak is, hogy a szakma részéről tapasztalt elutasításokat rosszul viselik, visszahúzódnak a civil életükbe, a kudarcok inkább letörik őket. (Pontosabban: nincsenek feltétlenül rákényszerítve arra, hogy kudarcok után is újra próbálkozzanak, hiszen menekülésnek mindig ott van a szakmán kívüli életük.) A hobbifotós létnek részben oka, részben következménye az is, hogy a szakmai háló valahogy szelölősebb körülöttük, kevesebb szakmai kapcsolattal rendelkeznek. Munka és alkotói tevékenység viszonya: két teljesen különálló halmaz, sehol nem metszik egymást. A pénzkereső munka ennek ellenére része a fotós identitásuknak. Azt a világot élik, amelyben „az esztétikai élvezet az emberek túlnyomó többsége számára nem olyan szellemi attitűd, mely lényegileg különbözne az élet egyéb területein megszokott magatartástól” (Ortega y Gasset).

A szappanoperák kutatása során vált világossá számomra, hogy egyre szűkül az a társadalmi kör, amelyik igazán kíváncsi lenne arra a lehetséges világra, amelyben „fordított Odüsszeuszaknak kell lennie, aki – kiszabadulván a mindennapiság Pénélopeje köréből – szirtek között hajózik, hogy Kirké bűbájosságánál kössön ki” (Ortega y Gasset). A szappanoperákban a Jó és a Gonosz küzd egymással, és rendszerint a Jó győz a mítosz dimenziójának szabályai szerint. Ahhoz azonban, hogy a szappanoperát mint bonyolult jelenséget jobban megérthessük, el kell helyeznünk abban az átalakulási folyamatban, amely által – szóbeli kultúrájuk elhagyása nélkül – a városi tömegek magukévá teheték a modernitás eszméjét. A tömegek által fogyasztott szappanopera egyfajta „másodlagos szóbeliség” kifejeződése, amelyben a hosszú, primitív történetek egybeolvadnak a filmek, a reklámok és a televízió képeivel. A kapcsolat az orális kultúrával lehetővé tette, hogy a szappanopera kihasználja a legendák, rémtörténetek, misztikus mesék világát. Különösen az amerikai kontinensen forgatott sorozatokra igaz, hogy a néző nem vetheti össze a filmekben látható emberi és tárgyi közeget saját tapasztalataival. Egyebek mellett azért sem, mert a sorozatok világa meglehetősen szűk, kizárja a helyszín felismerését megkönnyítő szférákat. A szappanopera csakis az élethelyzetek legelvontabb s egyben a legtriviálisabb szintjén – szerelem, csalás, hazugság, hűség stb. – vagy a játék, a műfaji fikció szabályai között létezik. A néző gyűlöli vagy éppen megveti az ellenszenves hősöket, és szurkol a gyengéknek. A film eközben nem szűnik meg hangsúlyozni: az itt és most nagyon is valóságosnak látszó, átélhető történet mégiscsak kitalált világ, nem kevesebb és nem több, mint mozi. A kérdés ezek után csupán annyi, hogy a néző képes-e azonosítani saját életével, érzelmeivel, gondolatvilágával a távoli helyszíneket és a történetfolyamban kialakuló emberi szituációkat.

A szappanoperák világsikere egyértelműen igenlő választ ad e kérdésre. Az események stilizáltak, egyben modellszerűen értelmezhetők, hiszen végtelenül egyszerű helyzetekre épülnek, így kínálva fel a nézők millióinak a szereplők sorsával való azonosulás lehetőségét. A globális populáris kultúra hatására Magyarországon jelentős átalakultak az addig ellenőrzött, ideológiai és izlésbeli szempontból irányított hazai médiumok. A televízióban első lépésként a szappanoperák megjelenése és vi-

haros sikere jelezte, hogy a hazai közönség is igényli az ilyen típusú szórakoztatást. E felnőttmesék azokból a lehetséges élethelyzetekből, mindennapi mozzanatokból építkeznek, amelyek között létezőnk, és nem titkolt céljuk, hogy minden eszközzel a megjelenített karakterekkel, értékekkel való azonosulásra ösztönözzék nézőiket. A kilencvenes évek végére, különösen a kereskedelmi csatornák térnyerésével a műfaj termékei már-már követhetetlen mennyiségben és minőségben álltak rendelkezésre. Tény, hogy a sorozatok, azokon belül is a szappanoperák a legnépszerűbb televíziós műsorok lettek napjainkra. Minden szappanopera egyik kulcskérdése – és sikerének titka –, hogy mennyire realista, mennyire esik egybe annak a társadalomnak a képével, amelyikben játszódik.

De hogyan függ össze a szappanopera, a művészhallgatók identitásválsága és alapkérdésünk: a művész és társadalmi szerepének kérdéskomplexuma?

A társadalmi megrendelések, a fogyasztók minőségigényének elemzése során találhatjuk meg az összefüggéseket, illetve jómagam mint kutató ebben vélem azt felfedezni. Nagyon egyszerű lenne egy legyintéssel elintézni a dolgot: mindig volt elit és tömegkultúra, és mindig a kisebbség volt az, amely „Kirké búbjosságánál” akart kikötni.

Igen ám, de ez a kisebbség volt a társadalmi mérték. Mára, a mi civilizációnkban fordított az irány, vagy az a mérték, hogy nincs mérték. A valóságos dolgok a lehetséges dolgok fölé kerekedtek. „A költő ott kezdődik, ahol az ember végződik. Ez utóbbinak az a sorsa, hogy megélje teljes emberlétét, amannak viszont az a küldetése, hogy elképzelje azt, ami a valóságban nem létezik.” (Ortega y Gasset)

Ortega y Gasset szerint, azt hiszem, minden kreativitásnak, ahogyan ma mondják, versenyképességnek, de az autonóm, felelős polgári létnek is ez a képesség az alapja. Persze szükség van a mindennapiság Pénélopé-körére is, hiszen ez a fundamentumunk. Ha senkinek sem fontos, hogy merre járunk, ha nem várnak haza, akkor minek az igyekezet.

Posztmodern világunk – nevezzük így – eszelős igyekezettel akarja kitalálni önmagát. Egyrészt minden, eddig szilárdnak tűnő értéket tagad, másrészt lényegéből fakadóan vissza-visszafordul „régmúlt” formák és értékek, ahogyan Fülep Lajos mondta, világnézetek felé. A szekértáborok hősei köszönik szépen, jól megvannak, de mi lesz az új generációkkal? A gazdasági-pénzügyi világválság hatásai, a tömeges lecsúszás és elbizonytalanodás sajnos éppen napjainkban szembesítenek civilizációnk társadalmi fejlődésének alapvető kérdéseivel.

Ha a piaci siker marad az egyetlen mérték, mert ami azon túl van, gyanús vagy értelmetlen számukra, akkor a „rendszerváltás rendszere” békésen újratermeli önmagát. Ortega y Gasset 1925-ben új művészetéről és az ehhez rendelhető értékrendről, társadalmi szerepfelfogásról beszél, noha mint írja, „a mostani éveknek valamennyi nagy horderejű eseménye kétértelmű”.

Gyanúsán hasonló helyzetben vagyunk. Talán nem véletlenül.

HUSZ MÁRIA

# KÉPZŐMŰVÉSZ-IDENTITÁSOK



*A művészet nem cél, hanem egyszerűen eszköz ahhoz, hogy teljesen és szenvedélyesen lehessen funkcionálni a világban, ami sokkal többől áll, mint festékből.*

ROBERT RAUSCHENBERG

## 1.

■ Festőművész-tanár barátnóm egyetemi habilitációs előadásán nagy körültekintéssel elemzi a tudományos színelméleteket, majd Power Point prezentációra támaszkodva tipizálja a művészettörténet során változó színhasználati funkciókat. A teremben érdeklődő művészjelöltek és kollégák, művésztanárok és művészetteoretikusok doktori bizottsága, akik ítélni fognak a jelölt alkalmassága felől önálló egyetemi kurzusok tartására. A forgalmas bevásárlóközpontban meg a harkányi strandon praktikus kiállítóboxszban a szépen sminkelt alkotó maga kínálja eladásra frissen festett rikító naplementéit és deli cigánylányait. A Párizsban élő, világszerte kiállító, 74 éves festőművésznő, a legaprólékosabb körültekintéssel a reprezentáció, a marketing és PR, valamint az értékesítés részleteire, másfél éven át, heti kapcsolattartással szervezi tárlatát magyarországi szülővárosában.

A „kortárs magyar festők” keresőszó 158 ezer találatot ad az egyik legnépszerűbb internetes keresőn, a „kortárs magyar festőművész”, szerényebben, 33 ezret. Weboldalak, internetes újságok, aukciós- és áruházak tárulnak fel stílusok, értékek, világnézetek, habitusok bőségében. A pro és kontra társadalmi aktivitás megnyilvánulásai, a művész-szerep lehetőségei határtalannak tűnnek.

**„...telefirkálja graffitival a Holdat, lábnyomokat hamisít a porba (természetesen magyar lábnyomokat), és a Földről szállított kőzetmintát helyez el a felszínen.”**

„A művész jórészt a szerep teremtménye, amelyet a társadalom életében betölt” – írja Hauser Arnold.<sup>1</sup> A művészi identitás alakulását minden korban meghatározza a művészi alkotótevékenység társadalmi pozíciója, a művészet funkciójának változásai, a természeti, nemzedéki és kulturális tényezők. A művészeti termelés, társadalmi megrendelés, az alkotások társadalmi használata alakítja a művészek önképét, ugyanakkor a művészet is szerepet játszik a társadalom átalakításában.

A modern művészet előfeltétele az évszázadokon át rögzült látás- és ábrázoláskonvenciók elvetése, a régi értékek szétzúzása, újak állítása és a szuverén művészi szubjektivitás megnövekedett szerepe a művek létrehozásában olyanképpen, hogy ami individuálisan érvényes, egyúttal szükségszerűen igaz is legyen. A modern művészetet meghatározó sokszínű avantgárd mozgalmak kétféle indíttatás mentén kiáltás típusú, avagy küldetéses és jelben létező, vagyis anyagcentrikus irányba rendeződtek.<sup>2</sup> Ez a dichotómia jelent meg már Goethe naiv és szentimentális költészetéről szóló elméletében, Wilhelm Worringer absztrakció és beleérzés eredetű, majd Friedrich Nietzsche dionüszoszi és apollói gyökerű művészetfajtaiban, s egyaránt jellemzi az expresszionizmus és a kubizmus, a dadaizmus és a konstruktivizmus, a szürrealizmus és a futurizmus, a pop art és az op art, az informel és a minimál art ellentétpárjait.

Ontológiai metszetben Hegyi Loránd két egymással váltakozó tipikus szituációval írja le a modern művészet társadalmi fejlődését.<sup>3</sup> A nagy társadalmi átalakulások, tényleges kulturális értékváltozások idején közvetlen kapcsolatba kerül a művészeti és a társadalmi gyakorlat. Ezekben a „modern szituációkban” a művészek expanzív törekvései extrovertált megnyilatkozásokban öltenek testet. Új médiumokat, új kifejezési formákat, új közvetítő csatornákat fedeznek fel, felrúgják a konvenciókat, individuummellenesek. Esztétikai puritanizmusuk aszketikus moralizálásban, az etikai kategóriák elemzésében, internacionalista kultúrafelfogásban nyilvánul meg. A rombolás és építés elve az esztétikai önértékűség helyébe az esztétikai hatékonyságot állítja. A társadalmi-politikai átalakulások után (ahogyan például Magyarországon az 1920-as években) sajátos vákuumhelyzet alakul ki, a közéleti szerepvállalás jelentősége csökken. A kialakuló „posztmodern szituációban” a művészek a művészeti-kulturális szférába vonulnak vissza, defenzív, introvertált alkotói attitűdök válnak jellemzővé, amelyek célja a belső teljesség, a szubjektív intenzitás gazdagítása. A társadalom és a művészet között a kulturális metafora közvetít, amely a tradícióhoz kötődik, a művész a mítosz aktualizálásának lehetőségét kutatja. A művészi individuumok autonóm, személyes stílus kialakítására törekednek, amely az egyéni formszemlélet és kézjegy nyomát viseli. A személyiség hitelessége döntő szerepet játszik.

A modernitást katalizáló avantgárd paradoxonokat is produkál. Inspirálhat politikai mozgalmakat és totalitárius ideológiákat. A „társadalmi elkötelezettség” mellett bizonyos avantgárd megnyilvánulások „életidegenek” is lehetnek. A művészet belső törvényeinek feltárásáról gondolkodó, „jelben létező” művész csak önmagát képviseli.

A 20. század közepétől a nyugat-európai művészetben a klasszikus avantgárd újraidézésével, a művész-szerep felértékelődésével találkozunk. Az USA-ban azonban a kultúra demokratizálódásával a műalkotás a luxuscikkek piacára termelt tárgyként tételeződik, melynek egyedisége határozza meg az árat, az érték sajátos felfogását, és alakít kultuszokat is maga körül, amelyek akár antiművészetiek is lehetnek. Eközben Kelet-Közép-Európában a pártállami művészetpolitika akkora jelentőséget tulajdonít a művészek tevékenységének, hogy hatalmas apparátust működtet ellenőrzésükre. Az underground avantgárd emiatt megizmosodott heroikus identitása foszlott szét Magyarországon is a rendszerváltozás során a piacosított és felszabadított művészeti élet térnyerésével.



A jelenkori művészmagatartások palettáját dúsítják a digitális technológián alapuló technikai és kulturális változások. Ezek és az 1920-as évek avantgárd mozgalmi között érdekes párhuzam vonható. Akkoriban is az új médiumok, a fotó és a film játszottak nagy szerepet egy új látásmód kialakulásában. Az új médiumok egyik legalapvetőbb tulajdonságából – hogy a produktumok digitálisan tároltak – fakad a kultúrát legmélyebben befolyásoló hatásuk is. Mivel a képek, hangok, szövegek és adatok különálló egységekként kezelhetőek és szinte tetszőlegesen kombinálhatóak, a kultúra standardizálódik és differenciálódik, szétaprózódik, kollázsszerűvé válik, egyben felgyorsul, vizualizálódik, és a kommunikáció alapegységei számszerűen megnövekszenek.<sup>4</sup> Ezek a folyamatok új helyzetbe hozzák a művészeket is. Az új médiumok használata és a digitális kultúra új művész-szerepeket, karrierlehetőségeket indukál, ahogyan például Forgács Péter pályája mutatja.

A médiaművészet korában a művész szerkezetek és tárgyak előállításával a tapasztalat alakítója is lehet, amikor nem művet hoz létre, hanem a közönséget teszi bizonyos szituációk vagy folyamatok részesévé. Így már nemcsak a művész és a befogadó szerepei fogalmazódnak újra, hanem változik a (mű)tárgyak, installációk meghatározása és a köztük lévő relációk is.<sup>5</sup> A művész új képzeletet konstruálódik ugyancsak a public art területén is. Művelői nem (csak) műtárgyat hoznak létre, hanem általában nagyobb horderejű, több szakmát képviselő embert és technikai eszközt mozgósító projektet, amely a koncipiálással és az anyagi forrásokat biztosító pályázatírással kezdődik, széles körű szervezési és koordinálási feladatokkal folytatódik, a kép-események, printek, plasztikák, térberendezések előállításával, majd megnyitó performanszokkal, sajtómanipulációkkal folytatódik, és az utóélet dokumentálásával, esetleg a projekt ismétlésének szervezésével végződik.<sup>6</sup>

Felerősödik napjainkban a nőművészet diskurzusa.<sup>7</sup> A művész nemi identitásának kifejezése újrafogalmazza a kulturális mítoszok funkcióit, a feminista kritika alkalmazása képek, jelképek, eszmék transzponálásával kritikai beavatkozás terepévé teszi a művészi tevékenységet.

Az iparművészet és dizájn területén is feloldódik a műhelyben elmélyülten tevékenykedő kézműves mester képzelet. Noha Magyarországon a formatervezés ipari háttere megszűnt, a kisszerűsítés, illetve egyedi termékek tervezése továbbra is vonzó feladat maradt. Mígözben az idősebbek a hagyományos szépségeszmény jegyében gondolkodnak, az újabb generációt a felszabadultság, a játékosság, a véletlenekben rejlő lehetőségek kihasználása jellemzi. A fiatalok másutt vannak, más filozófiát vallanak. A fiatal dizájnerek a nemzetközi fórumokon, az európai divatheteken, web-áruházakban, stylist-körökben, a nemzetközi és a hazai kereskedelmi-üzleti életben forgolódnak. Jó néhány alkotói csoport önálló bemutatókat szervez, pályázik, ahol tud, nemzetközi szakmai fórumokon szerepel. Fizetőképes, igényes vásárlói réteget keresnek és találnak, akik egyedi igényeket támasztanak az iparművészekkel szemben, akik elképzeléseiket magas szinten kielégítik. Marketing- és PR-munkát végeznek, sajtókapcsolatokat építenek, hogy a tervezők és az értő közönség egymásra találjon, szélesedjen, erősödjön a kapcsolat, hogy legyen, aki értékeli és alkalmazza a munkájukat.<sup>8</sup>

Mindemellett a művészi tevékenységben a kreativitásnak és a tehetségnek változatlanul kiemelkedő szerepe van. A művész elsődleges célja az alkotói teljesítmény maximalizálása. A művészi munka a létfenntartás eszköze is, de a fő motiváció az önkifejezés, az alkotás szerzetét erkölcsi követelménye. Amikor hosszas képzési folyamatok, tehetsége természetének kidolgozása és problematikájának megtalálása során kialakítja művészi személyiségét, a művész anyagi és lelki jutalmakra vágyik: elismerésre, sikerre, az általa tisztelt pályatársak megbecsülésére. Fontos ezért a közön-

ség szeretete, elfogadása, a népszerűség, a művek anyagi megtérülése. Úgy tűnik, ez is paradoxon.

## 2.

■ A *Korunk* felkérésére a következő levelet juttattam el mintegy 150, e-mailt használó képzőművésznek:

A kolozsvári *Korunk* című folyóirat felkért, hogy művész-szociológiával is foglalkozó szerzőként írjak cikket az áprilisi tematikus számukba, amelynek a művészi identitás – művészi szerep lesz a témája, és a művészi szerepek aktuális változását, változatait szeretné körbejárni. A kérdés, hogyan illeszkedik ma a zenész, a festő, a színész stb. a társadalomba? Pusztá szolgáltató? Orákulum? Kritikai értelmiségi? Vagy valami más (is/sem)? Ezek a gondolatok sokunkat foglalkoztatják. Úgy gondolom, reprezentatív szociológiai felmérés helyett a velem közös ismeretségi és kapcsolati mezőbe tartozó művészeket kérdezném meg arról, hogyan érzik magukat mint művészek ma Magyarországon, Európában, a világban.

A következő kérdésekre várom a választ:

*Sokan úgy érzik, hogy a művész-szerep az utóbbi időben átalakult. Az Ön szakmai életében miként jelentkezik a szerep, esetleg a társadalmi funkció átélése?*

*Vannak-e rövid, közép-, hosszú távú célkitűzései? Mik azok?*

*Az ideáljaihoz képest hol tart ma művészi karrierjében?*

*Mit érez releváns művészi teljesítménynek másoktól? Kit tart adekvát művésznek?*

*Kire figyel, melyik szakmai körre? Milyen közönségre?*

*Melyik/milyen életformát tartana ideálisnak?*

*Barátkozik-e nem szakmabeliekkel, más művészeti ágba tevékenykedőkkel, megrendelőkkel, hogyan ítéli meg kapcsolati tőkét?*

Először a Pécshez kötődő művészekhez fordultam, szervezetek, intézmények, alapítványok, egyesületek, galériák címlistáit felhasználva. Majd a megadott határidő lejártával is gyéren érkező válaszok láttán kitágítottam a kört budapesti címekkel. Még sikertelenebbül. Ekkor a reprezentativitás és az összehasonlíthatóság feladásával személyes interjúkhoz folyamodtam. Mintegy 150 elküldött kérdőívemre kizárólag elektronikus úton, 17 válasz érkezett, 5 személyes interjúval kiegészülve. Empirikus kutatásom tehát nem reprezentálja a Magyarországon élő képzőművészek sokaságát, de megfelel a szociológiai vizsgálatoknál alkalmazott koncentrált kiválasztás feltételeinek, amennyiben a vizsgált ismérv szempontjából döntő egyedekből áll. Adataimat összevettem Ménesi Attila párhuzamosan végzett, eddig publikálatlan vizsgálatával, amelyet a Fiala Képzőművészek Stúdiója tagsága körében három kérdéssel végzett, 27 százalékos részvétellel, „a képzőművészeti pálya mint a társadalmi tiltakozás lehetséges formája” témában, valamint egy 2004-ben, Vas megyében végzett vizsgálattal a művészek közérzetéről.<sup>9</sup>

Hipotézisem az volt, hogy az egyéni változatokat beleértve ma Magyarországon körülbelül 5-6 jellemző művészi magatartás, identitás, megélhetési mód fordul elő a 7-8 ezer körüli hivatásos művész között, hivatásosnak véve nemcsak a diplomázottakat, hanem akiknek fő megélhetése a művészpálya:

1. Vitathatatlan, életművet létrehozó, iskolateremtő, elismert, közismert, a legtekintélyesebb öreg mesterek, ideértve a nemzeti vonulatot, az avantgárd klasszikusait. A *reprezentatív elit*.

2. *Autonóm*, spontán, saját világot teremtő és megújító, társadalmilag érdeklődő, mértekadó szakmai körökben sikeres művészek.

3. *Menedzser-polihisztor* típus, önérvényesítő, alkotó szakember, aki nemzetközi kapcsolatokat működtet, többféle társadalmi szerepet is vállal, többnyire saját galériistája is van.
4. *Közösségi* típus, aki hisz a küldetésben, a jobbításban, az együttműködésben, igényli a társadalmi aktivitást.
5. Tisztességes megélhetési *derékhad*, reális önképe van, reagál a piaci igényekre, saját stílust alakított ki, nincsenek világmegváltó tervei, a karrier számára létkérdés.
6. *Képgyártók*, akik sorozatban termelik a jól eladható, szentimentális vagy erotikus giccseket, esetleg azok művészi értéktelensége tudatában.

A két szélsőséget mint általánosan nem jellemzőt a továbbiakban figyelmen kívül hagyva, így az 1. és a 6. típus nélkül négy olyan különös művészi attitűd, identitástípus írható le, amely a magyar művészeti élet jelenlegi szövetét meghatározza. Néhány válaszó nagyobb szórását is tolerálva a hét kérdésre adott válaszok e négy típusba rendezhetők.

Az autonóm típus a mintában a leggyakoribb, 11 főtől 39 válasz érkezett, ami nem a számszerű főlnyit, hanem (a kérdező ismeretén túl) az öntudatosságot, a megnyilatkozás vágyát, az érdeklődést és a készséget mutatja az ilyenfajta vizsgálatok iránt. A menedzsertípusból 5 fő 15 válaszát, a közösségi típusból 5 fő 27 válaszát és a derékhadat képviselő 5 fő 18 válaszát dolgoztam fel.

#### Autonóm típus

1. Néhányan a művész-szerep leértékelődését érzik. Helyette gazdasági, erkölcsi, piaci vagy túlélő kérdés van. Maradt a tragikushős-szerep, gyógyító-varázsló-szerep. A dizájner „kiemelkedő felelősséget érez abban, hogy milyen minőségben éljük az életünket”. Küldetéstudat és szabadságvágy is munkál benne: „társadalmi funkciónak, küldetésnek is látom, de be kell látni, rengeteg ember él a társadalomban, akik egyáltalán nem vagy csak nagyon korlátozottan tudják elképzelni a művész/művészet szerepét a világban.” (S.P.) Nem akar függővé válni a hatalomtól, az aktuális trendtől. Elvetik a programművészetet.
2. Célkitűzései a szabadságfok növelésére, az önépítkezésre, az alkotó életmód „megfelelő hőfokon tartására”, körülményeinek fejlesztésére vonatkoznak. Kiállítások, szakmai utazások. Az intim családi szférára is utalnak, de maximálprogram is létezik: „egy deviáns (automata) úrszonda tervezése, mely telefirkálja graffitival a Holdat, lábnyomokat hamisít a porba (természetesen magyar lábnyomokat), és a Földről szállított közetmintát helyez el a felszínen”. (B.I.)
3. Saját életpályáját reálisan látja, inkább törekvő.
4. Releváns művészi teljesítmény számára, ha valaki „nem a múltat ismétli, és távolságtartó a jelennel is” (V.L.), „a meglepetés erejével hat” (S.P.), „képes saját látásmódját, munkamódszerét nagy léptékben is kibontakoztatni, nem veszíti el a kapcsolatát a világgal, és képes megújulni, új rétegekkel gazdagítani munkáját” (Gy.T.).
5. Elsősorban a szakmai körök, kollégák, barátok véleménye számít, a fiatalabb korosztály érdekes, és a „nemzetközi webes fórumok” (A.L.). „Magyarországon nevenségesen elkülönül a hagyományosan új (pl. kortárs kőszobrászat) a technológiájában teljesen újtól (virtual art), illetve az egyikkel egyáltalán nem foglalkozik a szakírói közeg, a másikkal viszont túlságosan. Megélni egyikből sem lehet, ennek ellenére e mesterséges ellentét működik a különböző táborok között.” (K.L.) „A közönség, a szó klasszikus értelmében, nem érdekel. Akivel a műveken keresztül létrejön a kulturális kapcsolat, kommunikáció, gondolatcsövet, érintés, az a közönség.” (S.P.)

6. Ideálja az alkotó életforma, amiből meg lehet élni. Mozgás, utazás, élmények, a világ szakmai elitjével tartott kapcsolat. „Ha a művészeti munka, a művészi megoldások jobban bele tudnának folyni a mindennapi élet terébe [...]” (S.P.)

7. Széles kapcsolati hálót ápol, megveti a kapcsolati tőke korrupciógyanus felhangjait. „A megrendelőkkel vagy a gyűjtőkkel is érdemes beszélgetni, látni azt, hogy számukra mi az élet mozgatórugója, és mi az, amit értékek tekintenek.” (S.P.)

### Menedzsertípus

1. A művész-szerepet nehezen azonosítja. „Magyarországon a művészek a társadalomban, többségükben nem mint művészek vannak jelen, hanem különböző professziók képviselőiként: középiskolai tanár, egyetemi tanár, reklámgrafikus, művészeti menedzser, üzletember stb. Nálunk nem igazán működik a kortárs művészeti piac. A művésznek szinte százlábúként kell a világban állnia, amennyiben a pályán szándékozik maradni. A montparnasse-i és a woodstocki művészimage helyett elsősorban szinte diplomataként kell tudni beépülnie a társadalomba.” Háttérbe szorul az új inspirációk beszerzése és rögzítése, az alkotómunka végzése. „A művészek és műalkotásaik autentikusságáról döntő művészettörténészek, galériavezetők és kurátorok nagy része nem az alkotói munka alapján dönt arról, ki »jó művész« és ki nem. A komolyan felépített művészlét sziszifuszi munkájának nincs se eleje, se vége.” (T.E.) „A társadalom szemében még él a művészet, illetve a festők iránti respektus, de a művész helyzetét, műveivel való elszigeteltségét és az egész kérdés problematikáját nem értik az emberek.” (K.A.)

2. Céltudatos. „Aki művészeti pályára lép, annak rendelkeznie kell perspektívával. [...] a szisztematikusságban látom a jövőt. Tudni kell, hogy mit akarunk, és látni kell, hogyan érhetjük el mindezt. Gyakran kell kompromisszumot is kötni. Elismert festőművész szeretnék lenni azért, hogy nyugodtan és sokkal kevesebb nehézség között folytathassam alkotómunkámat.” (T.E.)

3. Ideáljai (pl. a nemzetközi élvonalba kerülés) elérésének akadályát az idő, a tét és a lépték hiányában látja. Inkább reális szemléletű.

4. A konzekvensen haladó, hiteles kifejezési módokat preferálja, az elsajátított és alkalmazott szakmai tudást. Tart a mesterségesen felfújtt karrierektől. „Azt az embert tartom adekvát művésznek, aki nagyfokú elhivatottsággal, kitartással, de nyitottsággal is rendelkezik. A függetlenül megtett önálló lépések és a kockázatvállalás elengedhetetlen ahhoz, hogy valaki jó művész lehessen.” (T.E.)

5. Figyelemmel kíséri generációja munkáját. Megveti az érdekszövetségeket. A közönséget szkeptikusan kezeli. „A közönség természetesen heterogén összetételű: jó szándékú érdeklődő-értő, jó szándékú nem értő, maroknyi gyűjtő. Alkotás közben az ember nem gondol a közönségre, a kész művel kapcsolatos észrevételeket szívesen veszem.” (K.A.)

6. Tehernek érzi a menedzser-életformát, művészete elismerésére vágyik.

7. Értékeli a tág kapcsolati hálózatot. A humán tudományok művelőivel kollaborál. „Az én munkámban sokszor van szükség együttműködésre, egy konkrét helyszínre kell engedélyt kérni vagy tevőleges részvételre hívni az arra jelentkezőket. Itt a távolság megrázó és áthidalhatatlan. A művészetről való tudás általában nagyon gyenge, és a kortárs művészet sokszor a szellemi fogyatékos vagy az aberrációk világába sorolódik. Nagyon nagy türelem és ügyesség kell ahhoz, hogy ilyenkor a kulturális különbségeket úgy-ahogy áthidaljuk. A gyűjtőket a mai galériás rendszer távol tartja az alkotótól, hisz ő a közvetítésből él. Így szinte semmilyen kapcsolat nincs azokkal, akik pénzt hajlandóak adni egy műtárgyért. Más

kaszt. A kapcsolati tőkémert gyengéneek ítélem meg, amit súlyosbít, hogy a képző-művészetnek a többi sikeresebb ághoz képest is kisebb a presztízse.” (Gy.T.) „Csak magánkapcsolat útján lehet megélni.” (S.A.)

#### Közösségi típus

1. Szakmai és mindennapi élete szorososan egybefonódik, valamiféle küldetést érez. „A művész-szerep örök [...] annak valós mélységét a kultúra egésze és a hagyomány alakította.” (H.CS.) A művészek között valamiféle közös ethosz-fogalom működését érzi, amely „bizonyos pozícióhoz és bizonyos társadalmi aktivitáshoz köti”. (Gy.T.) A művész szerepét társadalmi és egyéni konfliktusok szószólójaként, civil kezdeményezések partnereként fogalmazza meg. „A művészet funkciója: az élet teljesebbé, elviselhetőbbé tétele, esetleg bölcs jobbá tétele” (B.T.), „a világ megértésének segítése” (D.I.). Művésztelepet, „Magyar Festészet Napját”, szakkört, alkotótábort szervez.

2. Célkitűzése is a társadalmi hasznosulás körül összpontosulnak. Itt látja a gátakat is: a kutatómunka és a formai kísérletezés anyagi és időfeltételei szűkösek. „A céloknak ma egyre inkább függetlenek a megvalósulási feltételei attól a társadalmi mezőtől, ahol hasznosulhatnak.” (Gy.T.) Felelősséget érez az ország boldogulásáért. A dizájer „minél több partnerrel összefogva próbálja ötleteit megvalósítani, a megbízásokat minél magasabb színvonalon megoldani”. (A.L.)

3. Saját karrierjét tartózkodóan ítéli meg, nem is vállalkozik rá. Viszont szolgálatkész akar lenni a „megérteni vágyó megkeresésekkel” szemben. (H.Cs.)

4. Releváns művészi teljesítménynek „a festészeti szakma totális ismeretét” (B.T.), a hitelességet tartja. A gyors érvényesülés manipulálását – különösen mások beárnyékolása árán – elítéli. „Nemzeti elkötelezettség úgy, hogy a világ művészeti mozgása ismert legyen.” (B.T.)

5. Sokfelé tájékozódik, széles szakmai-baráti kör veszi körül. Figyel a mesterekre, a fiatal generációra. „Fontos számomra, hogy segítsem a látogatókat a hétköznapok monotoníájából kiemelkedni.” (M.Á.)

6. A nyugodt szemlélődést, a közösségi munkát preferálja. Azt tekinti szakmai sikernek, ha megteheti, hogy a szakmával foglalkozzon. „Valamilyen védettség, állami segítség vagy működő művészeti piac, de legalább kielégítő együttműködésre lenne szükség a művészeti világ többi résztvevőivel [...] vajon egy ideális munkakörülményeket és ellátást biztosító »művészotthon« képes-e inspirálni azt a dilemmát, hogy minek a fényében és minek az érdekében is alkot az alkotó?” (Gy.T.)

7. Társadalmi kapcsolatait fontosnak tartja. Gyűjtőkkel nemigen találkozik, a kapcsolati tőke kifejezéstől is berzenkedik. „[...] erőt, szeretetet, megerősítést, nagyrabecsülést, tiszteletet, önkéntes hódolatot adok azoknak, kik méltók erre, s kik azt irányomban adózott viszonzatlanul hagyható kölcsönként fogadják.” (H.Cs.)

#### Derékhad

1. Saját alkotói szubjektumának művelésére figyel. „Az én képeim [...] az én festészetem [...] a néző személyes terébe érkezve teljesebnek ki.” (K.Á.) Megélni lehetése szempontjából ítéli meg a társadalmat. „Támogatást, felemelést kapjon a tehetség, az érték, a szépség, az őszinte, igaz művészet!” (PK.Sz.)

2. Tervei, célkitűzése is kis léptékűek, mindennapiak. Lényegében elégedett. „Maradandót, frisset, aktuálisat, érdekeset alkotni és függetlennek maradni.” (K.Á.) Fájlalja, hogy a kiállításokért nem fizetnek. (M.Á.) „[...] mecénást keresek, mel-

lyel a kortárs művészet éltetésének egész mai-hazai rendszerét kicsiben, de megváltoztatni kezdeném.” (P.K.Sz.)

3. Saját karrierjét nehezen ítéli meg, nem szívesen reflektál a tevékenységére.
4. A művészeti közeggel hadilábon áll. „A jó művész olyan individuum, akit nem lehet, és nem is kell másokkal összehasonlítani. Azon kívül, hogy minden művésznek sok sikert kívánok, nem foglalkozom másokkal.” (D.Z.) Az adekvációt a szakma tisztelete és a technikai tudás iránti igényesség adja.
5. „A politikailag, ideológiailag független szakmai köröket, kapcsolatokat” keresi. (D.Z.) A közönséget nevelni és művelni szándékozik.
6. A polgári festő életformáját tartja szimpatikusnak.
7. Nem vesz részt a mértékadó művészeti életben.

A stúdiósok anyaga főleg az ambiciózus pályakezdő autonóm típust, a vasi vizsgálat a középkorú derékhadat képviseli. A stúdiós fiatalok nehezményezik a kortárs képzőművészet tőke- és figyelemhiányos voltát, mert ez „sajátos heroizmusba burkolja a művészeti hivatást”. Nem azt tartják képzőművésznek, aki annak nevezi magát, hanem aki megváltoztatja a művészetről való gondolkodásunkat. Érzékelik a képzőművészetre épülő iparág működését, amely mintha éppen magukat a művészetet tartaná felesleges akadálnak a saját munkavégzése közben. A képzőművészeti pálya a társadalmon kívüliség és a társadalmi normákkal ellentétes gondolkodásmód területének mutatkozik, ahol nehéz megfelelniük a társadalmi elvárásoknak. Viszont a karma, az újítás, a szemlélés szükségletének kielégítése, a művész megismerésért való élete az identitás pozitív oldalai.

A Vas megyei képzőművészek 2004-ben műteremgondokkal, filléres anyagi problémákkal, folyamatos megbízás és munka hiányával, az intézmények és a közönség közömbösségével, az anyagi és az erkölcsi elismerés kérdéseivel viaskodtak.

A megfontolások, interjúk és adatelemzések megerősítették hipotézisemet a hat markáns művészidentitás-típus jelenlétéről a mai magyarországi képzőművészeti életben. Az új médiumok, a videoinstallációk, a street art és számos frissen jelentkező vagy újból felfedezett irányzat inkább a műfaji sokszínűséget gazdagítja, mintsem a világhoz, az élethez és a művészethez való személyes viszonyulás módját. A vitathatatlan elit, a koszorús művészek külön tanulmányt érdemelnek, egy-egy újabb monográfia formájában. A giccsek új meg új stílusát gyarapító sorozatgyártó álművészeti termelők pedig valójában nem is tartoznak ahhoz a szcénához, amelyet kortárs képzőművészetnek nevezünk.

## ■ JEGYZETEK

1. Hauser Arnold: A művészet szociológiája. Gondolat Kiadó, Bp., 1982. 288.
2. Petőcz András: A Nyugat és a jelben létező avantgárd. Forrás 2008. 11.
3. Hegyi Loránd: Avantgarde és transzavantgarde. A modern művészet korszakai. Magvető Könyvkiadó, Bp., 1986.
4. T. Doboviczki Attila: Új média – új látásmód. <http://feek.pte.hu/iscpages/index.php?urlink=684>
5. Oskar Bätschmann: A művész, a tapasztalat alakítója. In: A kép a médiaművészet korában. Válogatás kortárs német esztétikai, médiaelméleti és művészettörténeti írásokból. Szerk. Nagy Edina. L'Harmattan Kiadó, Bp., 2006. 173.
6. Legújabbban pl. „a Hatalmi játszmák című kiállítás különböző nézőpontokból igyekszik megközelíteni a művészet és a társadalmi-politikai erők kapcsolatának, illetve a közösségre gyakorolt hatásának kérdéseit. [...] Számos kérdést jár körbe a személyiségi jogoktól, a hatalom elosztásától és az identitás társadalmi konstrukciójától kezdve a gazdasággal és a környezettel összefüggő problémákon át a nyilvános és a privát tér között húzódo határig.” Powergames – Hatalmi játszmák. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum. 2010. március 19. – május 30. Katalógus. 5
7. Pl. Hock Bea: Nemtan és pablikart. Praesens Books, Bp., 2005.
8. Husz Mária: Jelen-lét. A 3. Textilművészeti Triennále kiállításai Szombathelyen. Magyar Iparművészet 2009. 3. 12–25.
9. Vas Népe 2004. december 11. [www.alkotok.hu/tajekfuz\\_a.htm](http://www.alkotok.hu/tajekfuz_a.htm)

RAREȘ MOLDOVAN

## classless, clever & free

tudom azt szeretnéd hogy a világ úgy végződjön  
mint egy Roland Emmerich-filmben  
vagyis rosszul s minél látványosabban  
a házak sötétben omlanának össze  
CGI-mélységekbe hullnának és CGI-lángnyelvek csapnának fel  
azt szeretnéd hőssé váljak hirtelen  
s ragadjalak ki egy sötét sziklás szakadékból  
neked nyújtsam át a legutolsó Knorr-tasaklevest  
mentsem meg a legeslegutolsó kiskutyát  
csak akkor csókolsz majd meg hosszan  
s aztán eltűzünk a körzetbe  
meztelenül élünk majd ott hallgatjuk a kabócák dalát  
de egyelőre még csak szorítom a kezed s folyton hátranézek:  
nyomunkban a sétányok összecsukódnak  
az alkony feltekeri önmagát  
a park pedig zaj nélkül omlik össze  
diszkréten akár egy purgatórium.

## safeway funk

ne mind cseszéték az agyam

kőkemény nap kezdődik

gyorsfutárok kígyóznak a kocsisorban sebesen  
s feszül a nadrág így reggel a női feneken  
fogak nyelvek villannak az ajkak nedvesek  
s az ajkak könnyű kis szavakat ejtenek  
„jó kis puncsi, kedves kis muff, cseszse meg”.

„The way I kick the rhymes some would call me a poet.”

when you go home  
with your saxophone  
ujjad végighúzod a gang vakolatán  
s a három lány jut eszedbe s az egy pasi  
akik a *Cantaloopra* rázták

koktéllal a kézben  
s csak nézték egymást néztek körbe-körbe  
jazzy jazzy groovy groovy  
te tartottad a ritmust a trombitával  
diddi-diddi bop  
diddi-diddi bop  
s az énekesnő nyomta  
funky funky  
egy szót varrtál rá minden hangra  
ne  
mind  
csesszéték  
az  
agyam

felöltődbe burkolózva mint Bogart  
cigivel a szádban kalappal mész  
hazafelé  
köd van kőkemény nap kezdődik  
három millával a zsebedben  
kezded jól érezni magad.

**Balázs Imre József fordításai**



JEREMY TANNER

# A MŰVÉSZ SZOCIOLÓGIÁJA



**A mérvadó  
alkotóművészek a  
szobrászok és a festők,  
nem a hímzőnők.**

**40**

## Az alkotó művész életei és halála

■ A művész természete a nyugati művészettörténeti hagyomány Giorgio Vasari általi megalapozása (*A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*) óta a művészettörténet-írás központi témája. Ő egy a művésztől alkotott új képet igyekszik meghonosítani, amely szakképzett tervezőnek és isteni ihletésű eredeti alkotónak tünteti fel egyazon időben. A romantikus kor ezt a változatot fogalmazza újra, az akadémiai szabályok és tudós elméletek helyett az alkotókészségre fektetve a hangsúlyt.<sup>1</sup> Ez alapozza meg ugyanakkor a művész kitüntetett státusát is, amely a személyiségi jogok formájában védi az alkotókat a modern művészeti piacon.<sup>2</sup> A művésztől mint alkotótól, minden alkotása végső értelemforrásáról kialakított felfogás nagyban befolyásolja mind a művészettörténeti gyakorlatot, amelynek keretében még mindig az egyedi művésztől szóló monográfia az uralkodó tudományos műfaj, mind pedig a művész nyilvános és a populáris kultúrán belüli megjelenítését, akár a filmekben, akár az olyan kulturális hősök kasszasiker kiállításain, mint például Monet.<sup>3</sup>

Régi felismerés, hogy a művész efféle felfogásának kialakulása sajátos történeti és kulturális jelenség. A korai művészettörténeti tanulmányok nagyrészt a művésztől alkotott klasszikus görög és kora keresztény elgondolások teleologikus kibontakozásaként ábrázolják az illető fejlődést.<sup>4</sup> Más írások, ha viszonylag új keletű fejleményként ismerik is fel a művész modern felfogásának a „fel-

fedezését”, hajlamosak a saját modellünkhöz illeszteni más kultúrák és korok képzőművészeit, tipikusnak feltételezett művészi jellemvonásokra és szélsőséges viselkedésmintákra való tekintettel vizsgálva más kultúrák szobrászokról és festőkről szóló történeteit: a művészt mint „varázslót” vagy „melankolikust”, „fösvényit” vagy „tékozlót”, „önmegtartóztatót” vagy „szodomitát” emlegetik.<sup>5</sup> Ezeket az idealista és esszencialista beszámolókat a művészettörténeten belül eleget bírálták. A formalista művészettörténészek, mint Riegel és Wölfflin, egy „nevek nélküli művészettörténetet” javasoltak, melyben a stílusok történeti fejlődését nagyrészt immanens, az egyéni művészek által különösebben nem befolyásolt folyamatnak tekintik.<sup>6</sup> Nemrég a strukturalista nyelvészet által befolyásolt művészettörténészek hozakodtak elő hasonló érvekkel. Szerintük a mű értelme sokkal inkább a vizuális reprezentáció közösen használt nyelvén, mintsem holmi eredeti művészi szándékon múlik. Sőt az eredeti művészi szándék maga is egy közösen használt vizuális nyelvet feltételez olyan közeg gyanánt, amelyben a művészi individualitás megképződik.<sup>7</sup>

A művésszel kapcsolatos újabb szociológiai vizsgálódások, mint amilyen a Vera L. Zolbergé, szintén a művész alakjának varázstalanítására és a középpontból való eltávolítására törekedtek, az alkotó művész ideológiájának anyagi, profán alátámasztására rámutatva.<sup>8</sup> Hauser Arnold marxista társadalomtörténész amellet érvel, hogy az alkotó génusz fogalmának reneszánsz kori itáliai kialakulása egyszerűen a művész megnövekedett piaci értékét tükrözi olyan feltételek mellett, amikor a szolgáltatásiért egyre több megrendelő versengett (az állam, az egyház, az arisztokrata elit és a burzsoázia).<sup>9</sup> Hauser elgondolását a szociológusok közül Janet Wolff és Judith Adler követték.<sup>10</sup> Az ő állításuk szerint a művészről mint önálló alkotóról szóló elképzelés a 18–19. századok ideológiai maradványa. Ahogyan a munkavégzés egyéb formái egyre inkább a különféle üzemi rendszerek diszciplináris szerveződésének rendelődtek alá a korai kapitalizmusban, a művészi alkotás viszonylag magányos jellegénél fogva szabad és kényszermentes életformának tűnhetett az elidegenedett munkával szemben. Ezt a benyomást az illető időszakban az arisztokrata pártfogási rendszer kényszerei alól felszabaduló és a kapitalista termelés kibontakozóban lévő piaci rendszerébe még be nem illeszkedett művész köztes státusa is erősítette.

Ezt a deszakralizáló perspektívát terjesztették ki mások a modern művészeti életre a kortárs művészeti piac és a művészképzők etnográfiai vizsgálataiban. A háború utáni művészetszociológia egyik nagy hatású tanulmányában Raymonde Moulin amellet érvelt, hogy a szépművészet világa és a festőművész munkája nem különböztethető meg a tömegkultúra ipari termelésétől.<sup>11</sup> A műkereskedők a kapitalista vállalkozók szerepét játsszák a festők proletariátusához fűződő viszonyukban. Ők szerződéseket kötnek a művészekkel, hogy a termelési hozamuk feletti monopóliumukat bizonyos időre biztosítsák. A művészeket az egyes festmények mérete alapján fizetik, a túlteljesítésért járó prémiummal, „ahogyan a munkást a túlóráért fizetik”.<sup>12</sup> Így ahelyett, hogy a szabad alkotói tevékenységet támogatná, az újdonság avantgárd hagyományai, az állandó gyökeres újítás iránti kereslettel a kortárs kapitalista társadalmak keretén belül „különösen súlyos” szakmai ártalmaknak és elidegenedési tapasztalatoknak teszi ki a művészeti munkást: a túlzott szakosodásnak, a készségek gyors elavulásának és a piaci feltételekhez alkalmazkodni kénytelen személység áruvá válásának.<sup>13</sup>

Újabbban ezt a kemény materialista elemzést is kritikának vetették alá. Peter Burke szerint maga a művészetet érintő piaci hatások és bürokratikus megszorítások elleni tiltakozás jelöl a művészek kulturális helyzete kapcsán egyfajta minőségi változást: egyre inkább olyanként tekintünk rájuk, mint akik a piaci feltételeket legáltalában elméletileg meghaladják, habár a gyakorlatban ez nincs így.<sup>14</sup> A „Van Gogh-jelenségről” szóló tanulmányában Nathalie Heinich elismeri a művészről alkotott

modern felfogás konstruált mivoltát, egyszersemind „zárójelbe helyezi” annak történeti és anyagi feltételeit, valamint a hitelessége vagy az ideologikussága körüli vitát.<sup>15</sup> Ez lehetővé teszi számára, hogy a modern művészkultusz „fenomenológiai” megközelítését alakítsa ki olyan társadalmi és kulturális gyakorlatok leírása által, mint a művész szülőhelyére való zarándoklat, a múzeumi boltban folytatott ereklyegyűjtés és a mestermunkák bűnbánó bámulása, vezeklésképpen elődeink Vincent géniuszával szembeni közönye miatt. Efféle gyakorlatok tartják fenn a művészt mint alkotóba vetett hitünket és a művészet világának mint transzcendens értékek megnyilvánulásának tapasztalatát.

## **Státus és szerep a művész szociológiájában**

■ A modern művészeti világ ideológiája elleni materialista bírálatok mellett a szociológiai vizsgálódások egy másik, megrögzült hagyománya kevésbé ellenséges a művész mint olyan fogalmával szemben. A szóban forgó vizsgálódások egy része ezt az eszmét kimondottan realiztikus modorban fogja fel, és a művész szerepét a kulturális tradíció egyik vonulata, az expresszív kultúra ápolása gyanánt analitikusan határozza meg, például a kognitív kultúra termelésére szakosodott tudósokkal szemben.<sup>16</sup> A legtöbb kutatás ellenben, a konvencionális művészettörténet-íráshoz hasonlóan, a művész fogalmát adottnak veszi, és azokat a változatos módokat vizsgálja, ahogyan ezt a szerepet az idők folyamán, illetve a különféle kortárs társadalmak keretében meghatározzák és gyakorolják, külön hangsúlyt fektetve a művész változó státusára.

A „szerep” és a „státus” a szociológiai elemzések két alapfogalma. A státus valamilyen aktornak a társadalmi struktúrában elfoglalt helyére utal, különösen amennyiben azt más pozíciókhoz képest magasabb vagy alacsonyabb rendűnek tekintik. A szerep egymással interakcióban álló aktorcsoportokra jellemző elvárás-mintákat és cselekvésmódokat fed. Így a két fogalom komplementer, és ezek alapján Howard Becker a művészi szerepek bizonyos tipológiáját is felállítja a modern világon belül.<sup>17</sup> Az „integrált szakmabeliek” a művészet terén mint szakmában képzett s a művészeti világ elvárásait és értékelési módját elfogadó személyek. A „szabadúszók”, mint amilyen Charles Ives amerikai zeneszerző volt, jóllehet művészileg hivatalosan képzettek, a művészeti világ elvárásait annak kényszereivel és jutalmaival együtt elutasítják. Végül a „népművészek”, például a hímezők számára művészi szerepük legtöbbször alárendelt a hivatásos művészek esetével szemben egyébként sem kimondottan művészi közösségekben játszott sokféle szerepeik között. Így az ő munkájuk több időbeli és a rendelkezésre álló anyaggal kapcsolatos megszorítás mellett zajlik, és a hallgatólagosan elfogadott, helyileg érvényes társadalmi kritériumok alapján kerül kiértékelésre a „kifejezett kritikai ismérvek nyilvánosan megfontolt alkalmazása” helyett, mely a hivatásos művészeti világra jellemző gyakorlat. Habár minden egyes művészeti világ különféleképpen határozza meg az alkotó szerepét, és másként is értékeli ki a teljesítményt, mégiscsak a művész uralkodó meghatározásához, a hivatásos művészeti világ keretében alkotó művészhez fűződő viszonyuk alapján rangsorolják őket. Nyilván a művészettörténet is szerepet játszik a rangsor fenntartásában azzal, ahogyan eldönti, egyáltalán milyen művészekről érdemes írni. A mérvadó alkotóművészek a szobrászok és a festők, nem a hímezők.

A szerep fogalma különösen arra vonja fel a figyelmünket, hogy a művészek nem elszigetelten, hanem egyes társadalmi viszonyok által befolyásolt interakciók kontextusában tevékenykednek. Norbert Elias „figuracionális szociológiája” segítségével elemzi a „mesterember művészetétől” a „művész művészetéhez” lezajlott átmenetet mint a „civilizáció folyamatának” részét.<sup>18</sup> A hagyományos társadalmakban a művé-

szetet alacsony státusú mesteremberek gyakorolják a magas státusú pártfogók javára, legyenek azok bár egy szűk elit vagy teljes közösségek. A patrónus és a mesterember közötti hatalmi viszony egyenlőtlensége folytán a patrónus határozza meg a műalkotás formáját az általa betöltött társadalmi funkció és az alkotási mód közösségi hagyományainak értelmében, háttérbe szorítva a mesterember személyes képzelőerejének kifejeződését. A hagyományos társadalmak nagyobb egységekbe való szerveződése az államosodás folyamán egyrészt csökkenti a helyi elit hatalmát, másrészt kitágítja az egyre gyakrabban a piacnak termelt, mintsem valamilyen sajátos megrendelő számára készített műalkotásokat patronálók körét. Ez nem csupán tágabb mozgásteret jelent a patrónus szoros külső ellenőrzése alól felszabaduló művészek számára, hanem a belsőleg elsajátított önfejelem fokozott igényét is. Csakis az alkotónak a hagyományhoz fűződő viszonyát szabályozó, fokozott művészi tudatosság teszi lehetővé olyan művek alkotását, melyek a megöröklött művészi eszköztár keretei között megvalósuló újítást képviselnek, elkerülvén mind a pusztá giccset, mind a túlzott idioszinkráziát, mely a lehetséges közönséggel folytatott kommunikációt gátolná. Mint Eliás is utal rá, a művész szerepének figuracionális megközelítése kettős előnnyel jár. Egyrészt a társadalmi fejlődés szélesebb vonulatába, az államalapítás, a társadalmi demokratizálódás és a külső kényszerszerűen fokozatosan helyettesítő önmérséklet „civilizációs folyamatába” (Eliás) illeszti a művészet történetét.<sup>19</sup> Másrészt az elemzési keret eléggé általános ahhoz, hogy lehetővé tegye az összehasonlítást más történelmi összefüggésekben zajló folyamatokkal, mint például a művészi szerep változása a törzsi alakulatok nemzetállamokba való szerveződése közepette a posztkoloniális Afrikában.

Valamely szerepkör betöltésének képessége feltételezi mind az illető szerep gyakorlati oldalainak elsajátítását, mind a szerep iránti motivációs elkötelezettségbe való belenevelődést. A művészek toborzásának különféle módjait, változatos társadalmi és intézményes keretek közötti képzését, eltérő társadalmi osztályokhoz fűződő származását a művészet társadalomtörténései és a szociológusok egyaránt tanulmányozták: a kolostorban dolgozó művészeket a katedrálisok építőivel és a késő középkori céhekbe tömörült kispolgár iparosokat a kereskedői vagy polgári származású akadémikus művészekkel szemben a 16–19. századok által felölelt időszakban.<sup>20</sup> A modern művészeti világban a művészettörténészek különösen a néhány avantgárd művésszel foglalkoznak, akiknek sikerült újítón folytatniuk a nyugati művészeti hagyományt. A szociológusok, ezzel ellentétben, a művészi karriernek korábbi, művészképzőkben töltött szakaszaira összpontosítanak. Anselm Strauss például azt veszi szemügyre, hogy a szépművészek, a kommersz művészek és a művészeti tanárok szakmai identitása a művészképzőkben hogyan alakul.<sup>21</sup> Az avantgárd művészi szerephez társított magasabb státus és autonómia jelentősen bonyolította mind a művészi készségek átadását, mind a művészek szakmai identitásának kialakítását. Az újszerűség hagyománya képtelen bármiféle „egységes elméletet vagy gyakorlati mércét” nyújtani, ahogyan nincs egyetértés azon alapvető mesterségbeli készségek kapcsán sem, melyek a műhelyekben folytatott képzést egykor jellemezték.<sup>22</sup> Így a művésztanoncok főként terápiás megerősítésért fordulnak tanáraik felé, hogy amit csinálnak, az valóban művészet, bár ebben a megerősítésben annál kevésbé bíznak, minél nyilvánvalóbbá válik, hogy a tanáraik tekintélyének alapja a legutóbbi stílusdivattal együtt halványul el.<sup>23</sup>

## Az újragondolt kreativitás. A művészi alkotóerő kérdése

■ A művész változó státusa a középkortól a modernitásig a „szakosodás” folyamatához kötődik, amely mind a művész szerepét, mind presztízsigényét módosította a to-

borzási, képzési és szocializációs minták átalakításával.<sup>24</sup> Mint a szociológusok rámutattak, a képzőművészek a reneszánsztól kezdődően egyéb mesterségekhez hasonló szakosodási stratégiákat követtek, ami tudásuk elméleti formalizálását foglalta magában, „szakmai” tudásuknak a hétköznapi tudástól való elválasztása által a társadalmi elismerés megalapozása érdekében, valamint olyan szervezetek létrehozásával, melyek a munkalehetőségekhez való kitüntetett hozzáférést és kiváltságos munkaviszonyokat biztosítottak.<sup>25</sup> A legjobb példát erre azok a folyamatok szolgáltatják, amelyek eredményeképpen a firenzei akadémia Vasari irányítása alatt létrejött. A reneszánsz naturalizmus által felvetett festészeti problémák a művészeket arra ösztönözték, hogy elméleti értekezésekben tárgyalják azokat, és megoldási lehetőségeket fogalmazzanak meg. A művészi tehetséget leginkább szellemi összetevőjéből, a tervezésből kiindulva határozták meg újra, ami a szépművészeket kiemelte az egyszerű kézműves mesteremberek köréből, alátámasztván az akadémikus művészek arra való igényét, hogy a más értelmiségieknek, például a humanistáknak is kijáró tisztelettel bánjanak velük. Ezt a kulturális haladást a kedvező társadalmi kontextus is megerősítette. Különösen is az itáliai és az észak-európai fejedelmi udvarok körül kialakuló modern államok voltak érdekeltek abban, hogy a magas fokú képzett művészekhez való hozzáférésüket az állam művészi önmegjelenítésének szolgálatában biztosítsák.<sup>26</sup>

Ezeknek a szakosodásról szóló tanulmányoknak kettős érdeke fűződik a művészi alkotókészség kérdésének újragondolásához. Először is arra mutatnak rá, hogy a művész mint alkotó eszméje ideologikus mivoltában lett részévé annak, ahogyan a művészek szerepét és munkáját a nyugati kultúrán és társadalmon belül elgondoljuk. Kempers szerint azok a monumentális narratívák, melyek az akadémikus festészet Raffaello vatikáni freskói által teremtett hagyományára jellemzővé váltak, új szakmai követelményeket támasztottak a festőkkel szemben. A történelmi narratívák kortárs portrékkal és politikai allegóriákkal való ötvözése nem csupán fokozott találékonyságot, hanem nagyobb kompozíciós készséget is igényelt az elemek egységes esztétikai egészévé történő összehangolása végett. Sokkal összetettebb feladat volt ez, mint a 14. századi oltárképek festése, annál is inkább, mert egyre kevesebb megrendelő akadt, aki részletesen előre le tudta volna írni a kép kinézetét (szemben a tartalmi elemekkel). Így a festőknek szánt tájékoztatás is általánosabb volt, mint azelőtt. A művész történelmi, elméleti és gyakorlati képzése az akadémiaikon a művészi alkotóerő ésszerű rekonstruálására irányult (a képek termelési folyamatába való döntő beavatkozási képességükre), növelve az állam rendelkezésére álló alkotóerőket.

Másodsorban a szóban forgó tanulmányok mellett érvelnek, hogy az alkotói szerepkör kialakulása nem a művészi siker és a folyamatos önállósulás sima története. Egyes művészek majdnem mindig veszítenek az önállóságukból és a státusukból, mialatt mások nyernek. A kulturális termelés felépítése egyre inkább osztályalapúvá válik. Gordon Fyfe mutatott rá, hogy a festő és a szobrász mint a 18–19. század királyi akadémiainak uralkodó művésztípusa más képzőművészek, például a metszetkészítők és a grafikusművészek háttérbe szorítását eredményezte.<sup>27</sup> A festői ecsetkezelésnek a metszet vonalas ábrázolásmódjára való „lefordításához” szükséges alkotókészség dacára – nem beszélve az eredeti grafikai alkotás kihívásairól – a rézmet-szők nem lehettek a Királyi Akadémia teljes jogú tagjai, és így elestek a tagsággal járó kereskedelmi előjogoktól és oltalmaktól is. Mialatt a festők hírneve a festmények alapján készített rézkarcok által terjedt (melyekért szerzői jogi illetékekben részesültek), a metszetkészítő műhelyeket a lassacskán megszilárduló művészeti tőke gyar-matosította. Ez idővel a metszetkészítők készségeinek beszűküléséhez vezetett, akik szigorúan a munkamegosztás elve alapján egyes elemek – például a drapériák vagy a levélábrázolások – gyakorlott kivitelezésére szakosodtak. A híres mesterek munká-

inak részletekbe menő, üzletszerű másolása, ami művészi egyéniségük nyilvános megbecsülését gyarapította, a metszetkészítők egyre inkább elidegenedett és kiszákmányolt művészeti munkásosztálya körében az egyéni képi önkifejezés értelmének és képességének számlájára ment.

Végül, legújában David Brain vizsgálta a modernizmusnak az 1930-as évek amerikai építészetén belüli alakulását.<sup>28</sup> Brain amellet érvel, hogy a modernista építészet jellegzetes eszközeit – szabványosított elemek, a felületi díszítés elhagyása, mértani alak – egymásnak szemlátomást ellentmondó igények hatására alakították ki. A New Deal-hez kapcsolódó szövetségi lakásépítési terv olyan épületeket irányzott elő, melyek csupán a legszükségesebb beruházást igénylik. Az amerikai építészetben ugyanakkor a beaux arts hagyománya uralkodott, mely a klasszikus ornamentika gazdag tárházát aknázza ki magas státusú egyéni megrendelők javára. Az állami lakásépítés első látásra olyasminek tűnt, amihez csak mérnökökre és munkásokra lesz szükség, és ami jól meglehet a műépítészet luxusa nélkül. A szövetségi terv követelményeinek egy a „modern polgár” lakásigényeivel kapcsolatos műépítészeti problémára való lefordításával az amerikai építészek a gazdasági kényszer, a politikai ideológia és a műszaki racionalitás között közvetítettek, így teremtvén meg egy olyan esztétikát, mely az irányadó műépítészeti tervezést még az állami lakásépítés első látásra nem túl ígéretes területén is képviselni tudta. A művészi alkotás anyagi feltételeire helyezett hangsúlyával a szociológiai kutatás ezen új vonulata a művészi státus szociológiai vizsgálata és a művészi, illetve az építészeti stílussal, tervezéssel kapcsolatos formális, művészettörténeti megfontolások közötti finom egyeztetés előtt nyitotta meg az utat.

**R. L. fordítása**

#### ■ JEGYZETEK

1. Hugh Honour: *Romanticism*. Harper & Row, New York, 1979. 245–276; Janet Wolff: *The ideology of autonomous art*. In: *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Eds. Richard Leppert – Susan McClary. Cambridge University Press, Cambridge, 1987. 1–12.
2. Gordon J. Fyfe: *Art and reproduction: some aspects of the relations between painters and engravers in London, 1760-1850*. *Media, Culture and Society* 1985. 7. 399–425; Uő: *Art exhibitions and power during the nineteenth century*. In: *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge?* Ed. J. Law. *Sociological Review Monograph* 32. Routledge & Kegan Paul, London, 1986. 20–45; Neil Harris: *The pattern of artistic community*. In: *The Sociology of Art and Literature: A Reader*. Eds. Milton C. Albrecht – James H. Barnett – Mason Griff. Duckworth, London, 1970. 298–310; Raymonde Moulin: *De l'artisan au professionnel: l'artiste*. *Sociologie du Travail* 1983. 25. 388–403.
3. Griselda Pollock: *Artists, mythologies and media – genius, madness and art history*. *Screen* 1983. 3. 57–96; Emma Barker – Nick Webb – Kim Woods: *The Changing Status of the Artist*. Yale University Press, New Haven and London, 1999.
4. Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. B. G. Teubner, Leipzig–Berlin, 1924; Anthony Blunt: *Artistic Theory in Italy: 1450–1660*. Oxford University Press, Oxford, 1940.
5. Ernst Kris – Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Krystall Verlag, Wien, 1934; Rudolf Wittkower – Margot Wittkower: *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*. Norton, New York, 1963.
6. Arnold Hauser: *The Philosophy of Art History*. Northwestern University Press, Evanston, 1958. 119–276.
7. Roland Barthes: *La mort de l'auteur*. *Mantéa* 1968. 5; A. L. Rees – Frances Borzello: *Introduction*. In: *The New Art History*. The Camden Press, London, 1986. 2–10; Donald Preziosi: *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. Yale University Press, New Haven, 1989. 27–33.
8. Vera L. Zolberg: *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge University Press, Cambridge, 1990. 107–135.
9. Arnold Hauser: *The Social History of Art*. Routledge & Kegan Paul, London, 1951. 46–57, 61–63.
10. Judith Wolff: *The Social Production of Art*. Macmillan, London, 1981. 10–12; Uő: *The ideology of autonomous art*; Janet Adler: *Innovative art and obsolescent artists*. *Social Research* 1975. 42. 359–378.
11. Raymonde Moulin: *Le marché de la peinture en France*. Editions de Minuit, Paris, 1967.
12. Uo. 117.
13. Adler: i. m. 360–362.
14. Peter Burke: *The Italian artist and his roles*. In: *History of Italian Art. Volume 1*. Ed. P. Burke. Cambridge, Polity Press, 1994. 1–28. 17.
15. Nathalie Heinich: *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1992.

16. Talcott Parsons: *The Social System*. The Free Press, New York, 1951. 408–414.
17. Howard Becker: *Art Worlds*. University of California Press, Berkeley, 1982. 226–271.
18. Norbert Elias: *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*. Hrsg. Michael Schröter. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1991.
19. Uó: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. I–II. Verlag Haus zum Falken, Basel, 1939; *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Luchterhand, Berlin, 1969.
20. Mason Griff: *The recruitment and socialisation of artists*. In: *International Encyclopaedia of the Social Sciences*. Ed. David L. Sills. Vol. 5. Macmillan and Free Press, New York, 1968. 447–454; Jean Gimpel: *Freemasons and sculptors*. In: *The Sociology of Art and Literature: A Reader*. 279–287; Andrew Martindale: *The Rise of the Artist in the Middle Ages and the Early Renaissance*. Thames & Hudson, London, 1972; Martin Warnke: *Der Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. DuMont, Köln, 1985; Burke: i. m.
21. Anselm Strauss: *The art school and its students: A study and an interpretation*. In: *The Sociology of Art and Literature: A Reader*. 159–177.
22. Adler: i. m. 367; Carl Goldstein: *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*. Cambridge University Press, Cambridge, 1996. 272–293.
23. Adler: i. m. 365–374.
24. Moulin: i. m.; Pierre-Michel Menger – Raymonde Moulin: *Les professions artistiques. Sociologie du Travail* 1983. 25. 383–385.
25. Lásd Eliot Freidson: *Professional Powers: A Study of the Institutionalisation of Formal Knowledge*. University of Chicago Press, Chicago, 1986. általában a különböző szakmákról és uó: *Les professions artistiques comme defi à l'analyse sociologique. Revue Française de Sociologie* 1986. 27. 431–443. külön a művészetéről.
26. Lásd Fyfe: i. m. 400; Bram Kempers: *Painting, Power and Patronage: The Rise of the Professional Artist in Renaissance Italy*. Allen Lane, London, 1992; valamint Warnke: i. m. az akadémiák alapításának divatjáról mint az államhatalom kulturális kiterjesztésének a részéről a 18. században.
27. Fyfe: i. m.
28. David Brain: *Cultural Production as 'Society in the Making': Architecture as an Exemplar of the Social Construction of Cultural Artifacts*. In: *The Sociology of Culture*. Ed. D. Crane. Oxford, Basil Blackwell, 1994. 203–216.



VERA L. ZOLBERG

# SZÜLETIK-E A MŰVÉSZ, VAGY AZZÁ LESZ?

*Sajnos, az analízisnek le kell tennie a fegyvert a költő problémája előtt.*

SIGMUND FREUD: DOSZTOJEVSKIJ ÉS AZ APAGYILKOSSÁG

*Nem hiszek a szabályokban... Én a művészekben hiszek. Ha Michelangelo gyufaszálakkal dolgozott volna, mindannyian úgy gondolnánk, hogy a gyufaszálak csodálatosak.*

KIRK VARNEDOE<sup>1</sup>

*Bármilyen művészi alkotás, mint minden emberi cselekvés, több, néha kimondottan számos egyén közös tevékenységét feltételezi. A műalkotás, amelyet végül hallunk vagy megpillantunk, az ő együttműködésük által keletkezik és áll fenn.*

HOWARD S. BECKER: ART WORLDS



**A** művészet természetével kapcsolatos, magában a művészeti világban vagy a szociológia és a művészet általában is problematikus határmezsgyéjén folytatott viták egyik fontos kérdése az alkotóra, a művész személyére, illetve személyiségére vonatkozik. Vajon számít-e, hogy *kik* alkotja a művet? Hogy az alkotó minként válik azzá? Hát az, hogy a művész egyedül vagy egy csoport tagjaként alkot-e? A válasz mindezekre egyértelműen pozitívnak tűnik, mint azonban már rámutattam,<sup>2</sup> a művészetről szóló diskurzusok kétértelműségének – jelesül, hogy a szent vagy a profán birodalmának része-e – bizonyos, az alkotó személyében megbúvó kétértelműség feleltethető meg.

Míg Freud látszólag kétségbeesetten széttárja karjait a művészi alkotás misztériuma előtt (habár

Vera L. Zolberg: *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge University Press, 1990. 107–135. A szerző és a kiadó engedélyével. Részlet. A fordítás teljesebb változata a [www.korunk.org](http://www.korunk.org) honlapon olvasható.

**A karizma romantikus auráját nehéz elkülöníteni az esetleges szublimált neurózistól. A karrierista vagy a művészeti munkás varázstalanított szociológiai képzetei ezért is tűnhetnek sokkal ésszerűbbnek.**



ez korántsem gátolja meg abban, hogy megpróbálja átvilágítani annak mélységeit), Kirk Varnedoe kijelentése azon a mára közkeletűvé lett elképzelésen alapul, mely szerint olyasfajta központi jelentőséget kell tulajdonítanunk a művésznek, amely mellett a műalkotások maguk elsikkadnak. Anélkül, hogy a MoMa osztályvezetője nyíltan ezt kívánta volna kifejezni, nyilatkozata maga után vonja, hogy az alkotó mint sztár az, ami valójában számít; a híresség, akinek tulajdonképpeni művészi megvalósításai akár másodlagosakká is válhatnak a hírnevéhez képest. A másik végletet a „szerző halálára” irányuló elképzelés<sup>3</sup> képviseli, mely alapján a mű szerzőségét háttérbe szorítja a mű egymást követő befogadói által kialakított olvasatainak, a mű folyamatos újratereztéseinek a jelentősége. Vagy kevésbé drámaian kifejezve, mint azt Howard Becker teszi: az egyedi művész valójában csapatjátékos, a lehetséges közreműködők egyike. Abban a formában, ahogyan ő a művészi alkotás folyamatát látta, nincs túl nagy különbség az alkotás és a befogadás között.<sup>4</sup>

Feltéve, hogy nem is olyan könnyű megszabadulni a művészekről, mint azt a szerző halálának egyes túlzó hívei gondolnák, figyelemre méltó, hogy jóllehet néhányat mindközönségesen rendkívülinek, egyedülállóknak, úttörőnek és hatalmasnak ismerünk el (a jellemzésükre használt néhány felsőfokú jelzővel), a nagy többségük vagy rutinszerűen dolgozik, vagy a hírességet csupán néhány másodpercre éri el, hogy nemsokára újra a művészi megbecsülés peremére sodródják. Mindez összhangban van a munka-, foglalkozás- és hivatásszociológia általános nézetrendszerével, melyben a különféle társadalmi folyamatokhoz kapcsolódó felvételi és karriermintákat is magukban foglaló szokásos tevékenység típusok nyerik a legnagyobb hangsúlyt. Az illető megközelítés széles körben, az ipari munkásoktól a magas szintű szakértőktől és a kulturális eliteken végzett vizsgálatokig eredményesnek bizonyult.<sup>5</sup> Amint művészekre és írókra terelődik a szó, a szociológus hatásköre rögtön behatároltá válik. Míg a beckeri elemzés minden megszorítás nélkül alkalmazható a szokásos művészeti munkásokra, sőt a kiemelkedő művészekre is, a *rendkívüli* művészről nem ad számot kielégítően.<sup>6</sup>

Ugyanakkor a „nagy” művészek ritkaságából adódóan mintha nem is volna értelmes dolog a szociológiai elemzés körébe vonni őket: a nyugati művészeti világ a kiemelkedő tehetség, a génusz körül forog, aki meghiúsítja a művészet szociológiai elemzését.<sup>7</sup> Mert annak ellenére, hogy a szociológia inkább nomothétikus, mintsem idiografikus irányultságú,<sup>8</sup> amennyiben az általánosítható és nem az egyedit tételezi tárgyául, a jelleg maga, melyet a művészet a nyugati társadalmon belül felölt, akadályozza meg, hogy az egyedi művész kivonja magát a szociológia hatásköréből. A rendkívüli művészt tehát a közönséggel együtt bele kell foglalnunk ebbe a keretbe. „Demokratikusan” együvé sorolván a kimagasló művészeket (mint Duchamp vagy Ives) a majdnem névtelennel, a „támogató játékosokkal” és a „futottak még” kategóriával, Becker sikeresen normalizálja őket emberi lényekként – annak kockázatával, hogy a művészetüket trivializálja. Ez a kortárs szociológia nagy részének alapvető gondja arra való törekvésénél fogva, hogy a társadalmi jelenségeket leleplezve és varázstalanítva értelmezze vagy magyarázza.<sup>9</sup>

A művészekkel kapcsolatos elméletek általában véve két megközelítésmód, az individualista és a szociológiai mögé sorakoznak fel. Az individualista elgondolások az esztétikai és a lélektani megközelítésekre alapoznak. A művészt különösen a freudista lélektan tudattalan készletetek által vezéreltnek tekinti – afféle kvázi-neurotikusnak, aki társadalmilag megengedett formában vezeti le majdnem-patológiáját. Freudnak a mottóban idézett figyelmeztetése mégiscsak az esztétikával rokonítható,<sup>10</sup> akik szerint a művészi alkotásban olyan misztérium rejlik, amelynek magyarázata problematikus. Ugyanakkor adósa a majdnem-neurotikusok és a kiemelkedő tehetségek azonosításának, mely a reneszánsztól a romantikáig jellemző.

Távol állván attól, hogy a pszichoanalitikus elméletekben kimerülne, egy másfajta lélektan olyan ritka tehetség letéteményesének tekinti a művészt, amely tehetséget kognitív szempontból is tanulmányozni lehet az érzelmi helyett. A kognitív megközelítést használó pszichológusok a kreativitás és az intelligencia összefüggő kérdéseit tanulmányozzák. Azok, akiknek a munkássága ebből a szempontból a leginkább releváns, hajlamosak áthágni a társadalompszichológia és a mikrointézményi folyamatok iránt érdeklődő szociológia közötti diszciplináris határokat, amelyek közös látásmódban osztoznak. Gyakorlatilag mindkettő kizárja az átfogó makrotársadalmi kontextus elemzését.<sup>11</sup>

Míg a pszichológusok azt a folyamatot próbálják magyarázni, melynek során a művészi képességek az egyén olyasfajta belső vonásainak kivetüléseként megmutatkoznak, mint amilyen a tehetség és az intelligencia, a készítmények és a személyes tapasztalatok érzelmi visszhangjai, addig a szociológusok a tehetséget rendszerint adottnak tekintik, és a kulturális alkotást általában övező intézményes támaszokra és kényszerekre összpontosítanak, alapjában véve szerepjátékosoknak tekintve a résztvevőket. A társadalmi szerepet sokszor úgy kezelik, mintha rögzített és eldologiasított helyzet volna, jóllehet kiépülésben lévőként is elgondolható. Más társadalmi szerepekhez hasonlóan a művészeké is egyes makrotörténelmi folyamatok és az illető szerepet eljátszani óhajtók mikrostratégiáinak a kölcsönhatása folytán kristályosodott ki.<sup>12</sup> Az, amiben a szociológusok és a társadalompszichológusok egyetértenek, a társadalmi tényezőkhöz meghatározó szerepe a művészi tehetség kibontakozásában, felismerésében és támogatásában. Ők a kölcsönös, valamint a szélesebb társadalmi trendekhez és makrostruktúrákhoz kapcsolódó intézményi összefüggésekben próbálják megragadni a művész szerepét.<sup>13</sup>

Habár a művésztől alkotott elméleteik igen eltérőek, a gyakorlatban mégis számos átfedés tapasztalható, ami részben annak tulajdonítható, hogy a művész kategóriája meglehetősen heterogén, és hogy típusuktól függetlenül a művészek számos miliőben (vagy mezőben) dolgoznak egyszerre, különféle feladatokon.<sup>14</sup> Mivel a művésztől mint romantikus hősről alkotott népszerű elképzelés meglehetősen elismertségre tett szert, a művészhez mint hőshöz társított aurát a művészet kevésbé eredeti gyakorlóit, sőt az amatőrök is igyekeznek kisajátítani. A pszichológusok, a szociológusok és egyre inkább a művészettörténészek vonatkozó megközelítéseinek ellentmondásai is három alapkérdés különböző értelmezéseire vezethetők vissza. Hogyan is lesz valakiből művész? Miként és mit alkot? Miből él meg?

Am annak ellenére, hogy a művésztől vallott felfogásaik különböznek, mindannyian problémamentesen előfeltételezik a „művészet” fogalmát. Csakhogy, mint rámutattam,<sup>15</sup> ezt a felvetést meghazudtolja az a nyilvánvaló tény, hogy a művészet társadalmi konstrukció. A jelen gondolatmenet végén pedig azt fogom sugallni, hogy bármilyen módon fognánk is fel a művészt, mint az érzelmeik individualista szakértőjét, virtuóz előadót vagy szerepjátékos bizonyos intézményi mikrovilágban, sőt esetleg mint elidegenedett bábút, melyet szélesebb, strukturális társadalmi erők vonszolnak erre-arra, a művész leginkább mégiscsak a társadalmi erők összjátékában megképződő és az illető erőkkel kölcsönhatásban álló entitásként értelmezhető. Más szóval a művész is társadalmi és történelmi konstrukció, akárcsak a művészet. [...]

## Szociológiai közelítések a művészhez. Egy használható szintézis felé

■ Ha Bourdieu és Becker elemzései a művészet termelési folyamatait megvilágítják is, egyikük sem tér ki érdemben arra a folyamatra, melynek során bizonyos egyének a művészi szerepkör vonzásába kerülnek, és a művészetet választják hivatásuként más munkalehetőségek helyett. Becker „művészeti világokon” alapuló megközelíté-

se a közös cselekvésre és az intézményes folyamatokra helyezett hangsúlyával a művészeket szélsőségesen passzívnak tünteti fel. Bourdieu szerkezeti elemzése a sikerre való esélyei maximalizálása közepette láttatja az egyént (amennyire esélyeit saját maga érti, és a lehetséges következményeket előre látni képes), anélkül hogy más szakmai törekvésektől elkülönítve, pontosabban is felmutatná a művészek viselkedése mögötti késztetést. Bár világos, hogy a művészek és az értelmiségiek számos vonása közös, a kognitív pszichológiai kutatások arra mutatnak rá, hogy a két típus mégsem azonos.<sup>16</sup> Tekintettel a művészeti világ(ok) összetettségére, a lélektani elemzés mégsem elegendő bizonyos egyének művészi alkotás iránti vonzalmának a magyarázatára. Emellett, mint arra Becker emlékeztet, egy olyan művészeti munkamegosztás résztvevőinek is kell tekintenünk őket, melynek keretében nem sajátosan művészi szerepeket is játszhatnak.<sup>17</sup>

A művészeket csoportosíthatjuk aszerint, hogy megszokottat vagy rendkívülit alkotnak; Becker terminológiájával élve, hogy a „beilleszkedett szakmabeliek” rutinszerű munkáját végzik, vagy a „függetlenek” paradigmaváltó újításaival jönnek. Mint megfogalmazásom is sugallja, Becker kategóriái Thomas Kuhn elgondolásával mutatnak bizonyos hasonlóságot – a rutinszerűen alkotó művész a „normál tudománynak” megfelelő munkát végez, a független „forradalmat” hajt végre –, ám a művészet és a tudomány analógiája mégsem tökéletes.<sup>18</sup> A tudományos forradalmak hozama valóban *újdomság*, míg a művészi forradalmak jelenthetnek újdomságot és felélesztést is. Mi több, az egyes „művész” által ellátott konkrét feladat alapján (hogy ő a fő alkotó, vagy a támogató személyzet tagja), az előnyben részesített vagy a követelményekhez leginkább alkalmazkodott művészi személyiség és a tehetség típusai széles skálán mozognak.<sup>19</sup>

A művészet lehet újító vagy hagyományos; szokatlanul kreatív egyének vagy megbízható művészeti munkások által újonnan előállított vagy újra felfedezett. Az avantgárd művészetet alkotókkal kapcsolatos bevett elvárás az, hogy a szokatlanul kreatív típushoz tartozzanak; érvényes lehet ez ellenben azokra is, akik régi és elfeledett művészi formákat ismernek fel, és fedeznek fel újra. Bizonyos értelemben éppolyan ihletettek lehetnek ők is, mint Csikszetmihályi és Getzels „problémafeltárási”, akik a problematikusat képesek meglátni.<sup>20</sup> Másrészt, mint Harold Rosenberg *The Tradition of the New* (Az új hagyománya) című írásában rámutat, az újdomság előállítása is rutinszerűsödhet. Mindezeket a lehetőségeket a következő táblázatban foglaltam össze:

	<i>Újító</i>	<i>Hagyományos</i>
<i>Problémakeresők</i>	Új művészeti alkotás (szépművészet vagy művészeti tervezés; zene; irodalom; film)	Alkotó újrafelfedezés (újonnan teremtett jelentésekkel)
<i>Az alkotás megközelítése szerinti a művészek:</i>	<i>Problémamegoldók</i>	
	Az újdomságot alkotók hagyománya (szépművészeti vagy kommersz prototípus változatok)	Hagyománykövetők (régiségek; akadémikus művészet; angol vidéki házak; régi zene; nosztalgia)

A táblázat utal arra, hogy az újító művészet lehet szokatlanul tehetséges, ritka (és gyakran karizmatikusnak tekintett) egyének munkája, amilyenek a 19. és a korai 20. század avantgárd mozgalmához kapcsolódnak. Akárcsak az új művészetben ható alkotóerők, a régi újrafelfedezői is gyakran lépnek fel csoportban, egyesek mint alap gondolatok spontán felismerői, mások mint munkatársak;<sup>22</sup> gyakran inkább összeesküvőkként, mintsem a manapság természetesnek tekintett rutinszerű módon. Ilyen antiakadémikusokra példa a képzőművészet terén Courbet, Monet, Gauguin, Van Gogh, Cézanne vagy Picasso. A zeneszerzők közül a leghíresebbek Berlioz és Wagner vagy Schönberg és John Cage.

Az elhanyagolt művészeti formák és stílusok feltámasztásaként és újraértékesítéseként megvalósuló újítás adott esetben ugyanolyan lendületet igényelhet, mint az „ex nihilo” alkotás. Történetileg a két tevékenységi forma nem zárja ki egymást: a régebbi művészet felfedezése sok esetben olyan kreatív egyénekhez kötődik, akik maguk is művészek voltak, és mások segítségével, akik a magyarázók és a népszerűsítők szerepét vállalták – mint a „támogató személyzet” Beckernél –, azáltal újítottak, hogy az érdeklődést keltették fel újra valami iránt, átértelmezve vagy beépítve azt saját művészetükbe. Az előzőleg a természetrajzi gyűjteményekbe száműzött primitív művészetet többek között Picasso, Braque és Matisse fedezte fel; Sir Walter Scott a középkor iránti érdeklődés újabb fellendülésében és a történelmi regény műfajának megteremtésében játszott szerepet; Viollet-le-Duc a gótikus építészet elemeit használta fel; a Preraffaelita Testvériség tagjai az „itáliai primitívek” újrafelfedezésében (vagy újraértékelésében) játszottak szerepet, akikhez saját antiakadémizmusukat igazították. De mint Francis Haskell rámutat, a régebbi művészet felfedezése által újítók nem csupán ihletre vadászó művészek lehetnek, hanem művész műkereskedők (J. P. B. Le Brun), műkritikusok és művészettörténészek (Bernard Berenson), múzeumigazgatók (Hugo von Tschudi), régiségkereskedők (Duveen) vagy éppenséggel útikalauz-írók (Maria Graham, vagyis Lady Callcott) és még sok más olyan egyén, aki a művészet *létrehozásában* tudatosan vagy szándékolatlanul „közreműködött”.<sup>23</sup>

Mint láttuk, Becker elemzése arra figyelmeztet, hogy ne ítéljük a mű létrehozását egyetlen művésznek elhamarkodottan, mert a művészet olyan kollektív folyamat, mely a megfelelő támogató szereplők hiányában nem mindig jut nyilvános kifejezésre. Alighanem a művészeti újítás kapcsán is hasonló a helyzet, annál is inkább, hogy az új gondolatok bevezetése a már megrögzült érdekekkel szemben meglehetősen komplex stratégiákat igényel. Mint Charles Kadushin kifejti, az új ötleteket számos területen szűkebb körök vagy csoportosulások szokták támogatni<sup>24</sup> – márpedig, teszem hozzá egy régebbi, a századforduló avantgárd művészeiről szóló tanulmányban, ezek más művészekből (a legismertebbeknél nem is feltétlenül tehetségtelenebbekből), sokszorosítókból, mecénásokból, művészeti írókból, műkereskedőkből, könyvkiadókból és állami tisztségviselőkből állnak.<sup>25</sup> Ezeknek a támogatóknak eltérő kvalitásaik, készségeik vagy „intelligenciatípusaik”<sup>26</sup> lehetnek, például üzleti érzék, nyelvi kifejezőkészség, személyes varázs, a befolyásos emberekre gyakorolt vonzerő, megbízhatóság és kitartás. Csak a szószólóknak – a kritikusoknak és a publicistáknak – szükséges a művészekéhez hasonló, sőt akár ugyanannyira fontos találékonysággal rendelkezniük. A többiek másféle módokon működnek közre, a támogatás sokféle lehetséges formáját nyújtva. Ha ezek a szereplők nem töltik be szerepeiket kielégítően, viszonylag könnyen lecserélhetők,<sup>27</sup> vagy a művészeti forma (stílus, mozzanatok, ötlet) nagy valószínűséggel eltűnik.

Mindez a szépművészet mellett a művészeti tervezés, különösen a divat világában ugyanígy tapasztalható. Az újító alkotás itt is, mint az üzleti alapon működő, népszerű művészeti ágakban általában, ritkaságértékkel bír. Ha nem is örvendenek a szépművészek presztízsének, se nem függetlenek esztétikai praxisukban, az iparmű-

vészeti és a divattervezők számos, a művészekkel közös készséget gyakorolnak. Érvényes ez a kommersz zenére is, legyen az popdal, filmipari vagy reklámzene. A különbség az, hogy a kommersz alkotóval szembeni fő elvárás az, hogy megbízható termelő legyen, akinek sikere akár a karizmatikus spontaneitás rovására is számszerűen mérhető.<sup>28</sup>

De mi a szóban forgó művészek alkotókészségének érzelmi forrása? Feltételezhető érzelmi állapotaikról sajnos keveset tudunk, az utólagos elemzést pedig az érdekelt felek – néha maga a művész – mítoszteremtése gátolja. A karizma romantikus auráját nehéz elkülöníteni az esetleges szublimált neurózistól. A karrierista vagy a művészeti munkás varázstalanított szociológiai képzei ezért is tűnhetnek sokkal ésszerűbbnek. Ezeket a típusokat mégsem könnyű a művészek táblázata fölé helyezni. Először is, hogyan szuszakolható bele három dimenzió mindegyik mezőbe? Azt javaslom tehát, hogy a művészet bármely kategóriáját ne tárgyiasított struktúrának, hanem „készülő munkának” („work in progress”) tekintsük. Még a szépművészet esetében is, ahol a leginkább kézenfekvő, hogy egyetlen személyt tekintünk alkotónak, más résztvevők is számos és sokféle kiegészítő feladatot látnak el (szerkesztenek, kiadnak, vásznat preparálnak, stb.). Mindez persze még nyilvánvalóbb az iparművészeti és a divattervezés vagy a műépítészet.

A karizmatikus típus a maga szakrális vagy kvázi-szakrális hátterével és a követőire, valamint a közönségre gyakorolt lehetséges hatásával az újító művészet szűk kategóriájában a leggyakoribb, de néha felbukkan a többi kategória kreatív sávjában is.<sup>29</sup> Ugyanakkor ahhoz, hogy eljusson a közönséghez, illetve terjedjen, bármilyen művészeti formának szüksége van a támogatók szervezői készségeire. Márpedig a karizma nagyon is találó jellemzése lehet az olyan vállalkozónak, aki ilyen összetett műveletet irányít.<sup>30</sup> Ellenben a karizmatikus művész státusa különösen bizonytalan amiatt, mert a karizmatikus vezetőhöz és a szublimált neurotikushoz hasonlóan – mely két típus nem zárja ki egymást – egészen addig imádják, amíg csodákat hajt végre. A freudi értelemben vett szublimált neurotikust csak olyan mértékben hagyják kibontakozni, amilyenben innovatívnak, spontánnak, nehezen utánozható és ésszerűen felfogható módon váratlannak tekintik. A karizmatikus művész fennmaradásának szükségszerű feltétele a siker. A siker mérésével kapcsolatos konszenzust azonban nehéz kialakítani a szépművészet terén. Míg az üzleti alapon folytatott művészeti termelésben általában könnyű mércéket alkalmazni, például a kommersz zenében, ahol a lemezadásokra és más, többé-kevésbé megbízható mutatókra hivatkoznak (Nielsen-index, a reklám gazdaságossága), a nem anyagi érték nehezen megfogható, és (a hosszútávú vagy posztumusz elismert művész mítosza alapján is) sokszor igen későn ítélik oda.

Az a kérdés, hogy valakiből hogyan is lesz művész, a tudományos kutatók számára szakirányuk szerint többféleképpen talányos. A társadalomtudósok a művészi karriereket övező jutalmazási és esélystruktúrákat,<sup>31</sup> valamint a művészi pályaképeket<sup>32</sup> tanulmányozták. Eltekintve a fentiekben vizsgált szociálpszichológiai kutatásoktól, az egyének alkotói szerepkörök iránti vonzalmának kezdete az életrajz- és a regényírók témája maradt. Ha mint azt a szociológusok és a szociálpszichológusok megállapítják, a személyiségi irányultságokat, az intelligenciaszintet és a tehetséget a társadalmi kényszerek olyan könnyen semlegesítik – például a társadalmi nemmel szemben adódó elvárások, melyekhez a belsővé tett szereppreferenciák, vagyis a *habitus* járulhat –, megérteni, hogy egyesek miként válnak művésszé, és maradnak meg annak, csupán a társadalom szélesebb támogató struktúrái által a művészekre gyakorolt hatások tanulmányozása révén lehetséges. A mecenatúra, a politikai élet és a kultúrpolitika vizsgálatából<sup>33</sup> az derül ki, hogy a mindenkori ideológia, a kultúrpoli-

tika és a különféle támogatási struktúrák kisebb-nagyobb mértékben mindig is hatást gyakorolnak az alkotók által preferált művészeti formákra és stílusokra, sőt az alkotókra magukra. Jóllehet ezek a struktúrák nem határozzák meg teljes mértékben az alkotói folyamatot, egyfajta válasszal szolgálnak arra nézve, hogy egyesek hogyan és miért vonzódnak a művészi szerephez, miféle szelekciós folyamatokon esnek át, miként rajzolódik ki a pályaképük, mit alkotnak, és mindezt (néha) hogyan élik túl.<sup>34</sup>

R. L. fordítása

## ■ JEGYZETEK

1. Vardenoe-t, aki abban az időben a Museum of Modern Art festészet és szobrászat osztályának helyettes kurátora volt, majd ugyanezen osztály igazgatója, a New York Times idézi (1987. október 23.). Megjegyzése a kerámiaszobrok állítólag megugrott népszerűségével kapcsolatos a kevésbé tehetséges gyűjtők körében. Témánk szempontjából a „műzeumi ember” előítéltelességéről árulkodik, aki bizonyos művészeket vagy egy lépéssel távolabb menve – bizonyos művészeknek a gyűjtőit gyűjti. A kiemelkedő alkotó által választott művészeti közeg jelentőségével kapcsolatos kételye utal erre az álláspontra. Nem mellékes egyébként, hogy az agyagszobrok gyűjtőinek jelentős nyermivalójuk van abból, ha a szobraikat művészeti médiumként definiálják pusztán kézműves termék helyett.
2. Vera L. Zolberg: *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge University Press, 1990. 1–28. Chapter 1. What is art? What is the sociology of art?
3. Roland Barthes: *The Death of the Author*. In: *Image-Music-Text*. Ed. and trans. Stephen Heath. Fontana/Collins, Glasgow, 1977 [1968]; Michel Foucault: *What is an Author?* In: *Textual Strategies*. Ed. J. V. Harari. Cornell University Press, Ithaca, 1979; Pierre Bourdieu: *Habitus, code and codification*. *Actes de la recherche en sciences sociales* 1986. 64. 40–44.
4. Howard S. Becker: *Art Worlds*. University of California Press, Berkeley, 1982.
5. Magali Sarfatti-Larson: *The Rise of Professionalism: A Sociological Perspective*. University of California Press, Berkeley, 1977.
6. Nem mintha nem léteznének más művészetszociológiai elméletek is. A művész mint munkás, ahogyan őt Becker bemutatja, a művészre mint értelmiségire vonatkozó felfogás továbbvitt változata, mely nagyrészt eloszlatja a művészséget mint társadalmi szerepet körülengő misztériumot.
7. Nem is csupán a tudományos vagy a strukturalista szociológusoknál, hanem még magánál Max Webernél is így áll a dolog. Amint azt Fehér Ferenc Max Weber zeneszociológiai tanulmányainak elemző bírálatában kimutatta, az alkotó titokzatosan névtelen (Ferenc Fehér: *Weber and the Rationalization of Music*. *International Journal of Politics, Culture and Society* 1987. 1. 147–162. 153–154). Vagy általánosabban, mint Norbert Elias írja, „Webernek sohasem sikerült megoldania ama két, alapvetően elszigetelt és statikus tárgy viszonyának kérdését, melyet az egyén és a társadalom fogalmai látszólag jelölnek. Ő axiomatikusan hitt a fenti értelemben elgondolt »abszolút egyénben« mint a voltaképpeni társadalmi realitásban.” (Norbert Elias: *What is Sociology?* Hutchinson, London, 1978 [1970]. 116–117.)
8. Zolberg: i. m. 29–52. Chapter 2. Why sociologists have neglected the arts and why this is changing.
9. Uo. 1–28.
10. Denis Donoghue: *The Arts Without Mystery*. Little, Brown, Boston, 1983.
11. Bernard Rosenberg – Norris Fliegel: *The Vanguard Artist: Portrait and Self-Portrait*. Quadrangle Books, New York, 1965; Mason Griff: *The Recruitment and Socialization of Artists*. In: *International Encyclopedia of the Social Sciences*. Ed. David L. Sills. Macmillan, New York, 1968; Anselm Strauss: *The Art School and Its Students: A Study and an Interpretation*. In: *The Sociology of Art and Literature: A Reader*. Ed. M. C. Albrecht – J. H. Barnett – M. Griff. Praeger, New York, 1970; Jacob W. Getzels – Mihály Csikszentmihályi: *The Creative Vision: A Longitudinal Study of Problem Finding in Art*. Wiley, New York, 1976. A makroanalitikus megközelítésekkel, melyek a nagy általánosságok szintjén mozognak, és így homályban hagyják a közvetítő struktúrákat és folyamatokat (Pitirim A. Sorokin: *Social and Cultural Dynamics*. Vol. 1. *Fluctuations of Forms of Art*. American Book Company, New York, 1937; Vytautis Kavolis: *History on Art's Side: Social Dynamics in Artistic Efflorescences*. Cornell University Press, Ithaca, 1972), a Zolberg: i. m. *How the arts change and why c.* fejezetében (162–191.) foglalkozom, ahol a művészeti változás megértéséhez való hozzájárulásukat is értékelem.
12. Pierre Bourdieu: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press, Cambridge, 1984 [1979].
13. Rudolf Wittkower – Margot Wittkower: *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*. W. W. Norton, New York, 1969 [1963]; Elias: i. m. 128.
14. Dennison Nash: *Challenge and Response in the American Composer's Career*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1955. 14. 116–122; Mihály Csikszentmihályi – Rick E. Robinson: *Culture, Time and the Development of Talent*. In: *Conceptions of Giftedness*. Ed. R. Sternberg – J. Davidson. Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
15. Zolberg: i. m. 1–28.
16. Howard Gardner: *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. Basic Books, New York, 1985.
17. A továbbiakban Bourdieu (durkheimiánus) felfogása értelmében hivatkozom az „egyévre”, mint aki a társadalmat is a lényében hordozza. Bourdieu ezt a „habitus” fogalmával fejezi ki. Fontos felismerni, hogy ez nem jelent egy velejéig determinált egyént. Sőt azt feltételezi, hogy az egyének hajlamosak taktikai és stratégiai cse-

- lekvésekbe bocsátkozni az intézményes megszorítások keretében. Hogy mennyit és miként ismernek fel az intézményes megszorításokból és a társadalmi elvárásokból, az még további tanulmányozást igényel.
18. Thomas Kuhn: *The Structure of Scientific Revolutions*. University of Chicago Press, Chicago, 1970.
19. A művészet és a tudomány közötti párhuzamvonás ötlete korántsem új; lásd Diana Crane: *Reward Systems in Art, Science, and Religion*. In: *The Production of Culture*. Ed. Richard A. Peterson. Sage Publications, Beverly Hills, 1976. 55–72; Rémi Clignet: *The Structure of Artistic Revolutions*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985. stb. A *How the arts change and why* c. fejezetben a művészeti változás magyarázata kapcsán tárgyalom őket.
20. Getzels–Csikszentmihályi: i. m.
21. A művészek mint társadalmi szerepjátékosok nagyfokú változathozadóságot nem könnyű sematizálni anélkül, hogy figyelmen kívül ne hagynánk a viselkedésük dinamizmusát, valamint a művészi alkotás közösségi jellegét. Egy összetettebb táblázat részletesen is kitérne a támogató aktorok szerepére mindegyik mezőben, rámutatva, hogy nemegyszer az újító eszmék forrásai lehetnek. Howard Becker elemzése nagy hangsúlyt fektet erre a jelenségre, különösen az olyan művészeti ágak esetében, amelyeknél a végrehajtási feladatokat szélesebb körű munkamegosztás keretében látják el. Például a rézkarc és más, több alkotási folyamatra lebontott művészeti formák esetében külön beszélhetünk művészekről és mesteremberekről, akárcsak a zenei vagy a színházi előadások esetében. Lehetséges az is, hogy a kiegészítő játékosok, mint a kritikusok, önálló művésszé váljanak, mint egyes francia filmkritikusok, akik felcaptak forgatókönyvíróknak, filmrendezőnek vagy színésznek.
22. A korai 19. században Le Brun megpróbált Vermeernek elismerést szerezni, sikertelenül. Valamivel később, mint Francis Haskell rámutat (Francis Haskell: *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*. Phaidon, London, 1976. 18.), ugyanez Théophile Thoré-Bürger kritikusnak és művészettörténésznek sikerült.
23. Becker: i. m.
24. Charles Kadushin: *Networks and Circles in the Production of Culture*. In: *The Production of Culture*. 107–122.
25. Vera L. Zolberg: *Changing patterns of patronage in the arts*. In: *Performers and performances: The sociology of artistic work*. Ed. J. B. Kamerman – R. Martorella. Praeger, New York, 1983. 251–268.
26. Howard Gardner: *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. Basic Books, New York, 1985.
27. Zolberg: *Changing patterns of patronage in the arts*.
28. A szépművészek szabadságfoka sem végtelen, de különbségeiket általában mégis hosszabb ideig elfogadják, mint az üzleti sikert követelő munkát végzőkét. A benyomásunk legalábbis az, hogy Pollock alkoholizmusát inkább tolerálták, mint Calvin Klein kábítószerekkel való visszaélését. Ha nem is mindig lehet egymástól három évtizeddel elválasztott viselkedésmódokat összevetni, tény, hogy Pollock felesége volt az, aki a művész ivászatát kordába próbálta szorítani azáltal, hogy elköltöztette, míg Calvin Klein és más divattervezők esetében üzleti imperatívusz érvényesült akkor – méghozzá a jelek szerint az üzlettársak által gyakorolt nyomás formájában –, amikor intézményes keretek között mentek elvonókúrára.
29. A „reneszánszok” szintén kötődhetnek karizmatikus alkotókhöz. Egyes műépítések is, mint például Philip Johnson, aki modernizmusát a nosztalgikus idézetek kedvéért feladta, karizmatikusak lehetnek, habár az ő sikerének több köze van talán a műépítészetben mint szakmán és üzletágon belül bebiztosított helyzetéhez.
30. Lásd például Richard A. Peterson összehasonlító elemzését a különféle művészeti ügyintézőkről a 19. században és napjainkban, amikor a bürokratikus és adminisztratív készségekre nagyobb szükség van (*The Role of Formal Accountability in the Shift from Impresario to Arts Administrator*. In: *Sociologie de l'art*. Ed. Raymonde Moulin. La Documentation Française, 1986). Megjegyzendő azonban, hogy a bürokratikus rátermettség még manapság sem elegendő önmagában, amikor Peterson szerint a menedzseri szakértelem olyan nagy becsben áll. Éppen a legnagyobb szervezők híresei karizmatikus erejükéről is, mint Pierre Boulez, Philippe de Montebello, Peter Brook és más nagy zenekarvezetők, opera- vagy múzeumigazgatók. A kulturális intézmények karizmatikus vezetői manapság az ügyintézői szerepeket rendszerint másoknak osztják le.
31. Crane: i. m.
32. Rosenberg–Fliegel: i. m.
33. Zolberg: *Changing patterns of patronage in the arts*.
34. Vö. Crane: i. m. 57. sk.

MARY GLUCK

# A BOHÉM MŰVÉSZ KULTURÁLIS GYÖKEREIRŐL

## 1.

■ Társadalmi sztereotípiaként a bohém a népszerű párizsi folyóiratok oldalain öltött először testet valamikor az 1840-es évek derekán.<sup>1</sup> A középosztálybeli élet peremére sodort, gondtalan, habár szűkölködő, a művészekre jellemző életforma képviselőjeként a bohém típusa egészen meglepő szimbolikus jelentőséget nyert a maga korában: egyenesen a modern művész legelső megtestesüléseként és a kortárs társadalomban a művészet igazságainak kitüntetett tolmácsolójaként kezdtek tekinteni rá.<sup>2</sup> Ha a bohém életvitel társadalmi és személyes jegyei idővel közhellyé váltak is, a jelenség kulturális jelentései és következményei még mindig ellentmondásosak.<sup>3</sup>

Ezek az ellentmondások már Henri Murger *Scènes de la vie de bohème* címmel a *Corsaire-Satan*ban 1845 és 1849 között, folytatásokban megjelent komikus jeleneteiben adva voltak, melyek a Quartier Latinben élő művészek életéről szóltak, és a bohém típus későbbi ábrázolásainak mintájául szolgáltak. „A bohémek fajtája – írja Murger 1851-ben megjelent könyve előszavában – nem máról való, mert ők bármely korban, minden éghajlat alatt megfordultak, igen előkelő származást tudván a magukénak”, Homérosztól Michelangelón át Molière-ig és Shakespeare-ig, sőt egészen Jean-Jacques Rousseau-ig.<sup>4</sup> A múlt összes nagy művészi hagyományának jogos örököseiként a bohémek Murger sugallata szerint történelem fe-



„A verseimet,  
a könyveimet,  
a cikkeimet, az idegen  
vidékekre tett  
utazásaimat mind-mind  
elfelejtik, de emlékezni  
fognak a vörös  
mellényemre.”

Gluck, Mary. "Theorizing the Cultural Roots of the Bohemian Artist". *Modernism* 7:3 (2000), 351–378. © 2000 The Johns Hopkins University Press. Reprinted with permission of The Johns Hopkins University Press. Részlet. A fordítás teljesebb változata a [www.korunk.org](http://www.korunk.org) honlapon olvasható.



letti figurák, akik transzcendens művészi értékeket testesítenek meg. A szerző azonban itt nem áll meg, hanem egy további, látszólag ellentmondó kijelentést tesz. A bohém eszerint nemcsak az örök művész, hanem olyan, lényegileg modern társadalmi típus is, amelynek tevékenységeit a kulturális piac új, üzleti feltételei határozzák meg. Romantikus elődeivel szemben, akiket Murger „csökönyös álmodozókként” intéz el, a valódi bohém sikeres szakmabeli és művészeti üzletember, aki megtanulta, hogyan népszerűsítse alkotásait, és miként alkudjék a kulturális piacon saját előnyére. A bohémség, mint hangsúlyozza, nem állandó létállapot, hanem az inasévek kora, átmeneti időszak a fiatal művész életében, ami bármilyen más üzleti vállalkozáshoz hasonlóan vezethet az anyagi sikerhez és a társadalmi elismeréshez, de a tönk széléhez és a kudarchoz is. Murger megfogalmazásában a bohémség csupán „az Akadémia, a Jóisten szállása vagy a hullaház” előszobája.<sup>5</sup>

A jelenség történészei és teoretikusai nagyrészt továbbvitték ezeket a látszólag összeférhetetlen értelmezési kereteket, amelyekben Murger a „bohém” jelentését kortársai számára eredetileg tisztázta. Hozzá hasonlóan a mai értelmezők is a bohém mint a magasabb rendű művészet alkotója és a bohém mint a kapitalista modernitás jellegzetes típusa között ingadoztak. Az első mellett olyan irodalomtörténészek szálltak síkra, mint Matei Călinescu és Gene Bell-Vilada, akik a bohémeknek tulajdonítják a *l'art pour l'art* és a protomodern esztétika feltalálását, amely végül a modern absztrakcióhoz vezetett.<sup>6</sup> A másik oldalon Walter Benjamin amellett kardoskodott, hogy a bohém típusa valójában a kapitalizmus feszültségeit fejezi ki, mely a modern művészt radikalizálta, ám egyszersmind olyan kulturális áruvá is tette, amit a piacon adnak-vesznek.<sup>7</sup> A polgári modernitás termékének tekintette a bohémet Jerrold Seigel történész is, ám ő az illető funkció társadalmi vonatkozásaira helyezte a hangsúlyt a gazdaságiak helyett. Seigel szerint a bohémet olyan liminális figurának kell tekinteni, aki a polgári individualizmus belső ellentmondásaiból adódóan cselekszik, és a modern társadalom rend és önkifejezés iránti ellentétes igényeit segít összeegyeztetni. A kapitalista piac szerepét hangsúlyozta Pierre Bourdieu is a bohémség megjelenése kapcsán, szintén annak fenntartása mellett, hogy a bohémnek sikerült egyfajta *modus vivendi*-t találnia a kapitalizmussal bizonyos független intellektuális mező kialakítása és a *l'art pour l'art* esztétikai autonómiájának bevezetése által a modern világba.<sup>8</sup>

Bármilyen értékesek és sokatmondóak lennének is azonban önmagukban ezek a felfogások, nem képesek a bohém kielégítően kontextusba helyezett, történetileg jellemző képét visszaadni. Hiányoznak belőlük a bohém által a modern társadalomban belakott társadalmi terek és az általa betöltött esztétikai szerep közötti meggyőző empirikus és elméleti összefüggések. A bohém mint társadalmi típus elszigeteltnek, ha ugyan nem egyenesen ellentétesnek tűnik a bohémmal mint alkotóval. Másként megfogalmazva, a bohémség kortárs elméleteiből az a köztes kulturális tér hiányzik, amely kapcsolatot tudna teremteni a bohém társadalmi és esztétikai dimenziói között, visszaadva alakjának történetileg sajátos és konkrét jellegét.

A továbbiakban amellett fogok érvelni, hogy a bohém hiányzó kulturális képe majdnem egy nemzedékkel megelőzte a társadalmi és művészi típust, és egy olyan radikális művészi szubkultúrában keresendő, mely a kései 1820-as és a korai 1830-as években bontakozott ki, a polgári modernitással szembenállóként határozva meg önmagát. A bohémség történészei és teoretikusai eddig különös módon hajlamosak voltak elhanyagolni a jelentőségét ennek a korai szakasznak, a Murger későbbi fantáziadús művében ábrázolt jelenség éretlen változatának tüntetve fel azt. A bohém identitás kulturális gyökereinek efféle elhanyagolása több okból ered. A legnyilvánvalóbb talán az elnevezést övező bizonytalanság. Csupán a kései 1840-es években, nagyrészt Murger népszerű történeteinek köszönhetően kezdték ugyanis a „bohém”

szót kimondottan a modern társadalmon belüli művészi életvitellel azonosítani. Murger előtt a „bohémiségnek” számos nem művészi, a későbbi korok által rég elfeledett jelentése volt. Így vonatkozhatott a cigányokra, akikről azt hitték, hogy Bohémiából származnak, a társadalmi peremen bizonytalan jövedelemforrásból élő városiakra és a melodramák által ábrázolt, színes alvilági figurákra is.<sup>9</sup> Ám amint bohémiség mint művészi identitás a kései 1840-es években állandó meghatározást nyert, egyre gyakrabban vonatkoztatták vissza az 1830-as évekre.<sup>10</sup>

A másik, még nyomósabb oka annak, hogy az 1830-as évek kultúrbohémje némileg feledésbe merült, az esztétikai modernizmus későbbi értelmezéseinek ellentmondó mivoltában áll. A kultúrbohém alakja végső soron összeegyeztethetetlen azokkal a modern művészről alkotott eszmékkal, melyek a 19. század második felétől kezdődően nyertek egyre nagyobb jelentőséget. Mi több, magát a társadalmi és esztétikai autonómia fogalmát kérdőjelezi meg, melyet a modern művész identitására nézve régóta elengedhetetlennek tekintenek. Mindezek kapcsán a következőkben azt próbálom meg kimutatni, hogy az 1830-as évek bohémje a korai 19. századi populáris kultúrában közkézen forgó témák és képzetek bonyolult újraértelmezéséből született.<sup>11</sup> A bohém identitás szimbiózisszerűen kapcsolódott a populáris romantikához és a melodramákhoz, melyek a korai 1830-as évekre kezdtek teret veszíteni a szolidabb, polgári művészeti formák javára. A bohémról mint olyan színházi előadóról alkotott kép, aki a populáris kultúra felforgató formáit eleveníti meg, és végső soron esztétizálja azokat, nyilvánvalóan összeegyeztethetetlen a bohém Murgernél bevezetett hagyományos felfogásával, mely alapján a magaskultúra és a kanonizált művészet előállítója.

Melyek tehát a kulturális értelemben vett bohém színre lépését magyarázó történeti előfeltételek? Melyek voltak a kultúrbohém jellemző vonásai? Honnan eredt a modernitásról alkotott felfogása, és miként érvényesítette a maga történeti világában ezt a felfogást? Saját válaszkísérletem egy olyan történeti fenomenológián alapul, mely azzal a céllal tér vissza a bohémiség korai forrásaihoz, hogy kontextualizálja azokat, és eredeti jelentéseiket visszanyerje. Ez több szempontból is olyan hagyományos fajtájú történelmi vállalkozás, melyet a szövegek értelme és a kontextusukhoz való viszonya mélyen foglalkoztat.<sup>12</sup> Szokatlan is azonban annyiban, hogy mind a kontextusok, mind a szövegek természetét a hagyományos eszmetörténettől alapvetően eltérően fogom fel. Ahelyett, hogy a kontextust objektíve adott társadalmi vagy politikai térnek tekinteném, melyben a szövegek rögzített jelentésekre lelnek, a kontextust inkább közvetített kulturális térként gondolom el, amely maga is értelmezésre szorul.<sup>13</sup> A vizsgált szövegek azonban ugyancsak másként nyilvánulnak meg, amint társadalmi helyett kulturális jelenségként határozzák meg őket. A bohém ént tehát egyéni helyett olyan kollektív identitásnak tekintem, mely bizonyos kulturális formák általános konvenciói keretében végrehajtott performatív aktusokból nyerte jelentéseit.

## 2.

■ Nem véletlen, hogy a bohém kulturális figurájának első felbukkanása egy színházi botrányhoz kapcsolódik, mely áthágta a társadalmi és a kulturális szabályokat, és megdöbbentette egész Párizst. Az „*Hernani*-csatát”, ahogyan elnevezték, érdemes bizonyos részletességgel felidézni, mert nemcsak a bohém első nyilvános szereplése a francia kulturális életben, hanem kiderül belőle az is, hogy a bohém alakja miként fonódik össze a romantikus dráma problémájával. A csatára Victor Hugo *Hernani* című darabjának a bemutatóján került sor, melyet 1830. február 28-ára tűzött ki a Théâtre Français.<sup>14</sup> A sokat vitatott darab előadását a párizsi közönség türelmetlenül várta, annál is inkább, mert az eseményt a romantika és a klasszicizmus végső leszá-

molásának tekintették, az antikok és a modernek legalább két évtizede dúló háborúja sorsdöntő ütközetének.<sup>15</sup> A bemutatóra hetekkel előtte elkelték a jegyek, és Hugót olyan nagyságok ostromolták meghívóért, mint Benjamin Constant, Adolphe Thiers vagy Prosper Mérimée, akiknek a kasszáján már nem jutott jegy. Attól tartva, hogy az esemény politikai zavargásokra szolgáltathat alkalmat, a *La Quotidienne* című kormánypárti lap külön kifejtette, hogy „bármekkora jelentősége volna is egyébként az *Hernani* bemutatásának a tollforgatók köztársasága számára, a francia monarchia nem törődhetik azzal”.<sup>16</sup>

Az, amire a bemutató estéjén tényleg sor került, másfajta botrány volt, mint amire a közönség számított. Az est botrányát nem Hugo darabjának újításai, hanem ifjú rajongói váltották ki, akik a romantikus drámaíró t klasszicista ellenségeivel szemben támogatni jöttek. Hugo beszámolója alapján saját viselkedése is hozzájárult ahhoz, hogy az *Hernani* premierje belátható kimenetelű esztétikai vitából nagy horderejű kulturális botrányvá fajuljon. A szerző újítása abban állt, hogy eltért a tapsoncok felfogadásának bevett szokásától, mely a darab sikerét volt hivatott megalapozni, és fizetetlen támogatóira hagyatkozott a Quartier Latin egyetemistái és művészei köréből. A vakmerősége miatti szemrehányásokra Hugo azt válaszolta, hogy új művészet-hez új közönség kell, amely megfelel a darabnak, és ez az új közönség a „fiatalokból, költőkből, festőkből, szobrászokból, zenészekből, grafikusművészekből” fog állni, akik önszántukból jönnek majd támogatni.<sup>17</sup>

Hugo számítása, mely alapján úgy vélte, egyetemi hallgatók, művészek és értelmiségiek százaira számíthat, akik rajonganak a romantikáért, nem csalt. Az *Hernani* védelmét ifjú hívei katonai hadjárathoz méltó tudatossággal szervezték meg. A fő követők, mint Gérard de Nerval, Théophile Gautier és Petrus Borel, szervezőként léptek fel, és névsor szerint toborozták a támogatókat ismerőseik sorából, illetve gondoskodtak róla, hogy mind ott legyenek a bemutató estéjén. A sereg apró csoportokra oszlott a teremben, és összehangolt tapsoncok osztagaiban szolgált az előadás időtartama alatt. Minden püsszegésre még hangosabb tapssal kontráztak, úgyhogy a közönség mozgolódása a színpadon előadott dráma izgalomával vetekedett. Mint az egyik beszámoló másnap írta, „a közönség egy szinten volt a színpadi színészekkel, és tagjai epileptikusok módjára szerepeltek”.<sup>18</sup> Az *Hernani* sikerét végül a negyedik felvonás biztosította, a negyedik és az ötödik közötti szünetben pedig a szerzőjét már fel is kereste egy kiadó munkatársa, aki hatezer frankot ajánlott a darabért. Az üzlet létre is jött, és miután egy közeli dohányárusnál aláírták a papírokat, Hugo helyben megkapta készpénzben az egész összeget.<sup>19</sup>

A bemutatón kirobbant botrány után a fiatal romantikusok négy hónapon át folytatták az *Hernani* szervezett támogatását (a darab összesen ötvenöt előadást ért meg), mely közös szent ügyüké vált. Nyolc évvel később Gautier az előadásra álheroikus csatateréként emlékezett vissza, „ahol a romantika bajnokai és a klasszicizmus hősei azzal a példátlan dühöngéssel és szenvedélyes hévvel csaptak össze, amit csak irodalmi véleménykülönbség képes kiváltani; ostrommal vettek be és foglaltak vissza minden egyes sort. Egyik este a romantikusok veszítettek egy monológot, majd újra elnyerték, s a megvert klasszicisták egy másik mondat ellen vonultatták fel a püsszegések, a füttyök és a széknycorgások seregét, hogy még ádázzabul menjen a harc.”<sup>20</sup> Negyven év távlatából nyújta azonban szintén ő az *Hernani*-csata jelentőségének ennél is találóbb értékelését. A bemutató, idézi fel Gautier, „a század legnagyobb eseménye volt, mert a szabad, fiatalos és új gondolkodást kellett hogy felavassa a régi megszokás romjain”; „az ifjúság csatája volt az elaggottság, a hosszú hajé a kopaszság, a lelkesedésé a megszokás, a jövőé a múlt ellen”. A romantika fiatalos védelmezőinek és kopaszodó ellenségeinek szemléletes kontrasztja számára a kortárs kultúra élő látképét nyújtotta. „Elég volt egy pillantást vetni erre a közönségre, hogy

meggyőződjk az ember: ez nem valamiféle közönséges esemény. Két rendszer, két párt, két hadsereg, és nem túlzás azt mondani, két civilizáció ütközött itt meg, amelyek szívből gyűlöltek egymást.”<sup>21</sup>

Gautier hiperbolikus beszámolója igen pontosan rámutat az *Hernani*-csata valódi jelentőségére. Nem a romantika diadala volt ez a klasszicizmussal szemben, mert ez 1830-ra már eldöntött ügynek számított, hanem a régóta fennálló esztétikai ellentét átalakítása modern kulturális antagonizmussá, a művész és a polgár, a bohém és a filiszter ellentétévé. Az *Hernani*-csata alkalmával lép színre a radikális művész mint felismerhető, kollektív jelenlét a nyilvános életben. Ez tehát a bohém identitás első megjelenítése a modern kultúrában. A színházi botrány során lehetünk tanúi a filiszter fogalmi körvonalazódásának is, ahová az új önbizalmat nyert középosztály tömörül, mely a klasszicizmus köpönyegét ölti magára, és a transzcendens értékek, a keresztény erkölcs és a társadalmi stabilitás védelmezőjeként lép fel a kortárs irodalmi életben.

### 3.

■ Mi már annyira megszoktuk a bohém és a polgár ellentétének látszólagos eleve elrendeltségét, hogy nem is kérdezzük rá, miért éppen akkoriban, és miért éppen azokban a formákban tört fel, amikor feltört. Azt mondani, hogy a bohém művész a polgár természetes ellensége, radikális „Másikja” volt, bizonyos értelemben tautológia, amely nem képes magyarázni a bohém alakjának történelmi partikularitását. Ha önálló kulturális jelenségként kívánjuk megérteni a bohémet, akkor a saját céljai, önmagáról és a modernitásról alkotott képe alapján kell őt megítélnünk, amelyeket nemcsak úgy alakított ki, hogy a modern polgárt sokkolja, hanem a polgári szemléletmód radikális alternatívájaként is.

Ez az alternatíva nincs kifejtve semmiféle irodalmi szövegben vagy ideológiai értekezésben, melyet a bohémek írtak volna. Ehelyett gesztusokban, ruhákban, életstílusban és szobaberendezésben jelenítették meg.<sup>22</sup> A filiszter modernitással való szembenállását a bohém mindenekelőtt azzal fejezte ki, hogy botrányos jelmezekbe bújt. Az extravagáns öltözködés és megjelenés központi szimbolikus és ideológiai szerepet játszott a fiatal romantikusok és ellenfeleik összecsapásakor az *Hernani*-csatában is. Feltűnő ruháik különböztették meg Hugo követőit nemcsak a klasszicistáktól, hanem – és ez még több jelentőséggel bír – a romantikusok idősebb generációjától is, mely a polgári szokásoknak megfelelően öltözött. Victor Hugo csodálkozó leírása fiatal szurkolói megjelenéséről az *Hernani* bemutatójának estéjén árulkodik arról, hogy az öltözködés miként vonta meg újra a kulturális határokat, nemcsak romantikus és klasszicista, hanem a bohém és a romantikus között is: „Délután egy órától – idézi fel az író – a Richelieu utca népes sétáló vad és különös karakterek egyre gyarapodó csapatára lettek figyelmesek, szakállas, hosszú hajú, az éppen uralkodón kívül mindenféle más divat szerint öltözött figurákra, matrózzubbonyokban, spanyol köpenyekben, Robespierre-féle mellényekben és III. Henrik idejéből származó sapkáknak, az összes évszázad és éghajlat ruháiba bújva, és mindez Párizs kelles közepén, fényes nappal. A polgárok megtorpantak útjukon, elképedtek és megbotrányoztak. Théophile Gautier úr különös sértés volt szemüknek, skarlátvörös szatén mellényében és a hátán fodrozódó hosszú és dús hajával.”<sup>23</sup>

Gautier maga is kiemeli a ruházatnak a fiatal romantikusok tevékenységében játszott szerepét. Meg voltak róla győződve, írja, hogy ezt az estét, mely „a szabad, fiatalos és új gondolkodást kellett hogy felavassa a régi megszokás romjain”, „a megfelelő toalettben kell megünnepelni, valamilyen pompás és bizarr jelmezben, amely megtisztelti a mestert, az iskolát és a játékot”.<sup>24</sup> A jövő bajnokai büszkélkedtek vele, biztosít Gautier, hogy nem úgy néznek ki, mint valami közjegyzők, hanem a rene-

szánsz festmények, a romantikus drámák és a gótikus regények alakjai után mintázták meg magukat. Még azoknak is, akik nem tudták megengedni maguknak a szatént, a bársonyt és a paszományt, hogy úgy öltözzenek be, ahogyan Rubenst és Velázquezet látták, sikerült színesnek és romantikusnak kinézniük rögtönzött jelmezeikben. Az est összes fantáziadús öltözete közül Gautier vörös szatén mellényéről, amelyet nagy gonddal szabott külön az alkalomra, tűnt úgy, hogy a legsikeresebben fejezi ki az esemény lényegét jelentő provokáció és különtség szellemét. Ez a ruhadarab nemcsak az *Hernani*-csata, hanem Gautier egész pályafutásának szimbóluma lett. Mint emlékirataiban ironikusan megjegyzi, „ha egy filiszter előtt kiejtik a Théophile Gautier nevet, még ha nem is olvasott tőlem egy sor verset vagy prózát sem, tudni fog rólam a vörös mellényről, amit az *Hernani* bemutatójának estéjén viseltem. [...] Ez az a kép, amit hátrahagyok az utókornak. A verseimet, a könyveimet, a cikkeimet, az idegen vidékekre tett utazásaimat mind-mind elfelejtik, de emlékezni fognak a vörös mellényemre.”<sup>25</sup>

Hogy ezeknek a látszólag léha gesztusoknak a nagyon is komoly szimbolikus és ideológiai vonzatait megértsük, ki kell terjesztenünk elemzésünket az *Hernani*-csatán túlra, Párizs művészi és intellektuális kultúrájának teljes látképére.<sup>26</sup> A szakállak, a hosszú haj és a történelmi jelmezek divatja nem az *Hernani* bemutatóján kapott lábra, hanem 1827 körül, amikor a művészek és az értelmiségiek először kezdtek olyan viseletbe öltözni, mely sértette a polgárság konvencionális öltözködési kódját.<sup>27</sup> Mindenfelé olyan fiatalembereket lehetett látni, akik a művészi identitás és a személyes különállás jelzésére 16. századi velencei ruhákban, brandenburgi lengyel uniformisokban, magyar huszármantékban és mindenféle keleti gúnyákban díszeltek.<sup>28</sup> A történelmi kosztümöket hordó fiatal művészek gondosan megkülönböztették magukat a divatos dendiktől és az „arszlánoktól”, akik az Angliából importált legutolsó divat szerint öltözködtek.<sup>29</sup> 1830 után az egzotikus jelmezek olyan gyakoriakká válnak a fiatalok körében, hogy a Párizsba látogatók egyöntetűen felidéznek mint a város kulturális tájképének lényeges vonását. Frances Trollope, aki 1835-ben ír Párizsról, újra meg újra visszatér ama „jeune gens de Paris” (a párizsi fiatalok) látványára, akik mindenhol jelen voltak, és akiknek a gesztusait mindenki „valami nagyszerűnek, szörnyűnek, vulkanikusnak és fenségesnek” látta.<sup>30</sup> A szóban forgó jelmezek színpadiassága egy másik utazót 1835-ben arra a megjegyzésre készítetett, miszerint „egyes újabb színdarabok mintha kiküldenék mostanság az utcára szereplőiket”.<sup>31</sup>

A különködő történelmi jelmezek és a modern művészeti élet társítása olyan szorossá vált, hogy egyes társadalmi típusok népszerű meghatározásaiban még az 1840-es években is visszahangozták. Az urbánus társadalmi típusok egy többkötetes enciklopédiájában, melyet *Les Français peints par eux-mêmes* címmel 1842-ben adtak ki, az „Irodalmár” alábbi, az előző évtized divatjára utaló meghatározását találjuk: „Az irodalmár át akarja változtatni magát, hogy egy másik század újból életre keltett emberének lássék. [...] Így aztán az ember Szent Lajos frizuráját látja az omnibuszon, III. Henrik szakállát a vasúton és Guise herceg süvegét az étteremben.”<sup>32</sup>

A modern irodalmár öltözködését uraló fantasztika ízlés ütközött ki a lakása berendezésén is: „Az irodalmi hírességek a középkor bútorainak groteszk rehabilitációjába fogtak [...], és nemsokára minden irodalmárnak meg kellett legyen a boltíves szekrénye, a karmos lábakon álló szúrágta asztala, a sárkányokra támaszkodó polcai. Az ódon tálak, keretek, székek, porcelánok és faliszőnyegek a kor nagy újítoinak gyönyörűségei voltak, és a haladás fanatikus hívei ártalmatlan dekorációvá átalakult törökkel, alabárdokkal és páncélokkal vették körül magukat.”<sup>33</sup>

De miért is döntöttek az ifjú romantikusok amellett, hogy a polgári modernitás-  
sal való szembenállásukat középkori vagy, általánosabban, egzotikus képzetek meg-

testesítésével jelenítik meg? Miben álltak farsangi játékaik kulturális és ideológiai vonzatai? Ezt a kérdést eddig általában politikai és ideológiai vonalon tárgyalták, meggyőzően kimutatva, hogy a középkori világért rajongó fiatal művészeket a történelmi nosztalgia vezérelte, egy olyan kezdeti aranykorba való regresszió vágya, mely kor a modernítésben feledésbe ment, ám azt még mindig kísértette.

Ezt véleményt Delécluze is igen korán megfogalmazza, aki már 1832-ben felveti a kérdést, hogy a fiatal művészek vajon miért növesztenek szakállat és hordanak hosszú haját a középkorral való azonosulásuk kifejezésére. Véleménye szerint a fiatal nemzedék azért tartja szükségesnek a visszatérést a középkorhoz, hogy „visszanyerje az úgynevezett reneszánsz írói és művészei által I. Ferenc uralkodása alatt és a klasszicisták által XIV. Lajos idejében elhagyott helyes ösvényt”. Kora medievalizmus a Delécluze szerint tehát a felvilágosodás filozófiai és ideológiai elutasítása és a szellemi otthon reakciós keresése a távoli múltban. Mint leszögezi, „a hosszú szakáll viselése egyes férfiak által egy többségében csupasz orcájú társadalomban bizonyosan valamilyen régi szokás vagy ízlés felélesztésének és helyreállításának a vágyát bizonyítja”.<sup>34</sup>

Amilyen valószínű első hallásra ez a magyarázat, olyan bizonytalanná válik, ha közelebbről vizsgáljuk. Először is az ifjú bohémek nem voltak se tekintélyelvűek, se vallásosak, se hierarchikus világnézetűek; éppen ellenkezőleg: tekintélyellenesek, erkölcsellenesek és transzgresszívek. Másodsorban medievalizmusuk és az empirikusan vagy politikailag meghatározható múlt között nem volt semmiféle valódi kapcsolat. Középkorszemléletüket nem történelemkönyvekből és levéltárakból, hanem azoknak a gótikus regényeknek, divatos románcoknak, romantikus drámáknak és melodrámáknak a szövegéből sajátították el, amelyek színes képzetei csak úgy hemzsegetek a populáris kultúra világában.<sup>35</sup> A kor összefüggéseit figyelembe véve az a következtetés vonható le, mely szerint a bohémek stilizált középkorisága nem a modern világ konzervatív elutasítását fejezte ki, hanem éppen a modern városi kultúra népszerű formáinak polemikus támogatását. Az ilyen gesztusaik által azt juttatták tehát kifejezésre, hogy nem általában a modernitást ellenzik, csupán a modern kultúra bizonyos fajta polgári megnyilvánulását, mely az 1830-as években volt kibontakozóban.

Maguk a bohémek nyilatkozatai egyértelműen megerősítik ezt az értelmezést. Arsène Houssay, Gautier korai körének tagja például kifejti, hogy furcsa jelmezeik közös tiltakozásukat fejezik ki „minden előítélet, sőt azt mondhatnám, bármilyen törvény ellen”.<sup>36</sup> Csoportosulásukat, mint Maxime du Camp évekkel később leírja, „az uralkodó erkölcsök és a bevett szokások általános elutasítása”, különösen a „gyűlöletes polgári szokások” elutasítása jellemezte.<sup>37</sup> Vörös mellénye, állítja Gautier is, „a modern élet szürkesége elleni jelképes tiltakozást” jelentette.<sup>38</sup>

Ahhoz, hogy ezeknek a tiltakozó gesztusoknak a teljes horderejét megértsük, nem valamilyen reakciós politika megnyilvánulásainak kell tekintenünk őket, hanem egy olyan, sajátosan modern kulturális jelenségnek, amely a kései 19. és a 20. század radikális ifjúsági mozgalmait előlegezi meg. Dick Hebdige szociológus „látványos szubkultúráknak” nevezte ezeket a mozgalmakat, annak alapján, hogy a nyilvános előadásból és a látványosságból kiindulva alakítanak ki valamilyen közösségi és személyes identitást.<sup>39</sup> Meghatározó vonásuk, hogy felforgató jelentésekkel képesek felruházni egyes tárgyakat, gesztusokat és hétköznapi gyakorlatokat, és ezáltal „stílust” teremtenek. A „stílus” az, ami által a szubkultúrák megtörik „a társadalmi világot szervező és a tapasztalatát irányító érvényes kódokat”, megkérdőjelezvén ezáltal a többség hallgatólagosan elfogadott értékeit és erkölcsi normáit. Ilyen értelemben minden szubkultúra „jelképes kihívást intéz valamilyen jelképes rend ellen”.<sup>40</sup> A szubkultúrák azonban nem csupán az elfogadott rend elleni lázadást és kihívást je-

lentenek. Az ilyen mozgalmak tágabb értelmüket – Hebdige és mások szerint is – gyakran a társadalmi főáram rejtett vagy el nem ismert ellentmondásaiból nyerik. A látványos szubkultúrák valamely kultúra tágabb egészében lappangó ideológiai, gazdasági és kulturális feszültségeket nyilvánítanak meg; Hebdige megfogalmazásával élve: „kódolt választ a közösség egészét érintő változásokra”.<sup>41</sup>

Az 1830-as évek bohém szubkultúrája is egy tágabb társadalmi és ideológiai konfliktus szerves része volt, amely a színház közegében öltött leghatározottabban formát. Gautier tulajdonképpen erre a jelenségre utal, amikor az *Hernani*-csatára való visszaemlékezéseiben azt állítja, hogy a művész és a polgár közötti ellentét nem csupán esztétikai nézetkülönbséget, hanem egyenesen két civilizáció összecsapásában megnyilvánuló ideológiai és kulturális összeférhetlenséget jelenít meg. Egyik részről ott van a romantikus dráma és elődje, a melodráma, mely a modernitásnak még mindig szilárdan a francia forradalom ethoszában gyökerező, határozottan populistta és dinamikus felfogását testesíti meg, a másik részről pedig, a klasszicizmus helyett, a vaudeville-komédia, mely egy szintén akkoriban teret hódító, jobban megbecsült, polgári kulturális ethoszt képviselt. [...]

**R. L. fordítása**

**■ JEGYZETEK**

A tanulmány egy átfogóbb kutatás része, mely olyan modern típusok keletkezését vizsgálja a 19. századi párizsi populáris kultúra változó kontextusában, mint a bohém, a flâneur, a dekadens és a primitív.

1. Lásd Anne Martin-Fugier: *Les romantiques. Figures de l'artiste 1820–1848*. Hachette Littératures, Paris, 1998.

2. A bohémekről szóló szakirodalom hatalmas, egészében azonban inkább anekdotikus és leíró, mintsem elemző jellegű. A 19. századi bohémiségről szóló legfontosabb összefoglalás Jerrold Seigel: *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life 1830–1930*. Penguin Books, New York, 1986. A bohémiség populáris gyökereiről szóló irodalmi jellegű beszámolót nyújt Marilyn R. Brown: *Gypsies and Other Bohemians: The Myth of the Artist in Nineteenth-Century France*. University of Michigan Research Press, Ann Arbor, 1985.

3. Lásd Jacques Lethève: *Daily Life of French Artists in the Nineteenth Century*. Trans. Hillary E. Paddon. Allen and Unwin, London, 1972; továbbá Pierre Labracherie: *La Vie quotidienne de la bohème littéraire au XIXe siècle*. Hachette, Paris, 1967.

4. Henry Murger előszava a *Scènes de la vie de bohème*-hez, Loic Chotard bevezetőjével. Gallimard, Paris, 1988. 34.

5. Uo.

6. Lásd Matei Călinescu: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Kitsch, Postmodernism*. Duke University Press, Durham, 1987; valamint Gene H. Bell-Villada: *Art for Art's Sake and Literary Life*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1996. Ezen álláspont legfontosabb 19. századi megfogalmazásához lásd Maurice Spronck: *Les Artistes littéraires. Études sur le XIXe siècle*. Calman Levy, Paris, 1889.

7. Lásd Walter Benjamin: *The Boheme*. In: Charles Baudelaire: *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Trans. Harry Zohn. New Left Books, New York, 1973. 11–34.

8. Lásd Pierre Bourdieu: *The Conquest of Autonomy: The Critical Phase in the Emergence of the Field*. In: *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Trans. Susan Emanuel. Stanford University Press, 1995. 47–112.

9. Lásd Amédée Achard: *Le Bohémien*. In: *Les Français peints par eux-mêmes*. Province, vol. 1. L. Curmer, Paris, 1841. 1840 és 1842 között Daumier rossz hírű városi típusokról közölt karikatúrasorozatát *Les Bohémiens de Paris* címmel, ahol a „bohém” a társadalom peremén, bizonytalan anyagi körülmények között élő egyénként értendő. Daumier karikatúraalbumának egyik recenziése nyilvánvalóvá is teszi a szónak ezt a köznapi jelentését: „Ebben az albumban megtaláljuk az összes társadalmi rend és osztály hulladékát: az irodalmárt a sintér, a volt ügyvédet a politikai menekült és a császári prefektust a ruhakereskedő társaságában. Ez minden kockázatos foglalkozás összefoglalása és mindazok krónikája, akik Párizsban a jószerencse mennyei manóját keresik, vagyis a sőpredék, ahogyan egy lendületes és finom kéz rajzolta meg.” (Charivari, 1843. jún. 28. Idézi Loys Delteil: *Le peintre-graveur illustré*, vol. 27. Da Capo Press, New York, 1969.) Lásd még Adolphe Dennery és Eugène Grangé *Les Bohémiens de Paris* című melodramáját is (Imprimerie d'André Dondey-Dupré, Paris, é.n.).

10. 1866-ban például Sainte-Beuve francia irodalomkritikus utal az 1830-as évek „Bohème Galante”-ja és a Murger 1850-es évekbeli, közönségesebb bohémjei közötti különbségre. Az utóbbiakat szerinte a szűkös életmód jellemezte, míg a korai bohémeket „a régi gótikus mesterek iránti lelkesedés” és „a középszerűség megvetése, a közönséges és a közhelyes iszonya, valamint a megújulás forró láza”. Sainte-Beuve: *Nouveaux Lundis* [1866]. Idézi Loic Chotard bevezetője; Murger: i. m. 9.

11. A városi tömegkultúra és a korai 20. századi primitív művész hasonló szimbiozisének elemzéséhez lásd Mary Gluck: *Interpreting Primitivism, Mass Culture and Modernism: The Making of Wilhelm Worringer's Abstraction and Empathy*. *New German Critique* 2000. 80. 149–169.

12. A kontextuális eszmetörténet klasszikus meghatározásához lásd Quentin Skinner: *Meaning and Understanding in the History of Ideas*. In: *Meaning and Context: Quentin Skinner and His Critics*. Ed. James Tully. Princeton University Press, 1988. 29–67.
13. Lásd Dominick LaCapra: *Rethinking Intellectual History and Reading Texts*. In: *Modern European Intellectual History*. Eds. Dominick LaCapra – Steven Caplan. Cornell University Press, Ithaca, 1982. 47–85.
14. Az Hernani fogadtatásához lásd Fernande Bassan: *La reception critique d'«Hernani» de Victor Hugo*. *Revue d'Histoire du Théâtre* 1984. 36. 1. 69–77.
15. A következő beszámoló nagyrészt Victor Hugo saját visszaemlékezésein alapul: *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*. In: *Victor Hugo: Hernany, Ruy Blas: Suivi de la Bataille d'Hernani racontée par ses témoins*. Gallimard et Librairie Generale Française, Paris, 1969.
16. *La Quotidienne*. Idézi Hugo: uo. 459.
17. Uo. 456.
18. *La Gazette de France*, 1830. febr. 27. Uo. 518.
19. F. W. J. Hemmings szerint az Hernani körül kirobbant botrány nemcsak a szerzőnek biztosított anyagi sikert, hanem a Comédie Française-nek is. „Az Hernani rég várt tőkeinjekció volt a társulatnak, és a színészeket a rakoncátlan közönség sem igen zavarta a busás bevétel mellett. Az első három előadás által hozott 12 000 frank a kilencedik előadásra 40 000-re nőtt, az április 5-i, tizenkilencedik előadásra pedig 76 000-re.” Hemmings: *Culture and Society in France 1789–1848*. Peter Land Publishing Inc., London, 1987. 230.
20. Théophile Gautier: *La Presse*. 1838. jan. 22. Idézi Hugo: i. m. 525.
21. Uő: *Histoire du romantisme. Les Introuvables*, Paris, 1993. 79, 6, 83.
22. A modernizmus későbbi, performatív nyilvános térváltozatainak elemzéséhez lásd Walter Adamson: *Apollinaire's Politics: Modernism, Nationalism, and the Public Sphere in Avant-Garde Politics*. *Modernism/modernity* 1999. 6. 33–56.
23. Hugo: i. m. 460.
24. Gautier: *Histoire du romantisme*. 79.
25. Uo. 77.
26. Habár a jelen tanulmányban csak beleértésesen használom a nemzedékek fogalmát, érdemes megjegyezni, hogy a korai 19. század közös kulturális és ideológiai érdeklődésű fiatalok valóságos seregei kialakulásának volt a tanúja. Egy valamivel korábbi jelenség elemzéséhez lásd Alan B. Spitzer: *The French Generation of 1820*. Princeton University Press, 1987.
27. Lásd Delécluze: *Les Barbus d'à présent et les barbus de MDCCC*. In: *Paris, ou le livre des cent-et-un*. Chez Ladvocat, Libraire, Paris, 1832.
28. Lásd Louis Maignon: *Le Romantisme et la mode. D'après des documents inédits*. Librairie ancienne Honoré Champion, 1911.
29. Lásd Arsène Houssaye: *Man about Paris: The Confessions of Arsène Houssaye*. Trans and ed. Henry Knepler. Morrow, New York, 1970. 32.
30. Frances Trollope: *Paris and the Parisians in 1835*. Richard Bentley, London, 1836. Vol. 1. 14.
31. Idézi Maignon: i. m. 65.
32. Elias Regnault: *L'Homme de lettre*. In: *Les Français peints par eux-mêmes*. Vol. 4. 226.
33. Uo.
34. Delécluze: i. m. 83, 85.
35. Lásd Albert Joseph George: *Short Fiction in France, 1800-1850*. Syracuse University Press, 1964; valamint James Smith Allen: *Popular French Romanticism: Authors, Readers, and Books in the Nineteenth Century*. Syracuse University Press, 1981.
36. Houssaye: i. m. 32.
37. Maxime du Camp-t idézi Louis Maignon: i. m. 54.
38. Gautier: *Histoire du romantisme*. 79.
39. Dick Hebdige: *Subculture: The Meaning of Style*. Routledge, New York, 1979.
40. Uo. 91, 92.
41. Uo. 80.





FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ

# LÁTVÁNYOK LABIRINTUSÁBAN



**A királynő és társai előtt feltáruló mesés táj olyan, mintha a nézői egyszerre szálltak volna léghajóra, pillantottak volna egy mikroszkópba, tartottak volna távcsövet a szemük elé, s közben még álmodtak is volna.**

## Fantasztikus látomások

■ A 18–19. század fordulóján *Heinrich von Ofterdingen* című regényében Novalis egy olyan látványról számolt be, amely a maga nemében páratlannak mondható. Ugyanakkor radikálisan újszerű is: egyedül talán csak a film segítségével lehetne visszaadni azt, ami Novalis szeme előtt lebegett. E látvány érzékeltetésére sem a képzőművészet vonalperspektívája, sem az epikus történetmesélés linearitása nem alkalmas. A Novalis által leírt látvány a regény egyik betéttörténetében, Klingsohr meséjében tűnik fel, és a mesebeli királynő pillantja meg a magasból, kísérői társaságában. Érdemes hosszabban idézni:

„Egy magaslatról romantikus tájat pillantottak meg, amely tele volt hintve várakkal és városokkal, templomokkal és temetőkkal, s egyesíté a sűrűn lakott síkok minden báját a puszták és a rideg bércek félelmes szépségével. A legszebb színek legszerencsésebb keveredése látszott. A hegycsúcsok örömtüzekként világoltak jég- és hóköntösükben. Mosolygott legzsengőbb zöldjében a sík. A messzeség a kéknek minden változatával ékeskedett, és integetett a tenger sötétjéből sok-sok flottának megannyi lobogója. Emitt a háttérben hajótörés, elől víg parasztlakoma látszott; amott egy vulkán iszonytató szép kitorése, földrengés pusztítása és az előtérben árnyas fák alatt egy szerelmespár legédesb enyelgése. Alant rémítő csata közepette bohózat a legmulatságosabb álcákkal. Másik oldalt az előtérben egy leány holtteste rava-

talon, amelybe vigasztalan szerelmese kapaszkodott, mellette zokogó szülei; a háttérben egy kedves anya, kiseddél a keblén; angyalok ülnek a lábánál s pillantanak le a feje fölött lengedező lomb közül. A jelenések szüntelenül váltakoztak, s végül egy nagy, titokteli színváltozásba folytak össze. Felkavarult ég és föld. Minden félelmek elszabadultak. Mennydörgő hang szólított fegyverbe. Sötét hegyekből viharként özönölt síri vázak rémítő serege fekete lobogókkal, s rátámadt az Életre, amely ifjú seregeivel vidám ünnepet ült a világló síkon, s nem gyanított semmiféle támadást. Borzalmas tusakodás támadt, megremegett a föld, süvített a szélvész, és az éjszakát félelmes csillaghullás világította meg. A kísértetek serege hallatlan kegyetlenséggel szaggatta szét az élő zsenge tagjait. Máglya tornyosult, és vérfagyaló bömbölés közepette falták a lángok az Életnek gyermekeit. A sötét hamurakásból hirtelen tejeskék áradat zúdult mindenfelé. A kísértetek menekülni akartak, ám az özön szemlátomást növekedett, és elnyelte az ocsmány csőcseléket. Csakhamar semmivé lett minden rettegés. Ég és föld édes muzsikába folyt össze. Csodaszép virág úszott a szelíd habokon csillamodva. A sodrás fölött ragyogó szivárvány ívelt, amelynek mindkét oldalán isteni lények ültek megfénylő trónusukon. Sophia ült legfölül, kezében a melence; mellette fenséges férfi, tölgy lombja koszorúzta fürtjeit, jobbában békepálma jogar helyett. A virág úszó kelyhére liliumlevél hajolt, amelyen a kis Fabula ült, és a legédesebb dalokat pengette hárfáján. A kehelyben pedig maga Eros feküdt, s egy szép szendergő leány fölé hajolt, aki őt álmában szorosán átölelte. Körülötte egy kisebb virág zárukt össze, úgy, hogy csípőjükön alul egyetlen virággá látszottak összeolvadni.”<sup>11</sup>

Mi minden látható itt *egyszerre, egyetlen* pillantással? Városok, várak, templomok, temetők, termékeny mezők, kietlen szirtek, zöld tavasz, zord tél, tenger, hajótörés, vulkánkitörés, földrengés, szerelmespár, liget, gyász, újszülött, csata, vihar, éjszaka, lángok, szivárvány. Ha két szóban kellene összefoglalni: a királylány a *teret* és az *időt* látta. Ami az időt illeti: ha valóban látta mindazt, amiről Novalis beszámol, akkor ehhez igen sok időre lehetett szüksége. Napokra, hetekre vagy akár hónapokra. Novalis azonban nem ír az idő múlásáról. Ellenkezőleg, egy szempillantás alatt tűnt elő mindaz, amit leírt. Ami pedig a teret illeti: ha a királylány és társai valóban látták e sok néznievalót, akkor nehéz elképzelni, hogy egyetlen ponton állva erre miként lehettek képesek. Hiszen nemcsak egymástól roppant távoli dolgokat láttak egyidejűleg, hanem a távoli és a közeli dolgokat is egyforma élességgel érzékelték, sőt ugyanazt a dolgot egyszerre több irányból is észlelték. Megtapasztalták tehát az idő múlását (születés, halál, csata, temetés stb. stb.), úgy, hogy közben őket magukat nem érintette ez, vagyis kívül álltak az időn. És ugyanígy érzékelték a tereket (a közeli és a távolit, a lentit és a fentit), anélkül hogy a térben álltak volna.

A királylány az 1799–1800-ban keletkezett regényben úgy pillanthatott le a magasból, ahogyan néhány évvel korábban, 1787-ben a skóciai Edinburghban a város fölé magasodó Calton Hillről az ír festő, Robert Barker. Barkerben ott fenn, a domb tetején merült fel az ötlet, hogy olyan festményt kellene festeni, amely úgy mutatná meg a lenti várost, amilyenek fentről látszik – s ehhez az általa felfedezett új technikai találmányt, a panorámát tartotta a legalkalmasabbnak. Novalis szereplője is úgy tekint körbe, mintha egy panorámában állna – a *magasból* néz *le*, miközben mégis a látvány kellős *közepében* van. Az érzékelése ettől mérhetetlenül igénybe van véve: egyszerre kell mindent érzékelnie, miközben a milliányi tárgy mégis arra kényszeríti, hogy figyelme fölaprózódjon. Egyszerre koncentrált és mégis szétszórt figyelm: az újfajta, jellegzetesen modern, 19. századi érzékelés kialakulását követhetjük nyomon Novalis regénybetétyében.

Ráadásul nemcsak a modern panorámát feltaláló Robert Barkerre emlékeztet a királylány, hanem azokra a léghajósokra is, akik szintén ekkortájt szálltak a magasba

Európa-szerte. Például egy bizonyos Giannozzo nevű léghajós, akit két évvel Novalis regényének keletkezése után egy másik német szerző, Jean Paul küldött a magasba (*Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*), és akit odafönt szintén olyan látványok fogadtak, amilyeneket lent, a földön állva így soha nem láthatott volna.<sup>2</sup> Giannozzo azonban nemcsak azért láthat olyan sok mindent, mert magasból néz le, hanem mert léghajójával folyamatosan halad is előre.<sup>3</sup> A horizont állandóan kitolódik, a látómező egyfolytában módosul, s ez végül olyan élményt kínál, mintha minden látható lenne. A léghajós számára a horizonton túl nem valami ismeretlen kezdődik, hanem újabb horizontok tárulnak fel. Ami lentről, a földről nézve határ (a horizont eredetileg határt jelentett), az odafentről nézve a határtalanságba olvad bele. A földgolyó a maga egészében lesz befogadható – az ember ura a földgömbnek. Peter Schlemihl hétmérföldes csizmáját idézi meg a léghajós: úgy van *itt*, hogy közben már *másutt* van.<sup>4</sup> Novalis radikális döntéssel úgy hajtja végre a földgolyó meghódítását és birtokba vételét, hogy hőse egy tapodtat sem mozdul. Nem ő megy túl újabb és újabb horizontokon, hanem azok jönnek el hozzá. Mozdulatlanul járja be a világot. Állópontra úgy része a térnek, hogy ugyanakkor ebből a pontból maga a tér is kifordítható lesz önmagából.

## Teljes transzparencia

■ Bár Novalis nem említi, hogy a királylány és társai teleszkópot tartottak volna a szemük elé, ahhoz, hogy a mesés tájat nézve a távoli dolgokat éppolyan élesen lássák, mint a közeliakat, mindenképpen szükségük lehetett egy távcsőre. És mi a helyzet az idővel? Annak felbontásához és újbóli összerakásához szintén szükség volt valamilyen technikai segédeszközre – egy másfajta távcsőre: a képzelőerő távcsövére, arra, amit Jean Paul a korban „a fantázia távcsövének” nevezett.<sup>5</sup> A képzelőerő Novalis számára éppúgy technikai eszköz, akár a távcső; ez a hatodik, legfontosabb érzékszerv: „csodálatos érzék, mely minden érzékünket *helyettesíteni* tudja”.<sup>6</sup> A képzelőerő azonban nem egyszerűen helyettesíti a többi érzékszervet, hanem azokat pontosítja, élesíti, a „házaságukról” gondoskodik. A királylány és társai előtt feltáruló mesés táj olyan, mintha a nézői egyszerre szálltak volna léghajóra, pillantottak volna egy mikroszkópba, tartottak volna távcsövet a szemük elé, s közben még álmodtak is volna.

És ezenkívül még mintha vonatra is ültek volna. Hiszen ez lesz az, ami nem sokkal Novalis halála után a köznapi érzékelést szintén radikálisan megrendíti. A vonatút során úgy zsugorodik össze a tér és az idő, mint Novalis királylánya előtt, vagyis a ténylegesen megélt teret és időt az absztrakt tér és idő szorítja ki. A vonatút során a távoli tájak közel kerülnek egymáshoz, s az utazás során tapasztalható folyamatos helyszínváltás olyan benyomást is kínálhat, mintha a tájak egymásra csúsznának.<sup>7</sup> Novalis számára a látványoknak ez a halmozódása a mesés utópia boldog beteljesülését jelentette; a nála sokkal józanabb Heine viszont szorongatónak és félelmetesnek tartotta ezt az élményt. A Párizs–Rouen–Orleans vonalak megnyitásakor 1843-ban „szorongató borzongásról” számol be, hiszen „még a tér és az idő elemi fogalmai is meginogtak”.<sup>8</sup> S miközben leírja azt az élményt, amely rövidesen Európa-szerte magától értetődő lesz, akaratlanul is Novalis mesés táját idézi meg: „Olybá tűnik fel, mintha minden ország hegyei és erdői Párizshoz torlódtak volna. Már érzem a német hársak illatát; ajtóm előtt itt zúg az Északi-tenger.”<sup>9</sup>

A nagyvárosi, párizsi lakás ajtajában zúgó tenger szürrealista látványa nem születhetett volna meg a modern technikai vívmányok nélkül. És ez vonatkozik Novalis mesés tájára is, ahol szintén minden együtt van, egyszerre látható. Egy olyan világban pedig, amelyben minden látható, a tökéletes transzparencia uralkodik. Ennek

vágyában még halványan visszacseng a misztikusok évszázadokkal korábbi elképzelése; de sokkal nyilvánvalóbb immár a felvilágosodás nagy célkitűzése: a teljes láthatóság igénye, amely mindenütt igyekezett érvényt szerezni magának. Ez nyilvánul meg a 18. század legvégén a Bentham által megálmodott ideális börtönben, a Fouché által kitalált gondolatrendőrségben, az emberi testnek Sade márki által enciklopédikusan bemutatott anatómiájában.

## Az összbenyomás

■ Novalis, hogy segítsen az olvasónak elképzelni, hogy ezt a sok, térben és időben összeegyeztethetetlen látványt miként lehetséges *egyszerre* látni, felhívja arra a figyelmet, hogy a jelenetek folyton váltakoznak, és egymásba folynak át. Szereplői, miközben ámulva nézik a látványokat, olyanok, mintha egy *mozgó panorámában* állnának, egy *ős-moziban*, ahol pillanatonként új és új, semmilyen módon össze nem kapcsolható látványok bombázzák a retinát. A szem pedig ezt nemcsak befogadja, hanem fel is dolgozza. Ráadásul, mivel a királylány egyetlen szilárd pozícióból néz mindent (nincsen szó arról, hogy ide-oda vándorolna a látványok között), ezért a szemét és a látását kénytelen mindenhez hozzá is igazítani. A látása éppolyan dinamikussá lesz, mint amilyen változóak a kínáló látványok is. A szeme: valódi nagyvárosi filmszem.<sup>10</sup>

Majdnem egy évszázad van még hátra ekkor, hogy moziról lehessen beszélni. De a kép megmozdításának az igénye a 19. század legelején Európa-szerte érezhető. Nem annyira a képzőművészek és a festők, mint inkább a „szórakoztatóipar” táplálja ezt az igényt. Herman von Pückler-Muskau herceg, aki a 19. század derekán fantasztikus kertépítői tevékenysége révén lett Európa-szerte híres, 1829. február 16-án egy levelében beszámolt róla, miféle technikai látványosságokat keresett fel aznap Európa fővárosában, Párizsban: „Ma reggel tehát a föld középpontjával kezdtem, azután felszínének legkülönbébb pompázatoságait csodáltam meg, majd a bolygón tett rövid látogatás után a Napban fejeztem be utamat... A geográfia »rámájával« kezdtem, a georámával. Az ember itt a földgolyó középpontjában találja magát... A bulvárokon félóránál is tovább innen a diorama található, ahol a Gotthard és Velence nézhető meg... A neorámánál az ember a Szent Péter-bazilika közepében találja magát – a megtévesztés azonban igencsak közepszerű... A jól ismert panorámát és kozmorámát mellőzve végül az uranorámába vislek, az új Vivienne-passzázsban.<sup>11</sup> Ez roppant eredeti gépezet, Naprendszerünk bolygóinak pályáját mutatja be szemléletesen.”<sup>12</sup> Pückler-Muskau, aki amúgy otthonosan mozgott a „magas művészetek” világában, olyan látványosságokról számol be, amelyek *mindenki* számára hozzáférhetőek voltak, és amelyeket azok is látogattak, akik a legritkábban kerültek festmények vagy szobrok közelébe. De jellemző módon a mutatóanyagok és feltalálók ugyanazokkal a kérdésekkel szembesültek, mint a „magas művészet” képviselői: a nézés és a látás dinamikusabbá tételével, a néző pozíciójának a megingatásával, a vonalperspektíva szabályainak megkérdőjelezésével. David Brewster 1815-ben felfedezte a kaleidoszkópot, s ezt rövidesen követte a hasonló elven alapuló kromatróp, oktoszkóp, designoszkóp – csupa olyan eszköz, amely a látást egyre mozgékonyabbá tette. 1826-ban megjelent a taumatró, ez az utóképjelenséget felhasználó egyszerű optikai játék, amely azon a megfigyelésen alapult, hogy az egyik kép még nem tűnik el a retináról, amikor egy másik már megjelenik.<sup>13</sup> Párhuzamosan ezzel az angol matematikus, Peter Mark Roget szabadalmazta a phenakisztozkópot is. Megfigyelte, hogy egy kerítés lécei között nézve a robogó vonat kereke olyan benyomást kelt, mintha állna vagy visszafelé forogna. Ebből jött rá, hogy a néző megfelelő elhelyezkedése egy képpel szemben úgy is befolyásolhatja a retinán keletkező utóképeket, hogy olyan moz-

gáshatások születnek, amelyek valójában nem mennek végbe.<sup>14</sup> A huszadik században Marcel Duchamp lesz az, aki majd olyan illúziót teremtő eszközöket alkalmaz a művészeti gyakorlatában, amelyek úgy hoznak létre optikai effektusokat, hogy közben nincsen anyagi valóságuk.<sup>15</sup> 1834-ben az angol William George Horner megalkotta a zootrópot,<sup>16</sup> amely később, 1887-ben Etienne Jules Marey optikai kísérleteinek alapjául szolgál, s ennyiben kifejezetten a film közvetlen előzményeinek egyike. A fotográfia felfedezését követően mind gyakrabban kapott hangot annak igénye, hogy ne csak állóképet lehessen fényképezni, s ez vezetett el a kronofotográfia<sup>17</sup> felfedezéséhez. 1868-ban megjelent a kinetográf, amelynek az alap gondolata az, hogy a mozgásfázisoknak olyan gyorsan kell követniük egymást, hogy valódi mozgás benyomása szülessen. (Pl. egy hüvelykujjal pörgetett könyv lapjain lévő rajzok összefüggő mozgássort adnak ki.) És az 1880-as évektől kezdve még több találmány jelent meg (mutoszkóp, kinora, praxinoszkóp, kinematofor, kinetoszkóp), amely mind az 1895. december 28-án először bemutatott kinematográfot, a mozgófilmet előlegezte, ugyanakkor a 19. század elejének azon elképzelését váltotta valóra, hogy a szem az egymástól különálló, önmagukban mozdulatlan képeket egybefüggő mozgásként érzékeli. Vagyis egyetlen folyamatként észlelje a heterogén látványokat.

Novalis fantasztikus látványa egy új korszak nyitánya. Az „összbenyomás”, ami a királylányt a hegy csúcsán fogadta, a romantika művészetelméletének egyik kedvelt fogalma volt, és a keresztény misztika hagyományára vezethető vissza. De volt ennek a fogalomnak egy nagyon is újszerű, modern felhangja. Amikor Georg Forster 1790-ben utazásai során Amszterdamba vetődött, a zsúfolt, emberekkel teli, örökös nyüzsgésben lévő városban alig győzte befogadni a rengeteg élményt és látványt. A kereskedők, a hordárok, a munkások, az árusok, a hajók, a kikötők: mind-mind egy láncszem vagy fogaskerék csupán egy hatalmas gépezetben, amelyet senki nem lát át, de amelynek működtetésében mindenki tevékenyen részt vesz. Élményeit összefoglalva azután Forster szintén az „összbenyomás” szót használja: „Ilyen volt e végtelenül sokrétű, eggyé tömörült tárgy összbenyomása (Totaleindruck), melyek mindegyike önmagában kicsinynek és jelentéktelennek látszott. Az Egész úgy formálódik ki és úgy fejt ki hatást, hogy erről a legbölcsebb és legtevékenyebb emberek sem álmodnának; ők csupán apró rugók a gépezetben, munkájuk olyan, mint a vakolat. Az Egész csak a fantázia számára létezik, amely ezt meghatározott távolságból elfogulatlanul figyel [...]; az egyes tárgyak túlzott közelsége [...] elfedi az Egésznek az összefüggését és alakját.”<sup>18</sup> Az összbenyomás az „Egy Egész” élményét kínálja; ám ez az élmény már nem a keresztény misztika célkitűzését idézi meg, hanem a modern kapitalista nagyvárosban kialakuló életformából következik. Miután néhány évvel később, 1793–94-ben Forster a forradalmi Párizsba utazott, ott is a sokféle nehezen egyeztethető benyomásra figyelt fel. Mint Amszterdamban, itt is feltűnt neki, hogy az események hullámként csapnak át az egyes ember feje fölött, aki részt vesz ugyan bennük, de az egészet mégsem látja át. Mindenki mást remél a forradalomtól, és egy kicsit mindenki csalódott. „Ám ha kénytelenek vagyunk felismerni, hogy a gondviselésnek a forradalommal egészen más célja van, mint hogy egy maréknyi becsvágyónak kielégüljön a szenvedélye [...], akkor ez a hatalmas, bizonyos tekintetben példátlan esemény a maga összességében olyan mindent felülmúló jelentőségre tesz szert, s összbenyomását (Totaleindruck) tekintve olyan hatalmassá lesz, hogy nem győzők csodálkozni, ha egészséges szemű emberek nagyítóüveget fognak, hogy e bolygó atmoszférájában a napfényben táncoló porzemecskéket figyeljék.”<sup>19</sup>

■ Amszterdam és Párizs példája az újkori polgári társadalom életfeltételeire irányítja a figyelmet. Ludwig Tieck 1798-ban keletkezett regényében, a *Franz Sternbald vándorlásaiban* a címszereplő festő egy városba érkezve festményként szemléli az ottani életet, és ezt mondja: „Micsoda szép festmény! És vajon hogyan lehetne megjeleníteni? Milyen kellemes rendtelenség, ám ezt semmilyen képen sem lehetne utánozni! A formáknak ez az örökös váltakozása, a sokrétű, egymást keresztező érdekek, amiktől e figurák egy pillanatra sem tudnak megállapodni – ez az, amiktől az egész olyan csodálatosan szép. A legkülönfélébb ruházatok és színek keverednek egymással, mindennemű és korú ember zsúfolódik egybe, miközben egyik sem figyel a másikra, csakis önmagára. Mindegyik megragadja, amire épp vágyik, nevetve, mintha az istenek egy nagy tölcserít öntöttek volna ki a földre, és most mindenki kiemel belőle valamit, amire épp szüksége van.”<sup>20</sup> Néhány évvel később, 1805-ben Wordsworth Londont labirintusnak látja, de nem az utcák, hanem a *látványok* labirintusának, amelyben úgy változnak a képek, mint a száz évvel későbbi mozgófilmekben.<sup>21</sup> Harminc évvel később a fiatal Dickens az 1833 és 1836 között keletkezett *Sketches by Boz* című tárcaregényében (alcíme: *Illustrative of Every-day Life and Every-day People*) hasonlóan látja Londont, mint Wordsworth, aki ekkor még ereje teljében él.

Dickens ráadásul egy új jelenségre is felhívja a figyelmet: arra, amit nem sokkal később a fiatal Marx majd elidegenedésnek nevez. Az *omnibusz* új találmánya kapcsán ír erről. Ez nemcsak az utcán kínáló látványok váltakozását gyorsítja fel, hanem az emberek (utasok) közötti viszonyt is döntően módosítja. Amíg a régi utazókocsikban az utasok sokáig össze voltak zárva, s kénytelenek voltak összeismerkedni, elviselni egymás rigolyáit, odafigyelni egymás élettörténetére, vagy akár hosszú történeteket is mesélhettek egymásnak, addig a modern omnibuszban, amely a városon belül állomásról állomásra váltogatja utasait, az ilyesmi elképzelhetetlen: „Nos, a mi omnibuszunkban semmi ilyen sanyarúsággal nem találkozni; itt soha semmi nem egyforma. Az utazás során az utasok olyan gyakran váltakoznak, mint egy kaleidoszkóp figurái, és bár nem olyan töredezetten, mégis több tűnődésre adnak alkalmat... Ami a hosszú történeteket illeti, ugyan ki merészelne ilyesmire vállalkozni a mi omnibuszunkban!”<sup>22</sup>

London példászerű város ebben a vonatkozásban. 1845-ben az angliai munkásosztály helyzetéről írva Engels Londonban egyidejűleg figyelt fel a nyüzsgésre és az emberek elszigeteltségére és magányára.<sup>23</sup> Öt évvel korábban, 1840-ben jelent meg Poe *A tömeg embere* című elbeszélése, amely már címével is utal az itteni életvitelre. Az elbeszélő egy őszi estéről számol be, amelyet egy londoni kávéházban üldögélve tölt, figyelve a járdán hömpölygő tömeget, amelynek látványa szinte részegítően hat rá: „az emberi fejek hullámozó tengere [...] új, gyönyörteli érzést ébresztett bennem.”<sup>24</sup> Hamarosan kigyúlnak az esti fények, s ő készül elvegyülni a járókelők között: „az élénk fényhatások arra indítottak, hogy az egyes arcokat is megfigyeljem; s bár az ablakom előtt sebesen cikázó lámpafény megakadályozta, hogy egy pillanatsnál többet vehessek egy bizonyos ábrázatra, mégis úgy éreztem, hogy abban a különleges lelkiállapotban gyakorta még azon szempillantás alatt is hosszú évek történetét olvashattam ki minden egyes arcból.”<sup>25</sup> A fények egy-egy pillanatra világítják csak meg az arcokat, a siető emberek csak egy-egy villanásra tűnnek elő a sötétből: olyan ez, akár egy külön erre a célra rendezett látványosság, egy mozgó panorama vagy egy élő panoptikum. És persze ugyanúgy a *kaleidoszkóp* hatását kelti fel, akár az omnibuszból látható látványok Dickens utasai számára. Baudelaire, aki nagyra tartotta Poe-nak ezt az elbeszélését, joggal nevezi a modern tömegembert *tudattal bí-*

*ró kaleidoszkóp*nak, olyasvalakinek, aki mindenütt úgy érzi, hogy a világ közepén van, és mégis mindenütt képes rejtőzni a világ elől: „A megfigyelő olyan, mint egy inkognitóban járó *herceg*... Tükörhöz is hasonlíthatjuk, amely éppoly hatalmas, mint a tömeg, vagy akár egy gondolkodó kaleidoszkóphoz, amely minden mozdulattal a sokrétű élet jelenségeinek tűnő szépségeit veti elénk. A *nem-én*-nek valamilye telhetetlen *én*-je szüntelenül azt adja vissza, azt fejezi ki, elevenebb képekkel, mint maga az állhatatlan, változékony élet.”<sup>26</sup>

## Kószálás és távolságtartás

■ Két szempontból is figyelemre méltó Baudelaire följegyzése.

1) A „megfigyelőt”, akiről Baudelaire ír, s akinek prototípusa szerinte Poe „tömegembere”, „tökéletes kószálónak” nevezi: „le parfaits flâneur”. A flâneur nem egyszerűen sétál, hanem kószál; mint Poe tömegembere, lélekben kívül helyezi magát az őt körülvevő látványokon, ugyanakkor minden pórúsával alámerül ezekbe a látványokba.<sup>27</sup> Jelen van, és mégis távol. Walter Benjamin szerint a flâneur alapvető élménye a tér „kolportázsszerűsége”,<sup>28</sup> ugyanis a térre és az időre, amelyben éppen tartózkodik, távoli tájakat és távoli időket vetít rá. A flâneur tudatában össze nem egyeztethető tér- és időrétegek rakódnak egymásra. A kószáló kaleidoszkópként érzékeli a környezetét. Mindennek csak egy-egy szelete látszik, és az is csupán egy pillanatra, vagyis minden ki van vágva a környezetéből, sőt ő maga is szét van szabdalva. Mindez pedig a montázstechnika alapján történik, amely a huszadik században diadalmaskodik. *A modern élet kínálta látványok eleve a montázs alapján szerveződnek meg.* Vonatkozik ez a nagyvárosok megannyi tipikus és jelképes helyszínére: a *kiállításcsarnokokra*, ahol az 1851-től kezdődő világkiállítások során nemcsak távoli kultúrák termékeit helyezték egymás mellé, hanem ezzel a teret és az időt is felszabdalták; a *pályaudvarokra*, amelyek azzal, hogy a távolit közel hozzák, a közelit pedig a távoli horizontjába állítják, ugyancsak új térélményt kínálnak; az *áruházakra*, amelyeket Siegfried Zielinski kifejezetten a korai filmmel és annak montázstechnikájával hoz kapcsolatba, annak alapján, hogy mindkettő a heterogén elemek állandóan megújuló kombinációit kínálja.<sup>29</sup> A *múzeumokra* is, ahol a legkülönbözőbb korok, stílusok, témák keverednek egy épületen belül. És természetesen a *vasutat* kell még említeni, amelynek ablakán kitekintve a látványok eleve felszabdaltak, „megvágottak”.<sup>30</sup> A flâneur ezeken a helyeken érzi magát „otthon”, s az itt kínákozó látványokba feledkezik bele a legszívesebben. Ezek a látványok éppúgy nem engedelmességek a tér és az idő törvényeinek, ahogyan a kószáló sem. Hiszen a modern látvány – amelynek Novalis fantasztikus tája valódi prototípusa – a dolgokat kiemeli az összefüggésükből, amitől minden olyanná válik, mint egy magányos bolygó, amely éppolyan céltalanul kószál az űrben, mint a flâneur a nagyvárosban: megfosztva céltól, értelemről, októl, előzménytől. A fenti égboltról eltűnt Isten, aki – gyűjtőpontként vagy perspektivikus enyészpontként – mindennek értelmet adott, de lent a földön is minden darabjaira esett szét. A 19. század elején felfedezett, majd egyre népszerűbb kaleidoszkóp ezt az állapotot rögzíti mámorosan, naiv gyermeki örömmel; Dickens, Poe vagy Baudelaire kesernyész szájizzel ugyanezt írja le mint az elidegenedés egyik fajtáját.

2) Azért is figyelemre méltó Baudelaire elemzése, mert a kószálást és az érzékelést egy újfajta tudatállapottal társítja, amelyben az Én önnön hiányát mint beteljesülést éli meg. Az a bizonyos „valaki más”, akit Rimbaud az Én helyére állít, az „Én” helyett érzékeli a világot, őhelyette néz, az „én” pedig kénytelen eltűnni kiszolgáltatottságát a milliányi benyomásnak, amelyet helyette „valaki más” dolgoz fel. Hogy ki ez a „más”, nem tudni, hiszen ha lehetne őt ismerni, akkor már nem lenne „más”.

Lényege éppen a meghódíthatatlan idegenség. Az általa közvetített érzéki benyomások is ezért öltik magukra az idegenség köntösét. A pénz filozófiájáról írva Georg Simmel megjegyzi, ahhoz, hogy a nagyvárosokban tapasztalható összezártságot el lehessen viselni, az ember egyfajta pszichológiai távolságtartást alakított ki: „A zsúfoltság és a nagyvárosi közlekedés tarka összevisszasága [...] elviselhetetlen lenne a pszichológiai távolságtartás nélkül.”<sup>31</sup> Ezt azonban érdemes azzal kiegészíteni, hogy a pszichológiai távolságtartást nemcsak másokkal szemben gyakorolja az ember, hanem önmagával szemben is. Az „Én”, hogy a helyét elfoglaló Nem-Énnel valamiképpen kiegyezhessen, kénytelen önmagától is távolságot tartani. Sőt: a „Nem-Énnek”, a „valaki másnak” az érzékelése már önmagában is e belső távolságtartásnak a tünete. Freud később ezt úgy fogalmazza meg, hogy az Én többé nem úr a saját házában. Ennek közvetlen előzményeként a 19. században általános meggyőződés lesz, hogy az emberi agy nem egységes, hanem rétegekből áll, amelyek akár antagonisztikusan is viselkedhetnek egymással szemben. Ez a „rétegzettség” értelemszerűen következik a sokféle érzéki benyomás feldolgozhatatlanságából. Udvarias megfogalmazása annak a tapasztalatnak, hogy az „Én” nem tudja utolérni önmagát, nem tud egységet varázsolni a benyomások között, s kaleidoszkópként ugrál ide-oda a látványok között. Ebben a korban fedezik fel a távirót, a telegráfot és számos egyéb, az utazást felgyorsító új technikát. A gyorsaság, ami a 19. század egyik általános parancsa, a tér és az idő leküzdésére irányult. De közben nemcsak a világon belüli folyamatok gyorsultak fel, hanem az „Én” és a „valaki más” közötti versenyfutás is. E versenyfutás eredményeként nőtt a kettő közötti távolság, de nőtt a távolságtartás igénye is.

## ■ JEGYZETEK

1. Novalis: Heinrich von Ofterdingen. Ford. Márton László. Helikon Kiadó, Bp., 1985. 109–110.
2. „A síkságon, amely mindenfelé a végtelenbe tágult, az élet mindmegannyi színjátéka zajlott egyidejűleg, felhúzott függönyök mellett – alattam valakit éppen száműznek – amott valaki dezertál, miközben harangzúgás kíséri a fejedelem fogadását – itt a lángszíni mezőkön éppen kaszálnak – ott tűzfecskendőket próbálnak ki – angol lovasok aranyszínű zászlókkal vonulnak ki a lovardából – kilenc faluban sírokat ásnak – nők térdepelnek a kápolnához vezető utakon – egy kocsi érkezik weimari komédiásokkal – kocsik menyasszonyokkal és részeg vőfélyekkel – felvonulási terek jelszavakkal és zenével – a bokor mögött valaki a gyöngyszíni patakba fojtja magát – széles folyamokon hosszú kompok kelnek át, rajtuk fogatokkal, úgy, mint idefent jómagam, csak én éppen nem fizetek komppéznzt – egy tetőfedő a város tornyára mászik fel, egy szentimentális papfiú pedig a toronyablakból bámul kifelé, és nem győznek csodálkozni a száz láb mélyen nyüzsgő népen (amit én négy és félezer láb magasból jól látok, mert a ritkás levegő mindent közelebb hoz) [...] – egy kacagó elmebeteg éppen elfogni készülnek – öt lány rémülten tördeli a kezét, de nem tudom, miért – a vihar száz szélmalom fölé emeli karját – a virágzó föld ragyog, a Nap a folyóból süt vissza, a bátor pillangókat nem látni, a fenti pacsirtákat pedig alig hallani, vagy nagyon tévedek – az élet idefönt néma, nagyszabású, szinte fenyegető – Isten a megmondhatója, mi-féle hatalmas és gonosz vagy jó szellem figyelni dühödten-vigyorogva vagy sírva-mosolyogva e csendes magasságban az itteni tevékenykedést, kinyújtva mancsait vagy karját, és én nem kérdezősködöm utána...” Jean Paul: Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch. In: Werke. Bd. 1–6. Carl Hanser, München, 1959–1963. 3. 959–960.
3. 1820 körül kezdték Angliában és Amerikában kifejleszteni az úgynevezett hosszanti panorámát (moving panorama), amelyben orsóként működő oszlopok között hosszú színon- vagy papírtekercseket forgattak. Ezek tájképeket ábrázoltak, s a nézőknek olyan benyomása támadt, mintha kocsiból – később vonatablakból – szemlélnék az elhaladó tájat.
4. A Maldoror énekeiben ezt írja hőséről Lautréamont: „Ma Madridban van, holnap Szentpétervárott bukkan fel; tegnap még Pekingben volt... Lehet, hogy messzi tájon, hétszáz mérföldnyire jár az a lator; lehet, hogy itt settenkedik körülöttem.” (VI. 2.)
5. Jean Paul: i. m. 4. 197.
6. Uo. 1. 331.
7. 1861-ben Benjamin Gastineau így írt a vasútról: „A gőzerő, ez a hatalommal bíró gépész óránként 15 mérföldes sebességgel nyeli el a teret, s közben magával rántja a kulisszákat és díszleteket; minden pillanatban megváltoztatja a nézőpontot, az elkepedt utazót felváltva hol vidám, hol szomorú jelenetekkel szembesíti, bohókás közzjátékokkal, tűzijátéknak tetsző virágokkal, látványokkal, melyek alig tűntek el, máris szertefoszlának; mozgásba hozza a természetet, úgy, hogy ez váltakozva hol világosnak, hol sötétnek tűnik fel, csontvázakat mutat és ifjú szerelmeseket, napfényt és felhőket, derűs és borús látványokat, esküvőket, keresztelőket és temetőket.” (Id. Wolfgang Schivelbusch: Geschichte der Eisenbahnreise. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 2004. 59.)
8. Uo. 38–39.
9. I. h.
10. Dziga Vertov szavai kíváncsoknak ide: „Filmszem vagyok. Mechanikus szem. Gép vagyok, s a világot olyanoknak mutatom, amilyenek csak én láthatom. Mától fogva örökre megszabadítom magamat az emberi mozdulat-



- lanságtól. Szakadatlan mozgásban vagyok, közeledem és eltávolodom a tárgyaktól, alájuk mászom, rájuk siklom, a vágató ló fejével mozogok együtt, teljes sebességgel fúródok be e tömegbe, a rohanó katonák előtt számuldok, hátamra fordulok, a repülőgépekkel együtt szállok fel a magasba, a hulló és repülő testek társaságában csapódom le és szállok tova én is.” (Id. Friedrich Kittler: Optikai médiumok. Ford. Kelemen Pál. Magyar Műhely – Ráció, Bp., 2005. 203.)
11. A Vivienne-passzázs (1823) Párizs újonnan épült látványossága volt – árkdáival, üzleteivel a modern nagyvárosi életforma jellemző építménye. Közvetlen közelében több panoráma is látható volt – jellemző módon 1817-ben itt kezdték el kipróbálni a modern utcai gázvilágítást.
12. Idézi Bodo von Dewitz – Werner Nekes: Ich sehe was, was Du nicht siehst!. Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes. Steidl, Göttingen, 2002. 7.
13. Vö. Jonathan Crary: A megfigyelő módszerei. Osiris Kiadó, Bp., 1999. 123.
14. Vö. Kolta Magdolna: Képmutogatók. A fotográfiai látás kultúrtörténete. Magyar Fotográfiai Múzeum, Bp., 2003. 175.
15. Vö. Martin Jay: Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought. University of California Press, Berkeley, 1994. 163–164.
16. Zootróp (daedaleum, Wundertrommel, csodadob): a felül nyitott, alul zárt üreges papírhengert egy függőleges tengely körül forgatták. A hengerfal alsó részén bevágások voltak egymástól azonos távolságra. A palást belső oldalára pedig papírcsíkot ragasztottak, amin egy mozgás fázisrajzai láthatóak. Ha a henger gyorsan forgott, a tengellyel párhuzamos résekben tekintve mozgó képet láttak. Minél keskenyebbek a rések, annál élesebben látszanak a képek, viszont annál sötétebbek. Ezért viszonylag erős megvilágítás szükséges hozzá. Alapesetben a fázisképek száma megegyezik a rések számával, ebben az esetben egy helyben mozognak a csíkon ábrázolt figurák. Ha viszont a fázisok száma több vagy kevesebb a résekénél, a figura előrehaladni vagy lemaradni látszik. Horner külön hangsúlyozza, hogy nem kell hozzá tükör, és több ember nézheti egyszerre a képeket. (Kolta: i. m. 180.)
17. Kronofotográfia: a fotográfia kezdetétől törekedett arra, hogy meg tudja ragadni a „pillanatot”. Kézenfekvő ötlet volt hát, hogy a különböző sztroboszkopikus szerkezetekhez felhasznált mozgásfázisrajzokat fotográfiákkal helyettesítsék. A fotográfia azonban csak akkor tudta utolérni a megmozdított képek fejlődését, amikor technikailag lehetségessé vált pillanattfelvételek készítése. 1871. vagyis a nagyobb fényérzékenységű szárazlemezek feltalálása után már csak technikai kérdés egy olyan fényképezőgép megépítése, ami sorozatképek készítésére alkalmas. A kronofotográfia – vagyis a mozgások fényképezése – tudományos célja a mozgás elemekre bontása, ezen elemek tanulmányozása. Legfőbb alakjai Jules Janssen, Étienne-Jules Marey, Ottomar Anschütz és Eadweard Muybridge voltak. (Uo. 171.)
18. Georg Forster: Ansichten vom Niederrhein. In: Werke in vier Bänden. Insel, Leipzig, 1971. 2. 720.
19. Uő: Parisische Umriss. In: i. m. 3. 757.
20. Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen. In: Werke in vier Bänden. Winkler, München, 1963. 1. 942.
21. „And first, the look and aspect of the place – / The broad highway appearance, as it strikes / On strangers of all ages, the quick dance / Of colours, lights and forms, the Babel din, / The endless stream of men and moving things, / From hour to hour the illimitable walk / Still among streets, with clouds and sky above, / The wealth, the bustle and the eagerness, / The glittering chariots with their pampered steeds, / Stalls, barrows, porters, midway in the street / The scavenger that begs with hat in hand, / The labouring hackney-coaches, the rash speed / Of coaches travelling far, whirled on with horn / Loud blowing, and the sturdy drayman’s team / Ascending from some alley of the Thames / And striking right across the crowded Strand / Till the fore-horse veer round with punctual skill: / Here, there, and everywhere, a weary throng, / The comers and the goers face to face – / Face after face – the string of dazzling wares, / Shop after shop, with symbols, blazoned names, / And all the tradesman’s honours overhead: / Here, fronts of houses, like a title-page / With letters huge inscribed from top to toe; / Stationed above the door like guardian saints, / There, allegoric shapes, female or male, / Or physiognomies of real men, / Land-warriors, kings, or admirals of the sea, / Boyle, Shakespeare, Newton, or the attractive head / Of some quack-doctor, famous in his day.” Wordsworth: The Prelude, or Growth of a Poet’s Mind. VII.
22. Charles Dickens: Sketches by Boz. Oxford University Press, London, é. n. 139.
23. 1851-ben Dickens szerint London: „nagy mozgó kép”; Párizsról pedig ezt írta 1847-ben: „Láttam Párizst – bolyongtam a kórházakban, börtönökben, halottasházakban, operákban, színházakban, hangversenytermekben, temetőkben, palotákban, borkereskedésekben. Minden hónap során a két szabad hetemben [ti. amikor nem írt – F. F. L.] gyors panorámaként vonult el előttem minden tarka és szörnyű látvány.” (Id. Grahame Smith: Dickens and the Dream of Cinema. Manchester University Press, Manchester and New York, 2003. 75.)
24. E. A. Poe: Összes művei. Szukits Könyvkiadó, Szeged, 2001. 443. Vétek Gábor ford.
25. Uo. 446.
26. Charles Baudelaire: Válogatott művészeti írásai. Európa Könyvkiadó, Bp., 1964. 136. Csorba Géza ford.
27. Baudelaire: „A nézés élvezete a kószálóban üli diadalát.” (Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. In: Gesammelte Schriften. I. 2. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991. 572.)
28. Benjamin: Das Passagenwerk. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1991. 527.
29. Siegfried Zielinski: Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte. Rowohlt, Reinbek, 1989. 79.
30. Victor Hugo ezt írta a vasúti utazásról egy levelében, 1837. augusztus 22-én: „Az út menti virágok többé nem virágok, hanem inkább vörös vagy fehér csíkok; nincsen többé vonal, minden csík; a gabonamezők hosszú, sárga fonatok; a löheremezők hosszú zöld copfoknak látszanak; a városok, templomtornyok és fák táncra kerekednek és őrült módon keverednek a horizonton; az ajtóban néha felbukkan egy árnyék, egy alak, egy kísértet, majd villámgyorsan el is tűnik – ő a kalauz.” (Schivelbusch: i. m. 54.)
31. Idézi Benjamin: Passagen. 561.

UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ

# QUI EST LÀ? RÁKÉRDEZÉS A KORTÁRS SZÍNHÁZRA

## Ellenkezőleg

■ Samuel Beckettet, a huszadik század nagy magányosát többek között hírhedt szűkszavúsága miatt legendák vették körül. Ezek egyike az az eset, amikor az író megkérdezték: *Ön angol?* Mire az író azt felelte: *Sőt, ellenkezőleg.* A válasz vicche fordított utalás az ír–angol viszonyra, a poénon túl azonban egy magatartás tapintható ki: azé az íróé, aki ellenkezőleg határozza meg magát, s ezzel kivonul a nemzeti identitás vorschiftozott közegéből. Hogy hova vonul, az Beckett-nél egy avantgárdnak tűnő gesztusból derül ki: a híres megfogalmazásból, mely szerint „[a művészet] annak kifejezése, hogy nincs mit kifejezni, nincs mivel kifejezni, nincs miből kifejezni, nincs erő kifejezni, nincs vágy kifejezni, plusz a kifejezés feltétlen kötelessége”.<sup>1</sup> Beckett kijelentésének mélyére nézve azt látjuk, hogy ott valójában csak az írás fiktív világa van, függetlenül minden más valóságtól. Az avantgárd művész elitizmusára, magányára jellemző ez a gesztus, ahogyan „kiírja” magát a valóságból az írói kötelesség sürgetésénél fogva, és ezt olyan alkotói magatartással teszi, amely Adorno szerint egyenlő magával a némasággal, és amelyet általában az avantgárd művészetben észlel. Adorno szerint a manipulált világban a szavahihehető művészet már csak úgy szólhat meg, hogy hallgat, és az esztétikai élmény is csak a korábban kanonizálódott tulajdonságok negációjaként mutatkozhat meg.<sup>2</sup>

Nem Beckett volt az egyetlen, aki eloldozta magát az identitását megjelölő konkrét helytől: az avantgárd művészek, írók legtöbbször egy kultúrák-



...felvonulások,  
graffitiművészek  
nyomai, utcaszínház,  
szoborművészek,  
magányos  
előadóművészek, köztéri  
közös szaválás Radnóti  
emlékére, látványos  
flashmob akciók,  
szabadfutók és  
gördeszkázók...

zi térben élt Párizsban, és nemcsak hogy nem tolerálták, hogy valamiféle korstílusba szorítsák őket (ismeretes Beckett, Ionesco, Arrabal és más abszurd írók tiltakozása Martin Esslin „abszurd író” besorolása ellen), hanem amint Gianni Vattimo megállapítja, alkotói gyakorlatuk „túlrobbant” az esztétika addig elismert intézményes határain kívülre.<sup>3</sup> Nemcsak arról van szó tehát, hogy a párizsi kultúrához csatlakoztak, illetve később néhányan inkább egzotikus vidékeket kerestek (ilyen Mrozek Mexikója, Brook Afrikája és Barba színháza, amelynek alapja egy transzkulturális ország, egy úszó szigetcsoport<sup>4</sup>), hanem az esztétika tradicionális helyeit is kiiktatták a gyakorlatukból: a koncerttermeket, a polgári színházakat. Művészi és magánemberi önmeghatározásuk tehát egyaránt új produktumot jelentett.

A művész identitása a korábbi identitáskonceptiókhoz képest lassan válságba jutott. Mint David Hopkins kiemeli, az avantgárdra hagyományozott művész-kép alapvetően heroikus:<sup>5</sup> a művész a nagy narratívák szereplője, egyértelműen felvilágosító elkötelezettséggel, még a Beckett-féle inas nekifeszülésben is van ilyen heroizmus. Alapvetően hozzátartozik még ehhez a romantikus identitásból örökölt eredetiség-konceptió,<sup>6</sup> amihez az avantgárdban társul a haladáseszme híveinek jövőre irányultsága, valamint az, hogy a magányos alkotónak fel kell világosítania a tömegeket.<sup>7</sup> A késő avantgárd kultúrájára tehát jellemző az univerzalizmus: lásd Peter Brook interkulturális színházi kísérleteit, Jerzy Grotowski transzkulturalitását, Eugenio Barba színházi antropológiai kísérleteit, Richard Schechner performansz-kutatásait – ezek az alkotók mindannyian meggyőződésből igyekeztek életre lehelni a kiüresedett színházat, megújítani a színészi játékot, univerzális elveket találni a színész működésében. Ezekről a kísérletekről nem állt távol az ezotéria sem: Brook lelkesedett Gurdjieff misztikus tanaiért, Grotowski pedig késői munkásságában elfordult a színház nyilvános formáitól, színészpédagógiája (amely lassan eltávolodott a színésztől, és a Performer, azaz a cselekvő ember lett a célpont) misztikus irányt vett.<sup>8</sup> A művész aufklérista szerepkörének problematikus voltát ebben az időszakban Grotowski munkájában lehet a legjobban lemérni: színházában a színésznek önmaga testével kell munkálkodnia az intenzív befelé fordulás modellje szerint, lehetetlen volna tehát, hogy olyan feladatokat vállaljon fel, mint a színházi tradícióban a 19. században (amilyeneket ezzel szemben a magyar színház köztudomásúlag még hosszú ideig megtartott). Amerikai kutatóhelyén, valamint azt követően az olasz Pontederai kutatóközpontjában már nem tartott előadásokat, kísérleteinek nem volt nézője, illetve ahhoz a gondolathoz igyekezett hozzászoktatni az érdeklődőket, hogy színházi rendező létére „nem kell feltétlenül *színházi* előadásokat létrehozni”.<sup>9</sup>

Ezeknek a kísérleteknek a jellemzője, hogy a színház és a színházi mű(alkotás) központja már nem a sűgőlyuk többé, ahogy Derrida fogalmazott, tehát a dráma megszűnik elsődlegesnek lenni, átalakul, és a játék nyersanyagává válik. A folyamatot, amelyben a dráma transzformációja történik, a rendezői színházban a rendező vezeti. Azonban éppen az ilyen folyamatban válik kérdésessé, hogy a művész identitásának mi a viszonya a műhöz magához. Hiszen az a kitétel, amely szerint „a művész a művei által definiálható”, mint Belting mondja, ma már nem működik.<sup>10</sup> Grotowski példája mutatja, hogy a Gesamtkunstwerk típusú színházi alkotás, ha testművészeté transzponálják, kikezdi a műalkotás hagyományos fogalmát, hiszen a művészi/színészi test határai és helye pontosan egybeesnek a hétköznapi testtel, amely a színpadon (vagy bármely más, valamiképpen kiemelt térben) más szabályok, technikák szerint működik, saját létmódjától azonban nem tud – nem akar megválni. Ebben a jelenségben maga a művészi teremtés hogyanja problematizálódik, és ráirányítja a figyelmet a test anyagságára. Ha a minimumra (vagyis a színészi testre) redukálódott testi-anyagi realitást tekintjük, akkor párhuzamot vonhatunk egyfelől a ready-made duchampi kiállításával, ahol az egyszerű használati tárgy kerül kiemelt térbe (a mű-

zeum terébe), másfelől a performanszal, amely esetében a mű a szemünk előtt testesül meg. A ready-made tárgyak duchampi gesztusa arra figyelmeztet, hogy a mű mint tárgy anyagi megléte nem elégséges ahhoz, hogy valami műalkotássá (a mi esetünkben színházi műalkotássá) minősüljön át,<sup>11</sup> hiszen a test (mint biológiai-anyagi realitás) előadói helyzetben más technikákkal működik, mint a hétköznapiakban, ezeket pedig a kultúra rendszerei szabják meg. (Az objektumok szerepeltetésének különleges példája Tadeusz Kantor hetvenes-nyolcvanas évekbeli színháza: itt a tárgy, pl. az életnagyságú bábu az élő test objektumlétét hangsúlyozza: nem is önmagában, hanem az élő testekkel való állandó viszonyításban jut kiemelt, művészi státushoz.) A performansz vizsgálata pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy az egyedi és egyszeri jelentések, a színész megtestesülései, átváltozása teszi esztétikáivá a folyamatot, amelyben a testi történések a fontosak (ezek, akárcsak a színház, efemer jelenségek); ahogy a performativitást elemző Fischer-Lichte fogalmaz, a művészek, illetve performerek a közönség szeme előtt hozzák létre „saját speciális és egyedi testiségüket” a játéktérben<sup>12</sup> (így Grotowski színésze is). A performansz, a body art, az utcaszínházi produkciók és a mozgásszínház korában az átváltozás tehát kiemelt jelentőségű kategóriává válik, és ezzel a felismeréssel összhangban terjed el széles körben a színház Bentley-féle minimáldefiníciója: a színházi helyzetben A megtestesíté B-t, C pedig nézi.<sup>13</sup> E szerint a modell szerint nyilvánvalóan elengedhetetlen a közönség jelenléte (viszont a díszletről vagy az intézményről nem szól a definíció).

Ezeknek a változásoknak a jelentősége ahhoz fogható, amit Duchamp ért el ready-made-jeivel: felhívta a figyelmet arra, hogy a művészet és a művészettörténet is fikció,<sup>14</sup> csupán egy lehetséges narratíva. A színháztörténet esetében a művészet vége nem számít ilyen tragikus felismerésnek, hiszen nincs olyan múzeum, amely magukat a színházi előadásokat megőrizte volna, és amelyről kiderülne, hogy az általa (műtárgyai által) reprezentált eszme fikció – a színháztörténet mindig is számolt az előadás efemer jellegével.<sup>15</sup> Annak azonban ettől kezdve világossá kellett válnia, hogy az egyetemes színháztörténet írását nem lehet továbbfolytatni, továbbá hogy használhatatlanok a totalizáló kísérletek, amelyek legtöbbször alapja az arisztotelészi dramaturgia, és amelynek ideológiája szükségszerűen figyelmen kívül hagyja pl. a középkori szertartásos színházat vagy pedig minden más, nem szövegcentrikus színházmodellt. Anélkül, hogy a színháztörténetírás problematikáját érdemben tárgyalni akarnánk, ki kell emelnünk válságának egy jellemzőjét: a mű és a művészi (szerzői) szándék rekonstruálhatatlanságának felismerését, illetve a lemondást arról, hogy ezt a szándékot az utókor kikutassa, vagy higgyen a teljes rekonstrukció eszményében. Ennek következtében azonban teljesen nyilvánvaló, hogy a *művész* megnevezés által jelölt státus egyre inkább körülírhatatlanná válik – mint láttuk, a színház fent idézett minimáldefiníciója nem is ad lehetőséget arra, hogy a rendező munkáját megragadjuk általa.

## Mit számít, ki beszél

■ Lyotard bejelentése a nagy elbeszélések csődjéről („Az elbeszélő funkció elveszíti a nagy hőst, a nagy veszélyeket, a nagy utazásokat és a nagy célt”<sup>16</sup>) nemcsak a történetírásra érvényes, hanem a művészet területére is. Irodalomban, színházban működésképtelenné válik a jellem fogalma – ezt Beckett-nél, a posztmodern struktúravésztes egyik első nagy képviselőjénél láthatjuk: nemcsak a *Semmi-szövegek* híres kijelentése – „Mit számít, ki beszél, valaki azt mondta, mit számít, ki beszél”<sup>17</sup> – tudósít az elbeszélői funkció leépüléséről, arról, hogy a beckett-i szöveg hozza létre az ént, amely azonban csupán látszólag egységes, hiszen tagadja a születést és halált, és helyette csak a jelen szóáradata van, amely szétírja a történetet. Hasonlóképpen a

*Godot-ra várva* csavargói számára csak a jelen idő létezik (mert nincs történetük, szilárd identitásuk), ez a jelen azonban pillanatokra hullik szét, mert ők nincsenek birtokában az emlékezésnek, és ellenállnak a narratíváknak, amelyek értelemmel fűzőnek össze a perceket. A posztmodern drámában és színházban szükségképpen felbomlanak a klasszikus dramaturgiai kategóriák, pl. a jellem, a narráció fogalma, és ezért használja rá a kortárs színház teoretikusa, Hans-Thies Lehmann a posztdramatikus színház fogalmát.

A posztdramatikus színház kifejezésben a *poszt* előtag azt jelzi, hogy a jelenkorban a színházban, amely testek és valós történések helye, a szöveg „már nem dramatikus színházi szöveg”.<sup>18</sup> Ebben a színházban eltűnnek a narráció és a figuráció elvei, tehát nem működnek benne a klasszikus dramaturgiai konvenciók, mert túlhaladja a drámai műfajok klasszikus megkülönböztetését, amely pedig egykor szilárd keretet biztosított a dráma- és színházművészetnek. Ebben a színházban tehát lehetetlen a tragédiaköltői identitás, de ugyanúgy a komédiaírói is: a szerző nehezen azonosítható ily módon a szövege által. De leginkább abból adódik a nehézség, hogy a szöveg értéke nem az irodalmiságában rejlik, hanem a színpadra termettségében, előadhatóságában: tehát eleve transzformációra predesztinált, világra nyitott dolog. A szöveg eltűnik a színházban, mondja Lehmann, „hanggá, gesztussá, mozdulattá, ritmussá alakul”.<sup>19</sup> Illetve a színpadon sokszor történik meg, hogy „a tárgyak és a testek fizikalitása messze túlragyogja a történetet”.<sup>20</sup>

Hasonlóképpen látja a szöveg sorsát Ariane Mnouchkine.<sup>21</sup> A színházban a test beszél, és „ha a színész testét hatalmába keríti az alak teste”, akkor a szöveget a test teremti újra, azaz „a szöveg a test váladékává válik”.<sup>22</sup> Mnouchkine, aki gyakran maga is adaptálja színpadra a szöveget, a következőt mondja a színészi munkáról: „Hagyni kell, hogy az alak úrrá legyen rajtunk, mint a szerző, amennyiben méltó erre a névre, ugyancsak ezt teszi.”<sup>23</sup>

A posztdramatikus színház közege már nem feltétlenül a dialógus, hanem a testek és testek, testek és tárgyak, testek és fények interakciója. A művésznek (rendezőnek) pedig el kell ismernie, hogy a színház multimediális művészete nem függetlenekedhet a látvány művészetétől, a képzőművészettől. A mai színház egyik jellegzetes tendenciájában, a Robert Wilson-féle képszínházban a színész státusa és munkája változik meg radikálisan: a színművész egyéni művészete, kreativitása nem érvényesül, hiszen a színpadkép egyik komponenseként jelenik meg, mégpedig úgy, hogy a rendező annyira lelassítja a színész mozgását, hogy a befogadásban nem állhat össze hagyományos színpadi alakká, mert a mozgáselemek, irányultságuk, a látvány más elemeivel való kapcsolataik válnak fontossá és eseményjellegűvé. A látvány mögött azonban gyakran a rendező maga is elveszti szerzőségét. De akkor is kérdésessé válik a rendező-művész státusa, amikor a közönség és a játékosok között nem az összeképhez szükséges távolság, hanem intenzív (testi) kapcsolat alakul ki, amelyben a színész spontaneitása és kreativitása, a jelen helyzetre való reakciója újra előtérbe állítja őt a láthatatlan rendezőhöz képest. Ha elismerjük, hogy az előadás egyszeri és megismételhetetlen, akkor el kell fogadnunk, hogy a rendező szerzősége mindig is megkérdőjelezett, hiszen az értelmezésnek a próbafolyamatban való kidolgozása után a színpadi történések már nem függenek tőle. (Hasonlóképpen áll a helyzet a díszlettervezővel és a dramaturggal – utóbbi sok esetben már a próbafolyamatban eltűnik, a szöveg színpadivá alakulásakor, és kevés színház gyakorlatában tér vissza a bemutató után.)

■ Jerzy Grotowski és Eugenio Barba ilyen univerzális toposzokat, archetipikus hő-söket és szituációkat keresnek a hatvanas években a kortárs világ számára. Ilyen a *Hamlet*-téma is, amelyről a kritikus és drámaíró Charles Marowitz azt feltételezi ebben az időben, hogy „a *Hamlet*, mint valami zsírfolt, ott díszleg mindnyájunk kollektív tudatalattiján, és így lehetséges [...] erre a mitikus zsírpecsétre alapozni.”<sup>24</sup> Talán ezért fordult Brook a *Hamlet*-drámához 1995-ben, azonban most nemcsak az európai kultúrkört vonja be a kérdezősködésbe. Élete folyamán többször foglalkozott a témával, többek közt egy fiatal rendezők számára meghirdetett mesterkurzuson (eközben Heiner Müller megírja a *Hamlet-gépet*, Tom Stoppard pedig, akárcsak Marowitz, egy tizenöt perces *Hamlettel* kísérletezik, majd megírja a *Rosenkranz és Guildenstern halott* című intertextuális játékot, amelyet a *Godot*-dráma és a *Hamlet* szövege közé helyez el). Brooknak nincs esélye a zsírpecsétre alapozni, mert a *Hamletet* játszó afrikai színész, Bakary Sangaré nem ismerte a történetet – talán ezért is osztotta rá a rendező a szerepet. Így ez a kanonikus európai mű többszörösen eltar-tódott a *Hamlet*-játás konvencióitól.

Brook úgy minősíti át a *Hamlet* szövegét, hogy Artaud-, Brecht-, Craig-, Mejerhold-, Sztanyiszlavszkij- és Zeami-idézeteket használ benne, és a *Qui est là* címet adja a munkának, amely a következő kérdésekre keresi a választ: „Mi a színház? Mi a dráma? Ki a színész? Ki a néző? Miben áll a köztük lévő kapcsolat? Milyen fel-tételek kedveznek a leginkább ennek a kapcsolatnak?”<sup>25</sup> Az idézeteknek köszönhetően a szöveg a „mit jelent ma rendezni?” kérdésre koncentrált projekt kontrollszövege. Az előadás Horatio „Qui est là?”<sup>26</sup> (a Szellemre vonatkozó) kérdésével indul, és a *Hamlet*-történet különféle előadáskonvencióival kísérletezik – pl. a Poloniust játszó Bruce Myers egymás után háromszor hal meg, a japán, a naturalista és a kínai színházi konvenció szerint. A Szellem (Sotigui Kouyaté) és *Hamlet* beszélgetése bambara nyelven kezdődik el, mivel mindkét színész afrikai.

Brook kísérlete betájolja a mai rendező munkáját: a látottakhoz képest kell meghatározni önmagát. Az ő feladata úgy újraértelmezni a hagyományt, hogy általa a kortárs művészet kérdéseit vethesse fel, hiszen ahogy az előadás sugallta, nincsen végleges *Hamlet*-interpretáció, csak rendezői szemléletmódok vannak, valamint a korábban hangoztatott brooki meggyőződés, hogy a remekmű jelmezét időről időre meg kell újítani. Brook, a Párizsban alkotó, lengyel származású angol rendező számára cseppet sem kétséges, hogy a színház természetéről való gondolkodás a „globális, transzhistorikus kísérlet”,<sup>27</sup> amely nem nélkülözi a misztikumra való fogékony-ságot (a „Qui est là” franciául nemcsak kérdésként érthető, hanem, ebben a kérdőjel nélküli formában azt is jelenti: ‘aki ott van’), a rejtőzködő, talán Zeami mester budd-hista tanaiból ismert szellemre, a ciklikus időfelfogás szellemére való utalást.<sup>28</sup>

Nem véletlen, hogy Brook a rendezés kérdését teszi témává a projektben. A kü-lönböző kánonok egymásmelletisége miatt általános a tanácstalanság és tisztázatlan-ság a színház gyakorlatában: mi legitimálja a művész (rendező) munkáját, művészi attitűdjét? Nemcsak azért vesztődik el aurája, mert a produkcióban ő maga nincsen jelen; hanem mert munkája gyakran nem találkozik a közönség elvárásaival, és míg pl. külföldön ünnepezt művész, otthon támadások érik, értetlenség veszi körül, vagy az idejétmúlt kultúrpolitika – a rangos román rendező, Mihai Măniutiu szerint így juthat el az ember a művészkirály státusból oda, hogy bűnözőnek kiáltásák ki, kultu-rális gonosztevőnek, aki „a nép ártatlan vérért szívja”.<sup>29</sup>

A posztmodern korában a színházművészetben új művészidentitások alakulnak ki: mint Lehmann megállapítja, a művészek már nem „műként” tekintenek a mun-káikra. (Ezt az attitűdöt az a gyakorlat is befolyásolja, hogy részben megszűnik a ren-

dezői autoriter színház eszménye, és helyébe kerül a csapatmunka, a társulat improvizációja.) Fischer-Lichte is hangsúlyozza, hogy a művész-rendező, aki, mint fentebb láttuk, leválik a jelen idejű alkotásról, nem tudja többé befolyásolni az éppen történő előadást, amely a játékosok és a nézők együttes testi jelenlétében bontakozik ki. Az előadásnak emiatt nincs „artefaktumként megnyilvánuló léte”; az előadást nem műalkotás volta, hanem eseményjellege avatja művészetté és az esztétika tárgyává.<sup>30</sup>

A rendezők egyre inkább arra törekednek, hogy „szituációkat, találkozásokat hozzanak létre, hogy lehetőséget teremtsenek olyan típusú kommunikációkra, amelyeket hétköznapijainkban nem tapasztalunk”.<sup>31</sup> Párhuzamosan folyik az alternatív színházak tevékenysége, amelyek a modernitásban formálódott intézményekhez képest rugalmasabb életet tudnak folytatni. Ezzel kapcsolatban kell megemlítenünk Belting nézetét, mely szerint „a művészet már nem számít elitnek többé”, mivel magára vállalta a „kulturális identitás mindazon szerepeit, amelyek időközben kikoptak a társadalom intézményeiből”.<sup>32</sup>

## A rendező hátralép

■ A kulturális találkozásoknak és sajátos identitások alakulásának színes terepe a posztmodern urbánus környezet. A nagyváros látványvilága teátrális világ; rengeteg csoportos meg egy személyes performansznak ad helyet, rejtett vagy felvállalt akciók történnek különböző helyeken – felvonulások, graffitiművészek nyomai, utcaszínház, szoborművészek, magányos előadóművészek, köztéri közös szavalás Radnóti emlékére, látványos flashmob akciók, szabadfutók és gördeszkázók – mindezek a populáris vagy alternatív színház kiszélesedő területéhez sorolhatók. Ez a terep szinte kínálja magát, hogy a hivatásos színház is kihasználja tereit, spontánul alakuló téridő-szerveződéseit, potenciális közönségcsoportjait, és eltanulja tőlük a mobilitást. Közegében összefonódnak műfajok, művészeti ágak, és ezt képezik le majd a kultúra más, átalakulóban levő intézményei. Ha csak a térre figyelünk, azt látjuk, hogy a stúdiótermek kialakulásával ugyanazt a centrumvesztést éli meg a színházépület, mint amelyet a dráma műfaja is. A színpad és a nézőtér nem különül el egymástól, és legtöbbször nincs olyan titokzatos tartomány, amely a kulisszák világának felelne meg. Az előadások jellegét pedig sajátossá teszi az, hogy a kisebb térben intenzívebb a színész–közönség viszony. Hasonló a helyzet az alternatív színházak sajátos terei esetén – a pincék, elhagyott gyárak, kávézók, templomépületek fontos komponensét képezik a társulat önazonosságának.

Ezek a teátrális formák valamilyen szempontból mindig különlegesek: pl. a Rimini Protokoll által szervezett CallCutta programban egy kalkuttai telefonközpontból olyan helyekre irányítja Berlinben a „színházlátogatót”, ahova egyébként nem menne el, történeteket ismertet meg indiai hősről, egyszerű emberekről (Berlin, 2005).<sup>33</sup> A telefonos szerepjátszás tere Berlinben *mindenhol* van, és a játékos/játékmesterrel való kapcsolat a világba helyeződik ki. Kicsit hasonlít ehhez a szabadfutók (freerunning) világa, akik egymagukban színészek és rendezők, terük a város, amelyet mozgásukkal kisajátítanak, de (alkalmi) közönségük is a város, ahol fel-felbukkannak, majd újra eltűnnek, így aztán performanszuk nem folytonos a nézőik számára. Egészen jól meghatározott tere van ehhez képest az *Un tramvai numit Popescu* című előadásnak: a szebeni 26-os villamosban adják elő az utasoknak a lakodalmat játszó színészek (rendezte Gavriil Pinte, 2008). Itt is változik a nézők identitása: lassan átsap játékosba, és a megállóban ácsorgó közönség lesz az igazi nézősereg. Hasonlóképpen mindenki játékvá vált 2006-ban Budapesten a Nyugati metróállomáson a földre ragasztott hatalmas Budapest-térkép, amelyen mint szín-

ház-a-színházban, illetve város-a-városban, egy előre látott koreográfia szerint mindenki megkereste lakhelyét, és megjelölhette egy színes pöttyel. A szintén budapesti Zebraszínház-akciókat 2009 októberében szervezték a KoMa, a TÁP Színház, a Tünet Együttes és a Színművészeti Egyetem diákjai (rendezte-szervezte Dömötör András) – ezeknek a néhány perces performanszoknak az idejét a zöld jelzés időtartama szabta meg, a terét pedig az úttesten a zebra (illetve több is, az Andrassy úti zebrák). A felsorolt sajátos performanszok és akciók sajátos művészzattitűdöt feltételeznek, amelyből hiányzik a felvilágosító művészi magatartás, továbbá lebomlanak a hagyományos színész-néző-rendező státusok, illetve azok folytonos cseréje, egymásba játszása figyelhető meg.

A posztmodern művész Hannes Böhringer művészetfilozófus szerint barkácsoló lény, mindenféle holmit gyűjt, hogy egyszer majd hasznosítsa. Az enciklopédizmus tovatűnése után a művész dilettánssá válik: „ő játssza az egyedi ember, a dilettáns szerepét, aki a világot már csak töredékesen, kivágatszerűen, kollázsként és összefüggés nélkül érzékeli.”<sup>34</sup> Ez a barkácsoló ember a romokból épít: a romból, amely hihetetlenül komplex és sokrétű forma. Az előállítás és az elkészítés pedig „egyre inkább felfedezéssé, megtalálássá, sikerült kiragadássá, gyűjtögetéssé, idézéssé és összeállításá vált”, mígnem maga a montőr is montázssá és kollázssá lesz.<sup>35</sup> Ez a barkácsoló-montírozó életforma egy nomád szellemiséggel társul, hiszen a nomád alkalmazkodik a körülményekhez, és azon munkálkodik, hogy a „város sivatagában” lehetséges életet megtanulja.<sup>36</sup>

A barkácsoló, gyűjtögető színházi ember szembesül azzal, hogy az enciklopédikus tudást képviselő intézmények – múzeumok, kőszínházak – nem tudják megteremteni a felfedezés, a megtalálás pillanatait, sem kielégíteni a művészet mai igényeit. Egyértelmű, hogy gazdasági és esztétikai szempontból is mobilisabb intézményi struktúrákra van szüksége, amelyek könnyen alakulnak a változó helyzetek szerint, és amelyek kikerülnek azokat a csapdahelyzeteket, amelyekbe a rögzített struktúrájú intézmények belesodródhatnak. Az ehhez kapcsolódó tapasztalatot így összegzi Ariane Mnouchkine: „Mindig küzdeni kell azért, hogy a társulat ne intézményesüljön, hogy élő, eleven maradjon”.<sup>37</sup> A budapesti Krétakör színház alapítója, Schilling Árpád a kodifikáltan ismétlődő és ezért meglepetés nélküli „színház” béklyóiból való szabadulást hangsúlyozza. „A színház szerintem a színész és a néző találkozása ugyanazon téridőben. Ezért nem kell színpadon lenni ahhoz, hogy színházat csináljunk.”<sup>38</sup>

Barkáctechnikája mögött a rendező mesterember, alkimista, mint Brook vagy David Esrig. Miközben továbbra is tartja magát a markáns stílussal rendelkező, egyénien interpretáló rendezőegyénségek színháza is – ilyen alkotók pl. Robert Wilson, Heiner Müller, Michael Tahlheimer, Andrei Șerban vagy Silviu Purcărete –, egyre több olyan rendező van, aki többféle stílussal, színházi és nem színházi formával kísérletezik.<sup>39</sup> Mindenképpen játékmester, aki játékba hozza az életet, a valóságokat, és aztán gyakran hátralép, hogy a játék az ő beavatkozása nélkül játszassa magát. De ennek a helyzetnek az előidézésére gyakran kell beavatkozni, bábáskodni, találkozásokat teremteni, mozogni és mozgatni; stílusokba, szerepekbe bújni – ahogy a kis színháznál, műhelyeknél teszik a társulat tagjai: a rendező ültető, jegyszedő, szervező. A rendező feladatköre teljesen átalakult, és ezt Brook, Barba és Mnouchkine állandó kísérletezései és meg nem alkuvása demonstrálja, hogy a megkövesedett struktúrák elkerülésével is kialakítható egy olyan életforma, amelyben a művész nem adja fel az általa vállalt eszményeket. Hasonló utat jár be a fentebb idézett Schilling Árpád is, aki az utóbbi időben többféleképpen próbált utat találni a színház határterületein: egyrészt *A szabadulóművész apológiája* című városterápia-projekttel, amelyet Budapest különböző tereiben folytatott, majd a franciaországi Bobignyban levő MC93 Színháznál a francia színészekkel a színház terében indított performansz-



sorozatot, közös improvizációt, illetve ezekkel behálózta a város különböző helyszíneit, idén pedig egy párizsi cirkusziskola (CNAC) végzős diákjainak cirkuszi produkciót rendezte. Schilling látszólag beteljesíti a nomád életmód eszményét: abból építkezik, ami van, kutatja a nagyvárosi létezés és tevékenykedés lehetőségeit, fölhasználja a töredékeket (pl. terek), és igyekszik beavatkozni a társadalmi folyamatokba – újabban Pécsen indít városterápiás Majális-programot, melynek keretében a szénbányász múlt helyszíneit, legendáit kutatják. (Egyébként részben hasonló eszményekkel igazgatja Jordán Tamás is az újonnan alakult szombathelyi színházat: szerinte a színházon kívül is kell keresni a kapcsolatot a közönséggel, és erre több fórumot, alkalmat teremt, többek közt a Szakmák Színházat.) Különleges, és talán a mai színházi tendenciákra is jellemző magatartás ez, amely, eltérően a késő avantgárd magatartástól, a közösségbe való integrálódás vágyából születik; ahogyan a szabadulóművész vallomásában olvassuk: „Az alkotói gondolat és szándék a város élő testtömegén ölt metaforikus formát. A véráramlaton keresztül a szívbe tart, ahol súlyos panaszokat tapasztal. Válságos helyzetében magára marad, individualizálódik. Mélyre megy, és idővel felismeri, hogy magában kell keresnie a probléma gyökerét. Bár nem juthat el a magig, rést talál a burkon, s ezen keresztül visszajut a fényre, a városba, a közösségbe.”<sup>40</sup> Ezzel pedig lehetővé válik a valóságos és a fiktív terek belakása.

#### ■ JEGYZETEK

1. Idézi Takács Ferenc utószavában, in: Samuel Beckett: Előre vaknyugatnak. Európa Könyvkiadó, Bp., 1989.
2. David Hopkins: After Modern Art, 1945-2000. Oxford University Press, Oxford, 2000.
3. Gianni Vattimo: A művészet halála vagy hanyatlása. In: A művészet vége? Szerk. Perneszy Géza. <http://mek.niif.hu/01600/01654/01654.htm>
4. Eugenio Barba transzkulturális színházában színészeit „úszó szigeteknek” tekinti, akik nem kötődnek fizikai helyhez és meghatározott időhöz, korhoz (l. Eugenio Barba: Beyond the Floating Islands. New York, PAJ Publications, 1986).
5. Hopkins: i. m.
6. Az eredeti ember eszméje még korábbi tapasztalatokból táplálkozik: Diderot Szalonokjaiban jelenik meg az ezerarcú én, aki pillanatról pillanatra változik a hangulatoknak megfelelően: „én én vagyok, mindig én, egy pillanattal sem ugyanaz.” (Roland Mortimer: Az európai felvilágosodás fényei és árnyai. Gondolat Kiadó, Bp., 1983.) Diderot szerint nem hiba a különösség (a 17. század még elítélte Molière mizantrop Alceste-jét), hiszen a szokások uniformizálnak, és ezek ellenében kell felmutatni a nem hamisat, a „természetesség csökevényeit” (uo. 347.).
7. Luc Ferry: Homo Aestheticus. L'invention de goût à l'âge démocratique. Bernard Grasset, Paris, 1990. 275.
8. Különösen az Objective Drama program idején, a tantrikus jóga tanait, a haiti megszálltság-rituálékát használta fel (vö. Leszek Kolankiewicz: Grotowski „Objektív Drámája”. Világszínház 1998. ősz).
9. Uo. 122.
10. Hans Belting: A művészettörténet vége. Atlantisz Könyvkiadó, Bp., 2007.
11. Uo. 224.
12. Erika Fischer-Lichte: A performativitás esztétikája. Balassi Kiadó, Bp., 2009. 125; illetve a Megtestesülés c. fejezet.
13. Bentley meghatározásában a megszemélyesítés szó szerepel, ezt Fischer-Lichte értelmezi át „megtestesíti”-re (verkörpert) kb. húsz évvel később, és ezzel újra népszerűvé teszi Bentley meghatározását a színháztudományi diskurzusban. Vö. Eric Bentley: A dráma élete. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998. 123. és Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 1: Das System der theatralischen Zeichen. Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1983. 199.
14. Belting: i. m. 177.
15. Erről a kérdésről lásd Imre Zoltán: Színház – Történetek – Alternatívák. In: Alternatív színház-történetek. Szerk. Imre Zoltán. Balassi Kiadó, Bp., 2008.
16. Jean-François Lyotard: A posztmodern állapot. Osiris Kiadó, Bp., 1993.
17. Beckett: i. m. 137.
18. Hans-Thies Lehmann: Posztdramatikus színház. Balassi Kiadó, Bp., 2009.
19. Uő: Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya. Színház 2008. 4.
20. Uo.
21. Rendezőnő, a Théâtre du Soleil alapítója.
22. Ariane Mnouchkine: A színész második bőre. Theatron 2003. nyár-ősz. 112.
23. I. h.
24. Charles Marowitz: Jegyzetek a kegyetlenség színházáról. In: A dráma ma. Gondolat Kiadó, Bp., 1975. 525. Marowitz visszaemlékezése egy általa készített húszperces kollázs-Hamletként v. LAMDA-Hamletként nyilvántartott Hamlet-előadásra vonatkozik, amelynek az ötletét Brooktól kapta, és amelyet 1965-ben színpadra vitt a

- Royal Shakespeare Company Színházban a Kegyetlenség évada keretében. Vö. Tony Mastroianni: To be or not to be in Lakewood? Marowitz is there. Cleveland Press, July 28 1972.
25. Andy Lavender: Hamlet in Pieces. Nick Hern Books, London, 2001. 51.
26. Magyarul: Ki van ott?
27. Lavender: i. m. 66.
28. Uo. 72.
29. A tárgyiései Tony Bulandra Színház megszűntetése körüli eseményekhez lásd Cristina Modreanu: De la artistul-rege la artistul-infractor. Dilema veche 2008 septembrie.
30. Fischer-Lichte: A performativitas esztétikája. 225.
31. Lehmann: Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya. Előadás a budapesti 6. Kortárs Drámafesztiválon. <http://www.szinhaz.net/index.php?id=286&cid=32264>
32. Belting: i. m. 28.
33. Gáspár Ildikó: Valaki irányít. Színház 2005. november.
34. Hannes Böhringer: Romok a történelmen túli időben. In: Uő: Kísérletek és tévelygések. A filozófiától a művészetig és vissza. Válogatta, szerk. és ford. Tillman J. Attila. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Bp., 1995. 40.
35. Uo. 41.
36. Uo. 45.
37. Mnouchkine: i. m. 106.
38. [www.szabadulo.kretakor.hu](http://www.szabadulo.kretakor.hu)
39. Köztük is van, aki kísérletezve néha túllép a rendezői színházon – ilyen pl. Purcărete kulináris improvizációja, a Pantagruel sógornője.
40. [www.szabadulo.kretakor.hu](http://www.szabadulo.kretakor.hu)



SELYEM ZSUZSA

# A KORTÁRS IRODALOM OPCIOÍ A POSZTKOM KAPITALIZMUSBAN



...még mindig  
működnek a hajdani  
pártállami diktatúrában  
kialakított reflexek: a  
kritikai viszonyulás  
hárítása, a  
globálkapitalizmus  
hatásiszonyból fakadó  
igenlése és a piac  
babonás tisztelete.

*Akik azt tartják, hogy az emberi állat eredendően gonosz, nem akarnak mást, mint megszelídíteni, hogy a tőke körforgásának szolgálatában mogorva alkalmazottat és deprimált fogyasztót csináljanak belőle.<sup>1</sup>*

ALAIN BADIOU

■ 1989 óta Kelet-Európában a pártállami diktatúrákat felváltotta az úgynevezett szabadpiaci versenyre épülő demokrácia, ám amilyen könnyű kimondani vagy leírni a szót, hogy „felváltotta”, éppoly zavaros, átláthatatlan folyamatokat jelöl (takar el). Mivel e dolgozat elsősorban egy művészi forma, az irodalom lehetőségeit próbálja fölbecsülni abban a társadalmi erőterben, amelyet „posztkom kapitalizmusnak” nevezek, ezen kusza, matt folyamatok (a politikai hatalmak szerkezetének alakulása, az anyagi erőforrások mozgatása) mélyebb elemzése elmarad, ami joggal kelt majd olvasóimban hiányérzetet – ha e hiányérzetnek újabb szövegek lennének az eredményei, amelyek például a konzumirodalom társadalmi hatását vizsgálják interperszonális, civil felelősségvállalás, fogyasztói szokások vagy bármi más terén, akkor esetleg azt gondolhatnánk (pillanatnyi örömtüntől elragadtatva): van remény.

Azért a „posztkom kapitalizmus” megnevezést, még ha a mélyebb elemzés, ígéretemhez híven, el is marad, röviden tisztáznám: a kelet-európai diktatúrákat az általam olvasott kortárs filozófusok nyomán nem nevezem kommunista rendszerek-

A Kolozsvári Magyar Egyetemi Intézet és a Babeş-Bolyai Tudományegyetem rendezte Kultúra és piac. Kritikai perspektívák a kultúra és gazdaság kapcsolatainak történeti és jelenkori vizsgálatához a kulturális fordulat után című konferencián, 2009. november 28-án elhangzott előadás szerkesztett, pontosított változata.

nek, mivelhogy a tulajdonhoz való viszony az ő regnálásuk idején sem változott meg (az anyagi javak és a munkaeszközök csupán átkerültek a monolitikus és zsarnoki pártállam kezébe), így a kapitalizmus története ezen régiókban is töretlen. Megtörni ezúttal is a hatalomnélküliek törtek meg: a „posztkom” értelmetlen, tört szavával olyan hatalmi formációt jelölök, amely arra épült, azt próbálta akár erőszakos eszközökkel is társadalmi konvencióvá tenni, hogy működési módja éppen az ellenkezője volt öndefinitív deklarációinak: egyenjogúság helyett tökéletes kiszolgáltatottság a zsarnoki hatalomnak; testvériség helyett az emberek egymás ellen manipulálása; szabadság helyett teljes körű kontroll, cenzúra és erőszakos megtorlások; a demokratikus társadalmi viszonyok fáradságos fölépítése helyett pedig fejlődés-szónoklatok.

Mai, kelet-európai társadalmi viszonyainkban (nyilván nem egyformán az egész térségben) még mindig működnek a hajdani pártállami diktatúrában kialakított reflexek: a kritikai viszonyulás hátrítása, a globálkapitalizmus hatásviszonyból fakadó igenlése és a piac babonás tisztelete. Elfojtott, elhanyagolt érzelmi történetünk még mindig azt dobogja: a kritikát korlátozhatatlan megtorlás követi (és tény, hogy olykor követi); semmi nem elviselhetlenebb, mint a szegénység; s ha a csillogás ára a gondolkodás feladása, nosza hagyjuk abba a gondolkodást, úgysem vezet sehová; nem látjuk át a piac szempontjait, hogy mit emel fel, és mit tipor el, de ennél demokratikusabb formát nem sikerült az emberiségnek kitalálnia, és bizonyára valóban azt veszik az emberek, ami jó nekik.

S csak ámulunk, hogy a könyvszakma karácsonykor Dan Brown legújabb bestsellerétől várja a megváltást.

Ami kevésbé metaforikusan fogalmazva így hangzik: nem maradt a nyilvánosság előtti ügyeinknek zsebkendőnyi területe sem, amely a piactársadalom fogyasztókat manipuláló üzeneteitől független volna. Boris Groys világos szavaival: a művészet, ahelyett hogy megváltoztatná a világot, csak szépítgeti.

## De miért is kellene a művészetnek megváltoztatnia a világot?

■ Nem lejárt (kudarcot vallott) idea ez? Egyáltalán, miért kellene a művészetnek bármit is tennie a világgal?

Jó, tennie tényleg nem kell, éppen elég, ha létezik – de ha létezése nem több, mint amit a kritikátlanul elfogadott politikai meg piaci realitás (a politika és a piac által konstruált realitás) promovál, akkor semmiben sem különbözik a megrendelésre készült fogyasztási cikkektől. Ha a művészet is áru, a gondolat, az álom, a képzelet, ami mindenkire eljuthat, alávetett a profitorientált kereslet–kínálat logikának. Kétségkívül ez is egy logika, a baj, hogy csak egyetlen logika. Az a valami, ami leírható egyetlen logikával, holtbiztos, hogy nem élet.

Átfordítva pozitív megközelítésbe: a művészet révén az ember racionalizálhatatlan dolgokat csinál, határokat lép át, egyszerre többféle logikát követ, anélkül hogy ezek a logikák egzakta módon (például árban) kifejezhetőek volnának. Ahhoz, hogy egy adott áruhoz az ember hozzájusson, kőkemény feltételnek kell megfelelnie: birtokolnia kell a kiszabott pénzmennyiséget. A művészet viszont nem osztályozza semmiféleképpen sem az embereket: nincs az a feltétel, amelynek eleget téve te több eséllyel indulsz egy műalkotás befogadásakor, mint a szomszédod. Senki nem érti tökéletesen, ergo mindenki értheti részlegesen. Nem hibátlan okfejtés ez, de az emberiség nagy közös képzelgése, nyers anyagi létét meghaladó agyfunkciói a gyakorlatban így működnek.

Ha a művészet áru, vége a közös szellemi kalandnak. Pusztán a privát szférában<sup>2</sup> fogalmazódhat meg az a koncepció, életstílus, etika, érzelmi érettség, amely ellenáll a fogyasztás mindent előzőnlő trendjének, melynek eredményét nem lehet túldra-

matizálni: bolygónk energiakészletének örületes kizsákmányolása, ökológiai katasztrofák, éhínség sújtotta övezetek, milliók munkanélkülisége, folyamatos háborúk és további fegyverkezés.<sup>3</sup> Arra nem érdemes túl sok szót vesztegetni, hogy mennyire tehetetlen ezekkel a folyamatokkal szemben az egyén, és az is evidens, hogy az a művészet, mely csak önmagát keresi, nemhogy még tehetetlenebb, de nem is gondolja, hogy tennie kellene valamit.

De ha nem, akkor minek?

Terápiára ott van a pszichológia (ha van pénzed).

Szórakozásra ott van – ha van pénzed – a *global entertainment* (melyre – lásd a 2. lábjegyzetet – kéttrillió USD-t szánt 2011-re az Egyesült Államok, melynek 0,5 százalékaival meg lehetne állítani a globális fölmelegedést).

A művészetet arról ismered fel, hogy bárki is vagy/vagyok, téged/engem akar, nem a pénzedet. Ami azt jelenti: ha te nem vagy, ha te nem vállalod magad, nem kérdezed őt, nem nézel rendesen rá, nem figyeled meg hangjait, ő sincsen. Nem szóokol a falaknak. Nem áriázik a fürdőszobában. Nem kacérkodik a kamerának. Létét kockáztatja a veled való viszonyában.

Ahhoz, hogy megértsd, persze neked is kockáztatnod kell, kockáztatnod a szórakoztatóipar kijelölté pontos helyedet a létezők rendjében, ezt a kézenfekvő, közheyles és illuzórikus biztonságot, amellyel ott állsz, hogy belőjenek mint társadalmi státuszod, életkorod, bőrszíned és nemed szerinti célcsoportod egy példányát. (Ha jól sejtem [bizonyára vannak erre vonatkozó felmérések], a szórakoztatóipar identitástényezői ezt a sorrendet szabják meg [státusz, életkor, bőrszín, nem], hiszen ezek a tőkekompetenciád markerei.)

A művészet viszont nem kér, nem állít, hanem kérdez. Hiszen nem tudja előre, ki vagy. Azt viszont tudja, hogy az identitástényezőök hierarchiája a hatalmaskodást, a mindegy-mihez-alkalmazkodást, a gondolatszegénységet, a fantáziátlanságot, a köztötségeket szolgálja, és azon van, hogy ezeket átlépje, átfőrdje, feloldja, szabadabbá tegye. Ha a művészetek elméletei szeretik is olykor a hierarchiákat, a művészetek nincs mit kezdjenek velük. Az alá- és fölrendeltségi viszonyok, amelyeket a fogyasztói társadalom oly igen kedvel, úgy aránylanak a művészetekben fölsejlő emberi relációkhoz, mint az összeadás-kivonás az összes értelmezhető művelethez a matematikában.

## Vásárlásra születünk?

■ Persze, ha valakit kora gyerekkorától fogva gyorsételekkel tömtek, aligha fog valaha is új ízeket megkóstolni, s ha netán mégis megkockáztatná, nem lesz ízfokozókhöz szokott ínyére sem a tradicionális, sem a kísérletező szakács egyetlen főztje sem.

Vagy a korábbi matematikai párhuzammal: ha valaki csak összeadni meg kivonni tud, hiába mutatják neki a differenciálegenleteket.

És ez jogos.

Ha viszont lenézzük azokat az embereket, akik gyorsételeken nőttek fel, akik nem tanulhattak, akik kiszolgáltatott és elviselhetetlen életük ellen csupán a kábullal bírnak védekezni, nem teszünk mást, mint szolgálalkúen követjük a profitideológia értékrendjét: csak az számít, aki kellő anyagi háttérrel rendelkezik ahhoz, hogy tanuljon, kulturális termékekre költson, kifinomult helyekre járjon stb. Mi sem egyszerűbb, mint látni a szappanoperák stupiditását – de mit teszünk az ellen az általános gettósítási folyamat ellen, amellyel a profitorientált hatalom minden egyes emberi megnyilvánulást külön kategóriába dobozol?

Nyilvánvaló, hogy könnyebb eladni, simábban meghatározható a célcsoport, ha valamiről tudható, hogy dráma, akció, szex, krimi, érzelmeskedés, tudomány vagy szalmakalap. Ráadásul az érzelmek száműzetése a szappanoperákba azzal a közvetett haszonnal is jár a profitszerző hatalom számára, hogy a mozdulatlanságig a képernyőkhöz ragadt emberek érzelmi kiskorúságra szocializálódnak, s ezen érzelmi kiskorúság a politikai választások idején kiválóan gyümölcsözik számukra.

Érzelmi érettség nélkül – mivel ki van téve a manipulációnak – az információk hitelességét sem bírja az ember megállapítani. 1989 után a szabaddá vált kelet-európai országok szabaddá vált állampolgárai körében töretlen a konszenzus, amellyel akceptálják országuk félmúltjára vonatkozóan a „kommunizmus” kifejezést. Teljesen ésszerűtlen, mégsem ostoba, sokkal inkább megvezetettségről árulkodó a dolog: elfogadni egy hazug, diktatórikus hatalom önmegnevezését, egy olyan hatalomét, amely a második világháború befejeztétől 1989-ig gyakorolta az egyeduralmat, önkényt, erőszakot és általános megfigyelést, amely társadalomban messze nem töröltetett el sem a tőke uralma, sem a magántulajdon, pusztán egy másfajta ideológia szerint részesültek belőle az adott ideológia elitjei. A romániai létező szocializmusban például a legkevésbé sem egy új, demokratikus társadalmi rendet üdvözölhetünk, hanem a legreakciósabb régít, melyben az uralgó elit mindazzal élt, amivel a leváltott korábbi: nacionalizmus, vadászat, családi vagyongyarapítás, nepotizmus, vallási expanzió (ortodox templomok örült iramban való építése), megalomán hatalmi szimbólumok a nyilvános tér uralására stb.

A kelet-európai diktatúrák kommunizmus fedőnévvel működtek – és a fejlett nyugati országok csont nélkül kollaboráltak ezen fedőnév használatában. 1989 után derült ki, mennyire megéri: a kommunizmus szó így egyértelműen diszkvalifikált lett, tehát nem állt fenn az a lehetőség, hogy a társadalmi folyamatok olyan irányt vegyenek, amely nem a profitlogikára épül. A mai Kelet-Európa állampolgárai a legálázatosabb alattvalói a kimmersz egyeduralmának: itt minden, ami nem csillog, vagy ami lemondással járna, a gyűlölt, szürke, szegény évekre emlékeztet.

Minden, ami nem kifejezhető anyagi értékben, a hazugságra emlékeztet.

Kelet-Európában megmosolyogják a hatvanas évek nyugati kapitalizmuskritikáját, itt az elmélet egyenlő a ködevéssel, valóságelferdítéssel, manipulációs szándékkal. Okkal teszük, hiszen ez ment óvodától egyetemig több mint negyven éven át. A hatásiszony foglyaiként viszont érzékelhetetlen az a sokrétű, céltudatosan fölmért, érzéki és anyagi manipuláció, amelyre alapoz korunk társadalmi berendezkedése, hogy hatalmi struktúráját megőrizze. Az emberek itt szabadságként élik meg a behódolást a mindenfelől áradó reklámok propagandájának, a vásárlást pedig katarzisként, holott a nyomában keletkező feszültség már rég átlépte a privát szférába tuskolható határt, s már nem pusztán az egyre reménytelenebb munkába hajszolás, modern rabszolgaság jár vele, hanem a munkanélküliség, a kivetettség, a társadalmi feszültségek, ökológiai mizéria. Persze mindez üres dumának hat a plázák aktuális szlogenjei mellett, egyet idézek, megragadó a cinizmusa: „Vásárlásra születünk.”

A vásárlásra felszólító reklámok egyre professzionálisabban foglalnak el minden valós és virtuális felületet. Ha azt akarod, hogy lássák, mit művelsz, ezek nyelven kell beszélned.

Ha az ők nyelvét beszéled, már nem azt mondd, amit akartál.

Azok a művészek, akik hisznek a piac úgynevezett szabad voltáról szóló mesében, és a kereslet-kínálat törvényét minden befolyásolástól mentesnek képzelik, reprodukálják a kapitalizmus megosztó, az anyagi tőkével nem rendelkezőket a társadalomból kirekesztő logikáját (és vagy sikeresek lesznek, vagy nem, vagy megtolvasodnak, vagy nem).

Korunk egyik jellemző babonája, hogy egy milliós példányszámban eladott regényben, bármilyen stupid, érzéketlen és kiszámítható legyen is, „kell hogy legyen valami, hiszen miért pont ez lett sikeres, és nem másik ezer, ugyanebben a témában”. Pedig egyszerű a válasz: merő véletlenségből. A másik ezer is pont ilyen jó szolgálatot tett volna a kiadónak, annak nagyjából mindegy is, melyiket választja, az egész ügy Casanova zseniális és cinikus társadalmifeszültség-oldó találmányához köthető: az uralkodó osztálynak az az érdeke, hogy mindenki a dúsgazdagságot tekintse a legfőbb értéknek (1), nem lehet mindenki dúsgazdag (már csak azért sem, mert akkor kitől szednék el az utolsó fityingjét is) (2), viszont (1) és (2) látványos ellentmondása jobb, ha nem vezet felforduláshoz, ergo adjuk meg hát a népnek a dúsgazdagságról álmodozáshoz való jogot: a lottót. Visszafordítva a kortárs regények esetére: írjanak csak olyasféle könyveket, amelyek bestsellerekké válhatnak, egyikre közülük majd rámosolyog a szerencse, a többiek meg legalább nem törik a buksijukat mindenféle kiszámíthatatlan ügyeken.

Ha az emberek közötti viszonyt az anyagi javak közötti viszony foglalja el, lehetetlenné válik a közös nyelv, a közös problémák föltárása, és ezzel lehetetlenné válik a szolidaritás. Na és pont ez volt a cél. Az embereket a passzív identifikáció kényelme és vágya ösztönzi folyamatos vásárlásra, hiszen kedvenc márkáik, magazinjaik, horoszkópjaik és kulturális termékeik nélkül nem tudnák, kik is ők (és ezt a nem tudást szégyenként élnék meg, hiszen egyre inkább erre szocializálja őket az agresszív versenyt propagáló, anyagiaskolarendszer). Az ember – írta Guy Debord a hatvanas évek meghatározó művében, *A spektakulum társadalmában*, mely magyarul, jellemző módon, először 2004-ben volt olvasható Erhardt Miklós képzőművész kiállításán, az ő fordításában<sup>4</sup> – „minél készségesebben ismer rá igényeire azokban a képekben, amelyeket az uralmon lévő rendszer felmutat neki, annál kevésbé érti saját létét és saját vágyait”.

## Az árva szöveg

■ A problémázó, a közös nyelvet keresgélő (és nem adottnak vélő) Jacques Rancière terminusát használva: a *demokratikus beszédmód*<sup>5</sup> viszont láthatatlan, pont azokhoz nem jut el, akikkel a legtöbb megbeszéltnivalója lenne. A leginkább kiszolgáltatottak szüntelenül vásárolgatják a ready-made identitásukról gondoskodó termékeket, s nincs mód észrevenniük, hogy meg vannak fosztva még attól is, hogy vélt identitásukat artikuláltan megvédjék.<sup>6</sup>

A tizenkilencedik század folyamán, amikor az irodalmi professzionalizáció kialakult, és az írók, privilégiumaiktól nem akarván megválni, a hatalmi elittől (egyház, arisztokrácia) való függőségüket a pénztől való függésre váltották, egy olyan irodalmi diskurzust fejlesztettek ki, amely képes volt mindazon dolgokról beszélni, amelyek az emberek többségét érdekelhették. Jacques Rancière írja, hogy a demokratikus korszak regényeit nem Hugo vagy Zola írta (mint várnánk), mivel náluk az emberek története alá van rendelve egyetlen szólamnak, az egyedüli narratívának. A szociológia hosszú évekig az ő érzékenységük nyomán haladt, ugyanakkor átvette a narrációs technikájukat, ami azzal járt, hogy megfeledeztek a forrásaikról. Másfelől, folytatja Rancière érvelését, *A nyomorultakat* el lehet vetni mint a társadalomra hatástalan esztétizálást (az olvasásban kimerülő szolidaritást, széplelkűséget), de vannak regények, ilyen például az *Ulysses* Joyce-tól vagy Virginia Woolftól a *Hullámok*, melyek anélkül hogy szociális gesztusokról beszélnének, megvalósítják az egyenlőséget a több, heterogén hang révén. Ő maga amikor a *La nuit des prolétaires*-t (A proletárok éjszakája) írta, inkább a *Hullámok* többszólamú szerkezetét követte.<sup>7</sup>

Ha irodalmon elsősorban nem könyvipart vagy iskolai tantárgyat értünk, hanem művészeti formát, akkor nincs mit kezdenünk olyan szövegekkel, amelyek a meglévő hatalmi struktúrát legitimálva/olvasójukat leigázva az egyoldalú, kioktató, elbűvölő beszédet működtetik. Rancière az irodalmat az elbeszélhető korábbi határainak kitolásaként, az egyéni és közösségi tapasztalat lehetőségeként gondolja el – összhangban azzal a felismeréssel, hogy általában az esztétika az érzéki felosztása („le partage du sensible”), a megnyilatkozás új formáinak kidolgozása, a múlthoz fűződő kapcsolat új rendszere. A Platón kidolgozta állam-koncepcióval szemben (amelyből, már unjuk is, de igaz, és kell is a gondolatmenetünkhöz: a költők száműzettek volna) a demokrácia szerkezete nem csupán a hatalmi viszonyok megváltozásán alapszik, hanem az érzékelhető közössé tételén. Tovább megy: a demokrácia az árva betű tartománya, az írásé, ahol a törvényt az árva betű, az élő közösség élő szövege hozza.<sup>8</sup>

Az árva betű tartományában nem tudni, és nem is lényeges, hogy ki a szerző. A szöveg nem tulajdon, hanem élő, önmagát a változásnak kitevő és változásokat előidéző forma. Az árva szöveg humoros, mert ha akarja, ha nem, leleplezi a pöffeszkedő, önelégült monológot, a szerzői bírívgyat, a mindentudás pózában hivalkodó ignoranciát. Ahogy Joyce *Ulysses*ének e pompás kis párbeszédében történik:

„– A pénz hatalom, ha annyit élt, mint én éltem. Tudom, tudom. Ha a fiatalság azt tudná. Hogy is mondja Shakespeare? Tömd meg az erszényedet.

– Jago – dörmögte Stephen.”<sup>9</sup>

Az árva szöveg leginkább egy olyan előadásformához hasonlít, amelyben mindenki részt vevő. Az olvasó nincs a szegyénteljes (a görög etika óta szegyénteljes) passzivitásra kárhoztatva. Az árva szöveg úgy hat, mint a részvételen alapuló színházi előadás, amelyről Rancière a *Le spectateur émancipé* (Az emancipált néző) című könyvében beszél.<sup>10</sup> Itt a közösséget nem kívülről kapott, a megosztás (többnyire a közös ellenségképből levezetett) logikáját érvényesítő, azonos identitású egyének érdekszövetsége hozza létre, hanem az adott (politikai és fogyasztói hatalom által működtetett) határok kitágítása: a közösség itt létrejön az esztétikai-érzelmi konstrukció révén. Nem vagyunk egyformák, nem beszéljük ugyanazt a nyelvet, nem értjük ugyanúgy az iróniát, nem hat ránk a szexualitás vagy a félelemkeltés ugyanolyan mértékben – az árva szöveg viszont nem is várja el tőlünk ennek az ellenkezőjét. Lépésről lépésre kialakul viszont egy olyan közösség, melyet minden egyes résztvevő, bármilyen is legyen ő, alakított éppolyanná, amilyen lett.

### **Kubizmus, impresszionizmus, absztrakt eksperszionizmus, modernizmus, posztmodernizmus, kávézó, shop<sup>11</sup>**

■ A huszadik század elejének progresszív művészi irányzatai egyre inkább belesimulnak a fogyasztói kultúrába. Artur Zmijewski kortárs lengyel képzőművész, aki performansaival, filmjeivel a félmúlt kérdéseit feszegeti, fölmutatja az emberi testnek a profitorientált hatalom általi esztétikai modellálását,<sup>12</sup> a művészet tudását, *trouvaille*-ait, mesterségbeli finomságait, és határokat figyelmen kívül hagyó viselkedési formáit hasznosító kapitalizmusról beszél: „A művészeti életből globális nagyvállalat lett – egyike a legnagyobbaknak és legsikeresebbnek a kulturális gyakorlatok monopolizálásában és ellenőrzésében, illetve abban, ahogy ezeket áruvá alakítja, és jó haszonnal kereskedik velük. Nem meglepő, hogy az ilyen »láthatatlan gyakorlatok«, amelyeket a művészet feltalál, »megfertőzik« a társadalmi testet. Belakják és természetes részévé lesznek. Az uralkodó nézet az, hogy a művészet kritizálja a kapitalizmust. Pedig úgy is lehet, hogy éppen a kapitalizmus tanulja el a transzgresszív, könyörtelen viselkedést a művészettől. És persze a csábítás és a vonzás



»szoft« stratégiáit is. Talán a művészet tanította meg a kapitalizmusnak, hogy a fizikai vonzerő, a szexepil elengedhetetlen feltétele annak, hogy egy-egy tárgy a vágy tárgya legyen – azaz hogy áruvá váljon? Talán a szakrális művészet tanította a kapitalizmusnak, hogy szakrális képeken és kontextusokon keresztül fetisizálja az árut, tegye azt kultikus tárggyá? [...] Talán részben a művészet a felelős a társadalmi tehetetlenség érzésének terjedéséért is? Az olyan társadalmi tevékenység-modellért, amelynek hatásai sehol nem jelennek meg, amely annyira híg, hogy elidegeníti az embereket az eredményétől és legitimálja a haszontalanságot? Talán a művészet a haszontalanság kulturális modelljeit produkálja, és segít, hogy a társadalmi problémákért a teljes felelősséget a politikusokra hárítsuk?”<sup>13</sup>

Talán léteznek, csupán én nem találtam rá azokra a hasonlóan világos és független művészi koncepciókra, melyeket kortárs kelet-európai írók, költők fogalmaztak meg. Az irodalomban egyébként is ott van az az alapellentmondás, hogy ugyanazokból a szavakból dolgozik, amelyekkel el tudná mondani, hogy mit csinál. A koncepció maga a mű, s ennek akár örülni is lehet. Ám igen kevés szó esik arról, hogy miért ne engedjük magunkat, olvasókat elszédíteni a fogyasztói kultúra ravasz vonzásaival dolgozó művektől.

Visszatérve a diktatúrákon éppenhogy túlesett kelet-európai társadalmakhoz, azt tapasztaljuk, hogy igen kevésbé tudatosult (a korábban emlegetett „kommunizmustól való hatásiszony” miatt) a többség diktatúrájának veszélye, mely kizár, kirekeszt mindenkit, aki nem illik az adott konstruált identitásba. Emma Goldmann írta: „Egy diktátor hatalmánál csak egy osztály hatalma veszélyesebb; a legszörnyűsegebb pedig a többség zsarnoksága.”<sup>14</sup>

A posztkom irodalmi intézmények (egyetemi tanszékek, folyóiratok, írószövetségek) térségünkben részint a pártpolitikai struktúrákat másolják, részint a piactársadalom működését próbálják imitálni. S csodálkozunk, hogy például Magyarországon miért van megduplázva az írószövetség (még fiatal írók szövetségéből is kettő van, könnyen átlátható pártpreferenciákkal), és miért, hogy egymásnak ellenségei. Ámuldozunk, hogy a diktatórikusan konstruált irodalomszemlélet, mely az adott identitást propagálókat támogatta, minden mást tiltott vagy maximum megtűrt, miért is nem szűnik meg a szabad piac szabad világában, ahol a fogyasztók döntenek, mire adják ki a pénzt.

Pedig egyszerű: a fogyasztó nem dönt, hiszen a mindent előzőnlő reklámoktól nincsen hogyan látnia a különféle opciókat, vakon veszi meg a számára előírt terméket. És egyre mélyebben van benne partikuláris identitásában, egyre kevesebb az esélye, hogy kimerészkedjen belőle, egyre jobban kénytelen artikulálatlanul gyűlölni a más milyeneket, egyre inkább identitásának őrző-védő, paramilitáris cégeiben látja biztonsága garanciáit.

Persze, jó az, ha az író nem beszél, csak a műve – de mi van akkor (most), ha a műve semmilyen formában nem tud eljutni a műértő eliten kívül senkihez? Aligha elfogadható, hogy a hihetetlenül gazdag, izgalmas irodalmi múlt és jelen csupán az iskolák etnokultikus-előíró tárgya, az egyetemek társadalomtörténeti-filozófiai-médiaelméleti *mischungja* maradjon. Az olvasók pedig a piackonform könyvpiari termékek butító bővületében.

## Kérdések, válaszok

■ **Fekete László** (Budapesti Corvinus Egyetem, Gazdaságtudományi Központ): Kicsit pesszimista következtetést vont le a populáris és a magasirodalmi kultúra elválasztásából. Nem értek az irodalomhoz, olvasni szeretek, de szerintem az a helyzet, hogy ez az elválasztás mindig is létezett, ebben az irodalmi közegben élünk, dolgozunk,

olvasunk. Nem kellene ezt a tényt összekeverni azzal, hogy milyen szervezeti formák vannak, hogy mondjuk Magyarországon vagy akár Romániában hányféle irodalmi szövetség van, és ez milyen értékek mentén rendeződik. A két világháború közötti időkből fel lehetne sorolni a magyar irodalmi egyleteket, a Kisfaludy Társaságot, a Petőfi Társaságot vagy a Nyugat körét, ezek ugyanúgy értékszempontra szerint szerveződtek. Nem látom azt az újszerűséget, új kihívást a fölvetett kérdésben, amit ilyen drámaian kellene fölvetni.

**S. Zs.:** Először is hadd jelezzem, hogy szerintem mindig van hatalmi aspektusa is annak a szemléletnek, amely csupán a szakértők hozzászólását veszi figyelembe – ezért külön örülök annak, hogy kérdéssel tisztelt meg. Bírálata komoly, válaszom is megpróbál az lenni: abban kétségkívül igaza van, hogy populáris irodalom és magasirodalom szétválasztása nem újdonság, viszont én részint nem is állítottam, hogy az volna, részint pedig nem populáris és magasirodalomról, hanem piackonform és autonóm irodalomról beszéltem. Az előbbi szétválasztás adottnak vesz egy szociálisan leírható szerepkört: a magasirodalom a társadalom kivételezett csoportjai számára van fönntartva, a populáris pedig mindenki másnak. A piackonform (kommersz) művészet nem azonosítható a populárisal: a piackonform kiszámítható, adott recept szerint van legyártva, autonómiája nulla, viszont populáris lehet egy teljesen új, kísérletező, paradigmaváltó mű is. Ami pedig a drámaiságra esetleg okot adhat, az az, hogy generációk arra szocializálódnak, hogy észrevétlenül lenyeljék a fölkinált fogyasztói ideológiát, és a művészet ehhez hol asszisztál, hol tippet ad, hol elvonul a maga biztonságosnak vélt intézményeibe.

**Losonczi Alpár** (Belgrádi TE, SZTE BTK Filozófia Tanszék): Nekem mint Rancière és Debord szisztematikus olvasójának nagy örömet okozott az előadás, főként amit a demokrácia és az irodalom viszonyáról mondott. Annyira tetszett, hogy már kezdem szégyellni magamat, és elhatároztam, hogy szórszálhasogató, köztözködő kérdéseket fogok föltenni, kettőt. Az első az, hogy kapitalizmus és piac nem kicserélhető fogalmak, az előbbi leíró, utóbbi normatív fogalom. A másik kérdésem Rancière-rel kapcsolatos: azt kell tudni róla, hogy az Althusser-iskolának egyik legfontosabb oszlopa volt, de egy idő után eltávolodott tőle, van is egy híres írása erről. Sok vonatkozásban indokolt behozni őt kultúra és piac témájában, de van egy probléma: Rancière mintha azt sugallná, hogy mivel a kapitalizmus bírálata megbukott, legalábbis léket kapott, a valóság csak kapitalista lehet. S ha valahol áttörés lehetséges, az csak a művészet, csak a politika.

**S. Zs.:** Szerintem a kortárs társadalomra nem érvényesíthető már a diszciplínák, emberi megnyilvánulások szigorú szétválasztása, diszjunkt halmazokba csoportosítása. Nincs olyan, hogy „csak” művészet, „csak” politika, „csak” gazdaság. Ami a kapitalizmust mint egyedüli elképzelhető társadalmi formációt illeti, vannak kételyeim, a jelenlegi működés módját tekintve meglehetősen erős kételyeim: éppen körültekintően mutatkoznak jelei annak, hogy ha valamit nem változtatunk globális szinten a fogyasztói kultúránkon, opcióink csupán arra fognak vonatkozni, hogy miféle katasztrófáknak essünk is áldozatul.

**Berszán István** (BBTE, Bölcsészkar): Ellentmondást látok abban, hogy egyrészt sajnálkozunk populáris és magaskultúra szétválasztásán, másrészt meg elmondtuk, hogy szempontjaink szerint milyen óriási szakadék van köztük. Ennek az ellentmondásnak az egyik esete az, hogy a demokratikus elvű, politizált irodalom nem reflektál eléggé arra a militáns jellegre, amellyel ez az újfajta érzékelés vagy az eddig szót nem kapott hang megszólaltatása viszonyul azok iránt, akik ezt korábban elnyomták. Sokszor elhangzott, hogy milyen káros a megosztó ideológia, mely fenntartja az ellentéteket, de ez a militáns kiemelés vagy újdonság, amellyel az összes korábbi koncepciótól elhatárolódik, nem egy változata-e ennek a megosztásnak?

**S. Zs.:** Nem a populáris és a magaskultúra között látok szakadékot, hanem az autonóm művészetként értelmezhető irodalom és a kizárólag profitszerzési szempontok szerint előállított könyvpiari termékek között. Ez talán mégsem a megosztásnak egy újabb változata, hiszen éppen a megosztást, a célcsoportokra osztott, kívülről ránk erőszakolt identitást nehezményezi. Vagy a megosztás elkerülése végett el kellene fogadnom a megosztást? Nem látok más lehetőséget, mint határozottan ugyan, ám a legkisebb mértékben sem „militánsan” ellenállni a fogyasztás szörnyetegének. A militantizmus egyetlen célt képes belátni – gondolj Švejkre mint a militantizmus pompás szétröhögésére –, ám az ellenállás formái rendkívül változatosak lehetnek: új, kreatív, a kereskedelem által még meg nem hódított területek fölfedezése, a perspektívák sűrű váltogatása stb. Egyébként pedig szó nincsen az összes korábbi koncepciótól való elhatárolódásról: az autonóm művészet mindig is, közvetlen vagy közvetett vagy ezerféle más formában társadalomkritika is volt, gondolatmenetembe, amellyel hogy kortárs szerzők felismeréseire hivatkozom, tökéletesen beleillik mondjuk Bahtyin Rabelais-interpretációja, vagy hogy régebbi szerzőt említsek: Nicolaus Cusanus „tudós tudatlanság”-fogalma. De ezt nem önlegitimálásként említem, pusztán jelzem, hogy az elnyomó struktúrák ellen a jófejek egy része mindig tiltakozott (a másik része eladta magát nekik, és propagálta, szépítgette, kamuflálta az elnyomást). Elismerem, ezen a különbségen nem kívánom túltenni magam: van, aki eladja magát, és van, aki nem.

**Vass Csaba** (Bibó István Társadalomelméleti és -Kutatóintézet, Dunaújvárosi Főiskola): Egy megjegyzésem és egy kérdésem van, kezdem a megjegyzéssel. Régi magyar szerzőink mondták: kár megvénülni, mert az embernek van emlékezete, és tudja, hogy *A spektákulum társadalmát* korábban, kicsit mélyebben és nagyobb összefüggésekben már megírta Marcuse *Az egydimenziós ember* című könyvében. Kérdésem: lehet-e kényszerubbonyban balettozni? Viszonthallottam ugyanis egy meg nem gondolt, a maga helyén politikailag jól meghatározott célokat szolgáló dichotómiát, és itt csatlakozom Istvánhoz [Berszán Istvánhoz]: az előadás a megosztást problematizálta, és szinte semmi másból nem állt, mint megosztásokból. De részt lehet-e venni identitás nélkül bármely demokratikus mozgalomban autentikusan? A magyarság identitását először az osztrákok kérdőjelezték meg kétszáz évvel ezelőtt, majd jött egy fasiszta megkérdőjelezés, mely ugyancsak át akarta gyúrni a magyarság identitását, ezt követően most jött a globális szupremáció ideológiája, mely ugyan nem kifejezetten a magyar identitást akarja megsemmisíteni, hanem minden modern nemzeti identitást. Kérdésem tehát, hogy van-e oka annak, hogy ilyen irodalom egyáltalán sikereket érhet el. A választ, azt hiszem, meg is adtam, de azért kíváncsi vagyok.

**S. Zs.:** Persze igaza van abban, hogy költői kérdésként közelíti meg a művészetet a kényszerubbony kontextusában. De miért kellene a történelmi folyamatokat kényszerubbonyként megélni? Ezzel éppen az elnyomó hatalmat erősítjük – holott mindig vannak rajta rések, repedések, amelyeket szépen le lehet leplezni, és van olyan hagyomány, amely segít a – hogy metaforájánál maradjak – kényszerubbony kioldásában. Banális példával: ha Kopernikusz nem csinált volna egyebet, mint amit korának hatalmi viszonyai megengedtek, tán ma is azt hihetnénk, hogy körülöttünk forog a világ. Bár nem vagyok biztos abban, hogy kérdését jól érttem, de számomra sem a siker, sem az identitásmegfosztó hatalmak nem legitimálják az identitásbizniszben érdekelt irodalmat. Az identitás nem olyan dolog, amit el lehet venni, vagy meg lehet vásárolni, hiszen ez folyamat (Paul Ricoeur narratív identitásról beszélt), és akkor a magyarság identitásához hozzátartozik az is, hogy mit tett vele a fasiszmus, mit tett ő vele, mit tett vele a Kádár-rendszer, és mit tett ő a Kádár-rendszerrel. Nem vagyunk gyerekek, akik nem szólhatnak bele a felnőttek játszmáiba: mi is

csináltuk mindazt, ami velünk megtörtént. Szerintem éppen az nem tud autentikusan részt venni egy demokratikus mozgalomban, aki identitásának alakulását külső erőkre hárítja.

**Tóth I. János** (SZTE BTK, Filozófia Tanszék): Játékelméleti közhely, hogy egy dezertáló világban nem lehet kooperálni, aki kooperál, meghal. Egy olyan világban, ahol mindenki a megosztásra épít, ha mi azt mondjuk, hogy nem leszünk megosztók, lehet, hogy erkölcsi szempontból jók leszünk, de biztos, hogy beledöglünk. Egy dezertáló világban dezertálni kell. A kanti kategorikus imperatívusz egy dezertáló világban a biztos balek álláspontja.

**S. Zs.:** Lehet, hogy a játékelméletben ez így működik, emberi viszonylatokban viszont részint több faktort kell figyelembe venni, részint meg nem biztos, hogy a dolog nyeresről vagy veszteségről szól. Megütöm a fekete, páratlan 17-essel a főnyereményt, veszek belőle egy piros Jaguárt, és belezuhanok az első szakadékba. Szóval halálnemek bőven akadnak – és akkor „mért ne legyenek tisztességes?”

## ■ JEGYZETEK

1. Az eredetiben: „Ceux qui prétendent que l’animal humain est malfaisant ne veulent que le domestiquer pour en faire, au service de la circulation des capitaux, un salarié morose et un consommateur déprimé.” Alain Badiou: *Petit panthéon portatif*. La Fabrique éditions, Paris, 2008. 8.
2. A civil egyesületek a privat meggyőződések találkozási helyei, javítják ugyan a demokráciakoefficienst, de nem borítják föl a kapitalizmus rögzült hierarchia-mániáját.
3. A 2009 decemberében, Koppenhágában tartott, a globális fölmelegedés megfékezésének stratégiájáról szóló csúcstalálkozó idején, mely nagyjából kudarcot vallott amiatt, hogy sem az Egyesült Államok, sem Kína nem volt hajlandó csökkenteni az üvegházhatású gázok kibocsátását, a következő számításokat tette közzé Andrew Glikson klimatológus: 10 milliárd USD-re volna szükség a globális fölmelegedés megállítására, amely összeg pusztán 0,5 %-át képezi a global entertainmentre szánt összegnek, 0,7 %-át az Egyesült Államok 2008-as hadipari költségvetésének, és 1,4 %-át az USA-bankok válságkezelésének.
4. Erhardt Miklós: *Guy Debord: A spektakulum társadalma*. Liget Galéria, 2004. február 12. – március 18. A kötet ugyancsak a művész fordításában jelent meg végül a Balassi Kiadó Tartóshullám sorozatában, 2006-ban.
5. Rancière a műfajok hierarchiájától, használati restriktióiktól függetlenné vált beszédet nevezti demokratikus beszédmódnak, mely a beszélők egyenlőségére és együttlétük kontingenciájára épül. Jacques Rancière: *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Hachette Littératures, 1998.
6. Az Európát átjáró, a keleti blokkot fokozott mértékben jellemző etnicista populizmus, agresszív xenofóbia éppen ennek a kiszolgáltatottságnak és beszédképtelenségnek a tünete. David van Reybrouck *Védőbeszéd a populizmus mellett* című esszéje, mely 2009-ben az év legjobb hollandiai esszéjének kijáró Jan Hajlo-díjat elnyerte, a populizmust abból vezeti le, hogy a kulturális elit (jobb- és baloldali egyaránt) magára hagyta az alacsony képzeteket, elintézte őket a multikulturalitás relativizáló szemléletével (hogy például semmi baj, ha valakinek a tévésorozatokat nyújtják az esztétikai élményt, az is éppoly jó, mint mondjuk az Iliász). (Magyarul egy interjú olvasható Van Reybrouckkal az *Élet és Irodalom* 2010. január 15-i számában.)
7. Jacques Rancière: *Literature, Politics, Aesthetics: Approaches to Democratic Disagreement*. Interviewed by Solange Guénoun and James H. Kavanagh. *SubStance #92*, 2000. 15–16.
8. „La démocratie est proprement le régime de l’écriture, le régime où l’errance de la lettre orpheline fait loi, où elle tient lieu de discours vivant, d’âme vivante de la communauté.” Rancière: *La parole muette*. Id. kiad. 82–84.
9. James Joyce: *Ulysses*. Fordította Szentkuthy Miklós. Európa Könyvkiadó, Bp., 1986. 39.
10. „Il faut un théâtre sans spectateurs, où les assistants apprennent au lieu d’être seduits par des images, où ils deviennent des participants actifs au lieu d’être des voyeurs passifs.” [Egy nézők nélküli színházra volna szükségünk, ahol a nézők passzív kukkolókból aktív résztvevőkké váltak.] Jacques Rancière: *Le spectateur émancipé*. La Fabrique éditions, 2008. 10. A kötet első fejezete megjelent románul az *Idea* 32-es számában (2009. 12–19.)
11. Dan Perjovschi falfirkája a MoMÁ-ban rendezett egyéni kiállításán (2007. május 2. – augusztus 27., <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/24>)
12. 80064 című filmjében a traumának mint testi jelnek a kérdését veti fel: egy volt auschwitz-i fogoly alkarjára újratetovája a számot; a *Szemet szemért* című munkájában ép testű emberek kölcsönzik valamelyik végtagjukat olyanoknak, akiknek az hiányzik; Az ismétlés című performanszban az ember korrumpáltságának axiómájához vezető Zimbardo-féle börtönkísérletet próbálja megismételni stb. A budapesti Trafóban 2008 január 25. – március 2. között rendezett kiállításának címe: *Radikális szolidaritás*. Munkáiban a közösség úgy épül föl, hogy minden résztvevőnek kockáztatnia kell. A Trafó-kiállítás kapcsán olvasható interjú: [http://tranzit.blog.hu/2008/02/05/radikalis\\_szolidaritass](http://tranzit.blog.hu/2008/02/05/radikalis_szolidaritass)
13. Tetteiben megnyilvánuló filozófia. Artur Zmijewskivel beszélget Gerald Matt. In: Gerald Matt: *Interviews*. Buchhandlung Walther König, Köln, 2007 @ Gerald Matt. Magyarul: <http://www.trafo.hu/documents/2>, fordította: Erhardt Miklós.
14. Emma Goldmann: Az egyén helye a társadalomban. Fordította Pap Mária. In: Bozóki András – Sükösd Miklós (szerk.): *Az anarchizmus klasszikusai*. Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, Bp., 2009. 277.



## A VÉGLEGESSÉG ÚTJÁN: LÁSZLÓ FERENC (Bartók szellemében)

■ Kedves Feri, egyszerre Neked és Rólad fognak szólni ezek a *Korunk*-közelben, mindenekelőtt Bartók szellemében elmondandó mondatok, tények. Emlékeztetőül és persze fontosnak vélt kiegészítésül ahhoz, amit zenész kollégáid románul vallottak házsongárdi ravatalodnál.

Rád emlékezésünkben el akartam kerülni a személyes hangot, hiszen bőviben vagyunk a jellemző adatoknak. Eleve nem arra készültem, hogy a közel hetven évre visszanező barátságunk emlékeit, már történelminek tekinthető állomásait elevenítsem fel (az óvodától a Farkas utcai reformátusságon át a nagyszombeni találkozásig és a Kolozsvár Társaságban megélt közös tervezésig-szervezésig) – ám az újraolvasás, nem utolsósorban leveleidé, meggyőztek arról, hogy képmutatás volna elhallgatni közvetlen érintettségemet. Ugyanakkor kénytelen vagyok meghallgatni figyelmeztetésed és éppen a *Korunk*-ban leírtakat; a Bartók-centenáriumra megjelent kötet (*Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban*) ismertetésének ezt adta címmel: *25 éve a véglegesség útján* (1982. 7.). Igaz, Te még csak pár hete indultál el a véglegesség-úton, a hosszú, súlyos betegség, a már-már kikapcsoltság állapotában látva viszont Téged, el kellett már gondolkodnom a ránk maradó örökségen, a leltárkészítés tehát akaratlanul is elkezdődött.

Visszatérve a *Korunk*hoz, a *Korunk*-történethez, amelynek zenei vonalát lényegében Te alakítottad írásaidal és tanácsaidal (kinevezés vagy szerződés nélkül), kerek fél évszázadról kell beszélnünk. A hatvanas évek elején inkább a zenei publicisztikában jeleskedtél, a Fókusz rovatunk meghívott szerzője lettél – erről szombeni leveled is tanúskodik –, majd esszéigénnyel fogalmazott tanulmányaid, a művelt olvasónak is új témák, jelenségek szakmai feldolgozásai kerültek be a lapba. Olyanokra emlékszem tőled, mint a *Kinek a zenéje a dzsessz?* (1962. 10.), *A Mikrokozmosz stúdiója közben* (1963. 11.), *Schönberg és a mai zene* (1964. 2.), *Schweitzer doktor, a muzsikus* (1965. 2.). (Veled egyeztetve, kifejezett kérésedre, nem valamelyik Bartók-tanulmányod vagy a maga korában úttörő Schönberg-bemutató képvisel Téged reprezentatív antológiánkban, a *Közép-Európa vándora* című, ötven évet átfogó válogatásunkban, hanem a Gáll Ernő egykori felkérését teljesítve, az orgonaművész, a „doktor-muzsikus” idézése; azt gondolom, ez a döntésed többszörösen mutatja emberségedet.)

Végig kellene lapoznom a következő évtizedek *Korunk*-évfolyamait is (még nem tartok itt), hogy megpróbáljam higgadtan elemezni már-már elfelejtett szomorúságod-haragod okát – az abból ránk tartozót –, amiről Gáll Ernőnek írt 1982. októberi leveled tanúskodik. A szerkesztőségi kelletlenséget panaszkodtad fel a szűk olvasóréteget érdeklő szakcikk fogadásában, no meg azt, hogy nem mi vagyunk a kezdeményezők (mint régen, a hatvanas években), és hogy Te mostanában „magánlelkedésből” írsz, azaz írtál a *Korunk*-nak. (A levél Gáll Ernő nemrég kiadott levelezéskötetében elolvasható a 389–390. oldalakon.) Amint írod is, Kolozsvár és Bukarest közt ingázva hetente, nehéz életszakaszodat éled. Engedd meg feltételeznem, hogy mint a bukaresti *A Hét* zenei oldalának szerkesztője kerültél tőlünk – ideiglenesen – távolabb. Ha nem is kellő mértékben, mégis figyeltünk Rád. Te álltál 1981. februári Bartók-számunk bölcsőjénél, szaktanulmányodat természetesen közöltük (Bartók Béla bánsági román gyűjtéséről), a K. L. szignóval megjelent recenzióban pedig többek közt ez áll: „Ahogy László (V.) Ferenc annak idején a meglehetősen műkedvelő szintű egykori gyakorlattal szemben a

zenei közírást nálunk fölvállalta, vagy ahogyan a romániai magyar hanglemez gondját közügyggyé tette, és közvetlenül segített a (viszonylagos) megoldásban (munkával is, nem csupán szóval!) – úgy vállalta magára, publicistaként és kutatói-tudósi minőségben, a Bartók-kultusz szervezését, szolgálatát. A *Bartók-könyv 1970–1971* című antológia után közel egy évtizeddel a Kriterion ismét önmagához méltóan járt el, amikor a Bartók-centenárium küszöbén megjelentette László Ferenc tanulmányait, felmutatva a zenetörténész személyes hozzájárulását a korszerű Bartók-ismerethez.” A következő év, 1982 elején (februárban) egy Bartók–Enescu filológiai adalékodat közzöltük.

Túllépve a '82-es összezőrdülésünkön (?), valamint a *Korunk* Rácz-korszakán (1984–1989), az 1990 és 2000 közti évek, az ún. harmadik folyamunk kezdő szakaszának repertóriumában azt látom, hogy újra alapemberünk lettél, több Bartók-írással közölhetünk ismét (köztük van: *Bartók Erdélye – Erdély Bartókja*, 2000 májusából), írtál nekünk az általad alapított Román Mozart Társaságról (1997. 3.), és olyan súlypontos lapszámainkban is jelen voltál, amelyek az alapelképzelés szerint egyáltalán nem a zenéről szóltak; példaként említem *Páneurópa felé* című eszmefuttatásodat (1992. 6.) és azt a szép vallomást, amellyel „Kolozsvár–Brassó–Weimar–Berlin” számunkat indítottuk (1999. 3.); hát persze, ki is mondhatta volna el Nálad hitelesebben: *Németül itt-hon s a világban*. És a 21. század továbbra is a vártán talált. Józan, az utókor figyelmét ugyancsak megérdemlő politizálásod bizonyítékaként megszólaltál (magyar) alkotmányügyben (*Házunk, városunk, hazánk, Európánk, Földünk* – 2007. 2.), és részt vettél abban a Markó Bélával folytatott szerkesztőségi beszélgetésben (Kányádi, Dávid Gyula, a két Gálfalvi, Tibori Szabó Zoltán és a két korunkos, Horváth Andor meg Kantor mellett), amelynek tárgya hatalom és ellenzék, politikus és értelmiség viszonya volt. (Szövegedet a 2006. áprilisi *Korunkból* izgalommal olvastam most újra.)

Némi túlzással ugyan, mégis állítom: a mi lapunkból is felrajzolható életutad, zenési pályád. (Inkább csak a publicistáié és főként a kutatóé – mert a hajdani sikeres fuvolaművészre csak az a rajz emlékeztet, amelyet 1964. január 4-i leveled végére illesztettél aláírásként, mintegy ajándékkul házasságom alkalmából.) Nálunk közöltél először részletet az Édesapád, László Dezső kálváriáját bemutató tanulmányból (*A 4424-es megfigyelt* – 2008. 8.), természetesen jelen voltál az európai kulturális fővárost köszöntő 2007. 1. számban (*Az én Nagyszebenem*), és időről időre kaptunk Tőled külföldön elhangzott tanulmányszöveget is (például: *A nemzeti jelleg változásai Bartók alkotásában* – 2006. 3.).

Gondolom, logikus, hogy ezt az emlékező számbavételt – akár az elmaradt magyar közösségi gyászbeszéd pótlásaként – utolsó két *Korunk*-közléssel zárjam. Eredetileg mindkettő a Kolozsvár Társaságban hangzott el. Az utolsóban (2009. 3.) tanár kollégádat, Angi Istvánt köszöntötted 75. születésnapján. Az előbbinek – 2008 februárjából – hosszabb története van: kétszeresen közös akciónkra emlékeztet, 1958. január 14-re, majd a fél évszázados évfordulóra. A Bolyai Arany János utcai aulájában megtartott Fiatal szerzők estje az akkoriban induló írók-költők (eljövendő Forrás) és a pályakezdő zeneszerzők, hangszeresek bemutatkozását tette lehetővé. Te, Feri, a Gh. Dima Zeneművészeti Főiskola Diákszövetsége nevében vállaltad a szervezést, rám a Bolyai Diákszövetség része hárult. Ma sem igazán értem, miért maradtál végül teljességgel a háttérben, miközben én vezethettem be az estet. Széljegyzettedben ezt nem róttad fel nekem (a jubileumon), én a hozzáfűzött széljegyzetben keresem a magyarázatot a kihagyásokra. Mindenesetre jó volt ötven év múltán többekkel együtt lenni – persze Veled különösen.

Hát itt abba hagyom, jelezve életműved jövőbeli kutatóinak, hogy a *Korunk*-számokban még sok mindent találnak Tőled (például zeneszerzőkről: Eötvös Péterről, Vermesy Péterről, Terényi Ederől). A megfigyelési dossziénk valószerűleg hasonlóképpen összeérnek, hiszen látom, hogy szebeni találkozásunkon innen és túl gyanúsnak számított a barátságunk illetékes illetéktelenek szemében, belül és kívül a szerkesztősé-

gen. Én mindenesetre büszke vagyok rá, hogy volt olyan lapszámunk, amelyben egymás mellett olvasható Szilágyi Domokos, K. Jakab Antal, László Ferenc és Láng Gusztáv. Ha még én is, az nekem a Sors ajándéka.

Kántor Lajos

## HÁROM BAÁSZ KIÁLLÍTÁSA

Hölgyeim és Uraim!

■ Vannak ortodox műközpontú elemzők, akik közömbös, sőt károsan fölösleges ismeretnek minősítik egy műalkotás létrehozójának élettenyeit, sőt még a kor meghatározó eszméiről, uralkodó stílusirányzatairól, esztétikai diskurzusairól való ismereteket sem hajlandók beengedni az értelmezési térbe. Csak a mű számít, csak a műben foglalt, esetleg abban kódolt és abból megfejthető igazságokkal szabad foglalkozni. Más kritikai iskolák hívei viszont alig palástolt mohósággal vetik rá magukat egy-egy művész biográfiájára, hogy az alkotói pálya egyes érintkezési pontjaira rámutatva hosszasan értekezhesse nek arról: mekkora hordereje van ennek vagy annak az életrajzi ténynek, ismert vagy kevésbé ismert körülménynek abban, hogy a művész sorsában és a konkrét mű genezisében mi hogyan alakult, vagyis hogy milyen hatástörténeti fenomenológiával van dolgunk.

Ez utóbbi nézeteket hirdető kritikusok és esztéták számára a Baász képzőművész családhoz tartozó egyes alkotók munkásságával foglalkozni valóságos aranybányának ígérkezik. Ki hogyan hatott kire, X mit örökölt Y-tól, a három művész milyen kölcsönhatásrendszerbe állítható.

Kölcsönhatásról persze ezúttal eleve nem lehet szó, csak hatásról, s ezen belül is főleg arról, hogy mennyire volt képes Baász Orsolya függetleníteni magát szülei művészetétől, elsősorban édesapja munkásságától.

Baász Imre művészként és emberként is öntörvényű, önmagát robusztus, sőt brutális erővel megjelenítő személyiség volt, aki környezetéből toronymagasra emelkedett ki. Tekintélyt el nem ismerő, vagy ha elismerő, azt nem tisztelő energiabomba volt, aki felkavarta a képzőművészeti élet állóvizét, szétverte a megcsökött viszonyokat, ajtót-ablakot nyitva az újnak, a másnak, a mifelénk ismeretlennek. Akadnak kritikusok, akik szívesen besorolnák őt valamiféle posztkonstruktivista irányzatba vagy a dekonstruktív posztmodern valamelyik áramlatába, ám ez a mű leveti magáról az elméleti előfeltevéseket és a másokhoz szabott, pláne másoktól levetett kategóriák paradigmarendszerét.

Baász Imre Aradon született, Kolozsváron tanult, és itt vált művésszé, majd Sepsiszentgyörgyön vált európai hírvé személyiséggé. Egykoron majd mindhárom város féltékeny büszkeséggel fogja bizonygatni, hogy Baász Imre valójában az övé, az ő szellemi gyermeke, s így tulajdona az ő emblematikus figurája. Én úgy gondolom, különösen szűkebb pátriája, a Székelyföld köszönhet neki nagyon sokat, no meg az egész erdélyi művészet. Abban, hogy ezredfordulós festészetünk nem engedett a kódös-romantikus tradicionalista elvárásoknak, és nem arrafelé mozdult el, amerre vihartépte fenyők tövében – a háttérben egy kápolna – harisnyás székelyek nézik vagy őrzik kopjafájukra támaszkodva egy borvízforrás mellett az utolsó romániai magyar bivalyokat.



Baász Imre művészetének kulcsszava a kísérlet. Az ő intellektuális metafizikájával szemben Baász Pálma festményeinek kulcsszava a mese. E képek valóságát az újnaiv fantasztikum, általában a képzeleti elemek túlsúlya definiálja, mintha illusztrációként készültek volna egy enigmatikus, olykor követhető, olykor megfejthetetlen transzszilván narratívához.

Baász Orsolya különösen rá lehetett utalva az ahhoz szükséges autonómiára, hogy saját hangját megtalálja, saját beszédét kidolgozza és e nyelven saját üzeneteit megfogalmazza. Azt hiszem, ez nyilvánvalóan sikerült neki, egy olyan szintézisnek köszönhetően, amely a száraz iróniát ötvözi a formákat kereső játék dinamikájával. Talán ez a játék iránti hajlam, ösztön és elkötelezettség a kulcsszava az ő munkáinak, ezeknek az izgalmas felületeknek, ahol a jelentések grammatikáját egy még alakulóban levő szintaxis lendülete szervezi. E képek rutinoktól mentes eleganciájának ez az in statu nascendi történő viláértelmező ambíció a titka.

Összefoglalva, e falakon együtt láthatók három művész alkotásai. Egyikük legendás alak, egyfajta Krokodilus Dundee volt, mert meg tudta valósítani a konvenciók teljes tagadását, a sikeres kivonulást a kötelező normák és formák világából. A másik alkotó érzékeny, képzeletgazdag, szubjektív reflexiókkal teli motívumvilágot létrehozó festő, akinek látása valamiféle dekoratív, oldott, naiv, lebegő szürrealizmusban edződött, és vált eszközévé ennek a művésznak és művészetének. A harmadik vibrálóan összetett, az egyes képszemantikai síkok között bravúrosan egyensúlyozó, pályájának most neki-lendülő ifjú művész.

Mindhárman a Baász nevet viselik. Most már csak a família legifjabb, most kéthónapos tagjának vagyunk kíváncsiak a művészetére, az általa tartogatott titkokra.

**Szócs Géza**

*(Elhangzott 2010. február 17-én a kolozsvári Bánffy-palotában, a Baász család kiállításának megnyitóján.)*



TÖTTŐS GÁBOR

## TINÓDI SEBESTYÉN BESZÉLŐ CÍMEREI



■ Nem tudjuk pontosan, mikor, de az 1532-es szultáni hadjárat környékén lett vitézlő harcosból lantossá Tinódi Sebestyén<sup>1</sup> deák, aki Török Bálint katonájaként sebesült meg. Alkotói pályáját kényszerű pihenője idején kezdte a 85 strófából, 340, egyenként 12 szótagos sorból álló *Jázonról és Médeáról* című széphistóriával. Ennek versfőiben bukkan fel először az irodalomban a Tolna megyei Dombóvár neve: SEBATHIANVS LJTERATVS DE THINOD CVM SINISSTRA MANVS GRJOJ [gravi?] VÚLNERÉ JN DOMBOVAAR CRUCJA RETVR FECJT E.<sup>2</sup> Hegyi József fordítása szerint: „Tinódi Sebestyén deák készítette, midőn bal kezét Dombóváron nehéz seb gyötörte.”<sup>3</sup>

Számos kérdés adódhat ebből. Miért éppen széphistóriát ír, van-e ezzel valami célja, s mutat-e jövődő pályájára bármi, és végül: milyen okból hangsúlyozza, hogy a bal kezét gyötéri nehéz seb?

Az életrajzírói szerint minden bizonnyal a Fejér megyei Tinódon 1510 körül született ifjú „iskolákat járt, deáki tudományt szerzett; hajlamot érezvén az énekszerzésre, nem akart kóborló hegedős, hanem udvari lantos lenni. Ezért megfelelő képességet igyekezett szerezni; azért írja magát *literatusnak*. Sebestyén »deák«-nak.”<sup>4</sup> Ha életszerűen képzeljük el ápolását, valamilyen fehérszemélyt is ott kell látnunk, aki – tekintve a sebesülte képzettsége miatt irányuló külön figyelmet, melyet igazol, hogy „íródeák, ura gyermekeinek nevelője és udvari lantos” lesz<sup>5</sup> – akár Török Bálint valamelyik műveltségre, magasabb színvonalú szórakozásra fogékony nőrokona is lehetett. A műben szépen tükröződik a figyelemfelhívás szándéka, amikor ilyen szakaszokat találunk: „Sok vitézeket én szépeket láttam, / De náladnál szebbet soha én nem láttam; / Kérlek, megbocsássad, szerelmed óhajtom, / kit az én szívembe arannyal béirtam.”<sup>6</sup>

Már megcsillan a sorokban a jövődő históriás is: „Jó erkölcsök vagyon az jó vitézeknek, / Az mit felfogadnak, hogy megtellessítik, / vagy szörnyű halálra új fejeket vetik, / Hognem szégyenekre azt el ne végeznék.”<sup>7</sup> Az 1554-es *Cronica* előszavában ez már úgy hangzik: „magyar vitézöknek lenne tanúság, üdvességes, tisztességes megmaradásokra”, és talán még a széphistória nyomán illethette az első buzdítás „uraimnak barátaimnak erre való intésöket gyakorta hallván”.<sup>8</sup> Így vagy úgy, de hamarosan megalkotja első vérbeli históriáit is, melyek közül az 1542. március 25-én lezajlott csata nyomán 1543-ban a *Verbóci Imrénének Kaszon hadával, kozári mezőn viadalja* a Dombóvár határában volt Dáró várában került papírra.

Az emléket Dombóvárott is őrző szobor nem beszél arról, ezzel mit is indított el valójában. A tényfeltáró újságírás és az irodalmi riportírás ósét leljük meg benne, amikor szándéka, hogy „sem pénzért, sem barátságért, sem félelemből, sem dicsőségből nem ír, hanem megkérdézvén hitese tanúkat, akik jelen voltak, egybeűjti adatait”, s azokat csakis az érzékeltetés szempontjából színezi ki. (Érdekes véletlen, hogy egyik csataleírásáról, amelyről az ellenfél török krónikás is szól, Szakály Ferenc történész állapítja meg ugyanezt.)

Végül ne menjünk el szó nélkül a bal kéz emlegetése mellett sem. Rexa Dezső elemzése szerint<sup>9</sup> pusztán véletlen lenne, ahogy a címerkép más részlete is. „Hitünk azonban, hogy a Tinódiak ősi címérében a kardot a keresztvas felett markoló kéz szerepét – amit Sebestyén diák fenn is tartott – a honn maradt Tinódiak lassan, idők múltán kiejték emlékezetükből s az érdekes forma helyett a szokott, schémának mondható egyszerű, markolatlan fogott karddal ábrázolták a motívumot. [...] a Tinódiakkal állítólag egy törzsből fakadt Huszár család... ugyancsak a Tinódi címert használja [...] A Huszár címert még abban a tekintetben is érdemel különös megemlítést, hogy abban a kar [nézőtől] balról jobb felé áll, úgy, mint a Tinódi Sebestyén Literatus címérében. Bár ez nem sokat mond, ha eszünkbe jut Arany *Nagyidai cigányok*-ának e pár sora: »Ne feledjük immár Sűsüt, aki szépen / Tud védni betűket, címert a pecséten / Címerbe oroszlánt három-négy farkúnak, / Metszi a p betűt, megfordítva, q-nak.«<sup>10</sup>

Rexa megállapítása egy soha, sehol nem látott és publikált 'a Tinódiak ősi címéré' vélelmezi, s benne „a kardot a keresztvas felett markoló kéz” képét. Ennek semmilyen okát nem adja, hanem szellemesnek gondolt párhuzamba állítja Arany – egyébiránt valóságban alapuló és eredeti eseménytörténetében egykorú – szépirodalmi művével. Azt azonban nincs okunk feltenni, hogy az egykorú címer- vagy pecsétmetsző nemcsak ügyet-

len, hanem az ábrázolásban ily mértékben figyelmetlen, s felületlen lenne. Ráadásul semmi nem indokolja, hogy egyetlen más címerben sem látott módon, feltűnő ügyetlenséggel fogassa meg a kardot minden különösebb cél nélkül, mintegy játszi ötletként.

*Supplicio S. Maximiliano humilime rogatum Maximilianus vna s. hanc  
armis in regnum vna cum nobilitate mhi et vna cum hanc  
mhi, mhi cetera sua beneficia clementer conferre: quod  
omni fidelitate Maximilianus vna semper ad firmi vna  
mhi, pro parte mea vna referre sibi: Gratias  
responsum expedit a Sacrosancta Maximilianus vna*

*N. S. M. humilis subditus*

*Sebastianus Lva  
de Rhynol.*



Meglehetősen furcsa lenne az is, ha a lantos nem hivatkozna arra, amire Rexa utal cikkében, hogy tudniillik a viharos időkben elveszett a család nemesi címere. Ezt azért állíthatjuk, mert fennmaradt Tinódi eredeti, saját kezű nemességkérő folyamodványa, amelyhez ő maga rajzolta a címerképet,<sup>10</sup> s ezen is bal kézzel fogja a kardot. Nem figyeltek rá eddig, de igen alkalmatlan helyen, az élénél és nem a markolatánál szorítja meg a címerpajzsban és a sisak fölött is. Miért tenné ezt saját kardjával? Bízvást nem is tette, hiszen az aprólékos megfigyelő, részletekre gondosan ügyelő deák nem magyar, hanem török kardot ábrázol, mivel a honi szabályák nem szélesedtek a szűrőfelületnél.

Így lesz az ábrázolásból beszélő címer. A későbbi lantos, aki balkezes lehetett, a küzdelem hevében kiejthette baljá-

ból a saját kardját, felé sújtó ellenfeléét pedig megfoghatta. Ennek következtében a penge ujjait úgy elvághatta, hogy többé a kardot nem, csak a pennát bírta el, és kobozt (lantot) pengégethetett vele, vagy még inkább húrjait fogta le. (Ha jobbkezes lett volna, felépülése után tovább harcolhatott volna.) A magas pártfogók: „Czeczey Lénárd és Nádasdy Tamás”<sup>11</sup> által meggyőzött I. Ferdinánd király nemesi levele szerint „Sebestyén »arte canendi, historiarumque in lingua Hungarica in rhythmos eleganti compositione« a teremtő Isten kegyelméből korának többi költőit felülmúlta, miért is a király őt s általa gyermekeit: Farkast, Sándort, Károlyt, Margitot és Juditot a nemtelen állapotról kiemelvén, Magyarország nemesi sorába iktatja.”<sup>12</sup>



„A címer tehát a *Cronica* 1554-es kiadásában láthatótól némileg eltér, mivel a Ferdinánd király által adományozott címer: vörössel és kézzel hasított pajzson, a jobb osztályban egy szablyát a markolat fölött tartó kéz, a balban sárga (vagy arany) lant, míg a *Cronica* fametszetén a pajzs osztatlan, s jobb széléből a leírt módon szablyát tartó, a balból lantot fogó kéz nyúlik ki, felül egy, S. T. betűkkel megrakott mondatszalgal által kísérvé. Az oklevélben a címer nincs lefestve; helye üresen maradt, bizonyosan azért, mert a szegény poétának nem volt rá költsége, hogy megfizesse a kancellária piktorát.”<sup>13</sup>

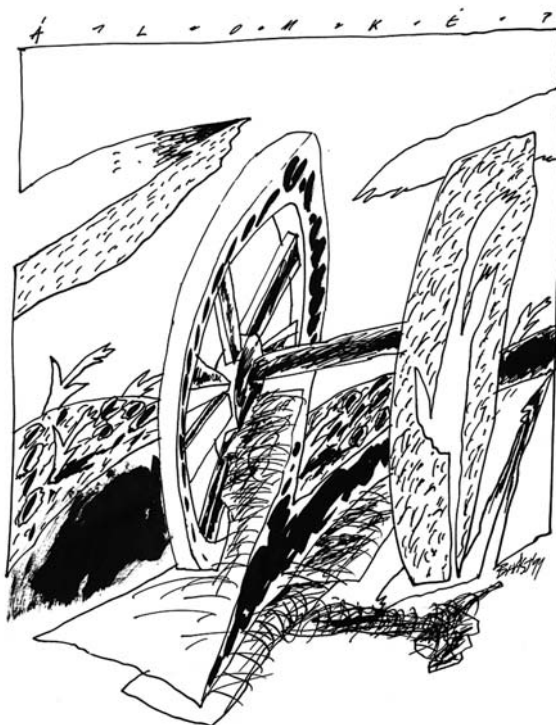


Tinódi címere azonban az 1554-es, Heltai Gáspár kiadásában megjelent *Cronica* utolsó lapján néhány és esztünkben legkevésbé sem jelentéktelen részletben mást ábrázol. A kardot markoló bal kéz mutatoujja a lantra irányul – mintegy folyamatábraként – s magyarázza, hogy ezért volt kénytelen a kardot felcserélni a lanttal. Itt már persze magyar kardot rajzol, hiszen az övé is ilyen lehetett. Balkezes volt és maradt is, a zeneeszközt is ebben tartja. Nem feltételezhetjük, hogy a kolozsvári metszet Tinódi tudta és akarata nélkül tért volna el az eredetitől, még akkor sem, ha magyarázó szándéka évszázadokig homályban maradt.

Érdekes, hogy a helység ötödfélszáz év múlva alkotó költője, Szepessy László *Tinódi Dombóvárótt* című 1908-ban írott versében nem igazán törődik a versfőkben világosan jelzett bal kéz sebesülésével, hanem gond nélkül leírja: „*Jobbján sebet kapott Tinódi Lantos / Ide siet, – gyógyítsa meg e vár! / S tán itt új seb – amit ugyan nem kard oszt, – / Ha nem karjára, hát szívére vár. / Mert Emma, Dombó búbájós leánya. / Kezeli Sebestyén sebet vigyázva...*”<sup>14</sup> Hogy mindez csupán a költői fantázia terméke, jól mutatja Nagy Iván, aki szerint ekkor Dombó Pál már nem élt, csak fia, János. Az ő egyetlen leányát nem Emmának, hanem Annának hívták: Tinódi első művének születésekor még öt-hat éves kisleány, de már 1548-ban Henyey Miklósné lesz...<sup>15</sup>

## ■ JEGYZETEK

1. Vass József Tinódi Sebestyén című cikke a Vasárnapi Ujság 1859. január 2-i számában jelent meg (6. évf. 1. sz.), itt találtuk a lantos deák képzeletbeli képét, valószínűleg Orlay Petrics Soma saját festménye után készült metszete. Előzőleg kiadta már Toldy Ferenc A magyar költészet története című monográfiájában is (Pest, 1854).
2. Tinódi Sebestyén összes művei 1540–1555. (A továbbiakban: Tinódi) In: Régi magyar költők tára.
3. Bp., 1881. 371–381.
3. Hegyi József: Tinódi Lantos Sebestyén. Szigetvár 1968. 11–12.
4. Szinyei József: Magyar írók élete és munkái. 14. 183. hasáb
5. Uo.
6. Tinódi 376.
7. Tinódi 377.
8. Tinódi 3.
9. Rexa Dezső: A Tinódi címerek. Turul. A Magyar Heraldikai és Genealogiai Társaság Közlönye 32. 1913. 1. évf. 28–30.
10. Schönherr Gyula: Tinódi Sebestyén címeres nemeslevele. Turul 20. 1902. 2. évf. 92–93.
11. Rexa Dezső: i. h.
12. U. R.: Tinódi Sebestyén armálisa. Turul 19. 1901. 1. évf. 197.
13. Uo.
14. Dombóvár: A kistérség az irodalomban: Szepessy László. [http://dombovarportal.hu/dv\\_terseg/index.php?ht\\_id=2&getCal=1269986400](http://dombovarportal.hu/dv_terseg/index.php?ht_id=2&getCal=1269986400) (2010. ápr. 21.)
15. Arcanum Digitéka: Nagy Iván: Magyarország családai. Címerekkel és nemzedékrendi táblákkal. Dombay család.



K. HORVÁTH ZSOLT

## ELKÖTELEZETTSÉG ÉS EGYÜTTÉRZÉS ENERGIÁI

### Heinlein Károly és Partos Pál a spanyol polgárháborúban

*Az emberség, az együttérzés és a bátorság [...] nem egyéni és magukban megálló kvalitások, hanem a társadalmi helyzettől nagymértékben függő dolgok. Merő romantikus elképzelés, hogy egy országot, egy társadalmat, egy közösség embersége vagy bátorsága abból áll, hogy milyen nagy számban tud felmutatni a mások iránti szeretetben felolvadó önzetlen szenteket, és milyen tömegben tud csatasíkra állítani fizikailag rettenthetetlen hősöket. Emberséghez és bátorsághoz kellenek természetesen személyes vonások is, de ezek kibontakozásának lehetősége közösségi feltételeken múlik.*

BIBÓ ISTVÁN

■ Az elkötelezettség (engagement) ma felettébb gyanús szó. Talán még retrográd is, mindenesetre korszerűtlen. Az elkötelezettség fogalma, melyet többnyire a Dreyfus-per nyomán létrejövő, önálló, függetlenül gondolkodó szellemnek, az értelmiséginek tulajdonítunk, a 20. század folyamán súlyosan kompromittálttá vált.<sup>1</sup> Gyanússá vagy – ami még rosszabb – megmosolyogtatóvá vált az elkötelezettség pozitív pátusza. Pedig az értelmiségi nem valakinek volt elkötelezve (mint napjaink pártokhoz, intézményekhez törleszkedő bértelmiségije), „mindössze” eszményeinek tartozott megfelelni, s az ideáihoz való ragaszkodással együtt járt a felelősségvállalás gondolata is. A mából szemlélve érthetetlennek tűnik, hogy politikai, ideológiai, művészeti vagy életeszeményeikért az emberek képesek voltak kockára tenni nemcsak egzisztenciájukat, de adott esetben az életüket is.<sup>2</sup>

Az élet mindennapi és heroikus aspektusairól elmélkedve Mike Featherstone olyképpen fogalmaz, hogy korszakunkban, nagy eszmék és nagy elbeszélé-

sek hiányában, hősről, hősiességről beszélni kissé idejétmúlt, elavult dolognak tetszik.<sup>3</sup> Michel de Certeau pedig a mindennapok kultúrájának szentelt kis könyvét az átlagembernek ajánlja – aki egyúttal a mindennapok hőse.<sup>4</sup> Vajon összeillő-e a hősiesség és a mindennapiság? Jóllehet az első is többjelentésű fogalom, de ha a kettőt ilyen élesen szembeállítjuk, úgy hiszem, benne ragadunk egy romantikus ellentétben: a hősnek vagy a „nagy embernek” nincsenek hétköznapijai, emberi minőségét kizárólag a mindennapi igényekből kiemelkedő (politikai, etikai stb.) tette írja körül. Ebben azonban – ahogyan Sabina Loriga lényegre törően rámutatott – a 19. század közepe történeti gondolkodásának bináris oppozícióját érhetjük tetten: a „nagy ember” egyénileg tárgyalandó, az „átlagos ember” pedig tömegesen; az egyedi és az általános máig ható dilemmája húzódik meg tehát a hősiességről való gondolkodásunk mélystruktúráiban.<sup>5</sup> Pedig lehet, hogy a „névtelenek” között is vannak kiemelkedő tettek, teljesítmények, csak ehhez újra kell gon-

dolnunk mindazt, amit az elkötelezettségről gondolunk. Könnyen lehet, hogy a hősiesség sem az a „nagy emberekhez” kötődő energia ma már, mint amit 1840-ben Thomas Carlyle feljegyzett róla, tudniillik hogy természetes fényforrás, mely bevilágítja a világ sötétségeit.<sup>6</sup> A válasz inkább ott keresendő, ahol Heller Ágnes a mindennapi élet erkölcsi aspektusaira kérdez rá. Abból indul ki, hogy a morál az emberiség leegyegetemesebb értékeit követelményként testesíti meg, mely nemegyszer szemben áll az emberek konkrét életével, céljaival, vágyaival. Megkülönbözteti tehát a konkrét és az elvont normarendszer kategóriáját, s az utóbbival kapcsolatban olyképpen fogalmaz, hogy annak magán kell viselnie a megvalósíthatatlanság eszméjét. „A morál elvont követelményei, az elvont-nembeli követelmények nem veszik figyelembe és nem is vehetik figyelembe a konkrét embert, aki konkrét viszonyok és lehetőségek között él, a nembeli követelményeket mint valaminő kardot forgatják a halandók feje felett. És ezért jaj azoknak, akik ezeket a követelményeket tényleg maradéktalanul meg akarják valósítani.”<sup>7</sup> Ha jól értem, az utóbbi az a szféra, mikor az egyén kilép a mindennapi élet partikularitásából, felülemelkedik azon, s az elvont nembeli normák szerint cselekszik – még ha ez ellent is mond a konkrét szabályok mindennapi racionalitásának. Összefogva tehát a szálakat, úgy fogalmazhatnánk, hogy a kiemelkedő, hősi cselekedet nem valamiféle előzetes emberi minőséghez („nagy ember” versus „átlagember”) kötődik, hanem a konkrét normarendszeren túli helyzetben kivitelezett cselekvésből fakad. Ma tehát, amikor a kultúra lokális populáris és hétköznapi oldalai felértékelődtek, sőt életcélá, vezérelvvé nemesednek, már-már megmosolyogtatónak tetszik, hogy valamivel több mint hetven évvel ezelőtt emberek, akiknek elvben semmi közük nem volt a spanyol belpolitikához, átutaztak Európa másik felére, hogy részvételükkel nemcsak kifejezzék, de tetteikkel segítsék a köztársaságiak ügyét a spanyol polgárhá-

borúban (1936–1939). Honnan hát a szegények, elesettek, leigázottak iránti elkötelezettség és a szerencsétlenek iránt táplált együttérzés forradalmi energiája?

A szerencsétlenek nyomoráról, továbbá a szerencsésekben keltett érzésekről gondolkodni ugyanakkor korántsem annyira evidens, mint amennyire első látásra tűnik.<sup>8</sup> Hannah Arendt az amerikai és a francia forradalom különbségéből kiindulva azt állítja, hogy utóbbi, mivel a szegénységet mint szociális kérdést centrumába állította, átalakította az emberi jogokat a sans culotte-ok jogaivá – ez a mozzanat döntő fontosságúvá vált, mivel minden későbbi forradalmat befolyásolt, s e hatásban nem kis szerepe volt Marxnak. „A fiatal Marx meg volt győződve róla, hogy a francia forradalomnak azért nem sikerült megalapoznia a szabadságot, mert nem sikerült megoldania a szociális kérdést. Ebből arra következtetett, hogy a szabadság összeegyeztethetetlen a szegénységgel.”<sup>9</sup> Ebből a belátásból Arendt arra a következtetésre jut, hogy korántsem magától értetődő, hogy a nyomorúság, a szegénység, a szerencsétlenség látványa szánalmat, sajnálatot kelt az emberekben, s hogy „az együttérzés még azokban az évszázadokban is a politikai szférán és gyakran a bevett egyházi hierarchián kívül működött, amelyekben a nyugati civilizáció erkölcsi normáit a keresztény vallás könyörületessége határozta meg”.<sup>10</sup> Az együttérzés tehát nem természetes, öröklött érzés, hanem létesített hagyomány, s Arendt mellett érvel, hogy ez a szenvedély, mely minden későbbi forradalmárt fűtött, a francia forradalom és eszmei környezetének hatása. „Az együttérzés – ebből a szempontból nem különbözve a szeretettől – megszünteti az emberi érintkezésben mindig meglévő távolságot, köztes teret, és ha az erény mindig kész azt állítani, hogy jobb szenvedni, mint mással rosszat tenni, az együttérzés túlmegy ezen, mert azt állítja [...], hogy könnyebb szenvedni, mint mások szenvedését nézni.”<sup>11</sup> Az együttérzés (compassion) tehát megszünteti a távolságot, nem létezővé teszi azt az evilági te-

ret, melyben az emberi viszonyok és a politikai ügyek keletkeznek; nyelvezete nem a beszéd, hanem a gyakran előfeltevés nélküli tett, cselekvés, gesztus.

Visszakanyarodva az elkötelezettség és az együttérzés, illetve a saját életünk kockázatásának kérdéséhez, nem tudom máshonnan megérteni az elkötelezettségnek eme gesztusát, mint a felől a politikai érzékenység felől, melyet Arendt nyomán itt fejtegettünk. Több ezer kilométert utazva megszüntetni a távolságot, tevőlegesen segíteni egy olyan ügyet, amelyből semmilyen hasznunk nem származhat, amelyért adott esetben önszántunkból az életünket adjuk, nem más, mint gesztusokban és tetekben megnyilatkozó, elkötelezettségből fakadó együttérzés (compassion). Definíció szerint megszünteti, nem létezővé teszi azt az evlági teret, melyben az emberi viszonyok és a politikai ügyek keletkeznek, s azonosul azzal az állásponttal, hogy könnyebb szenvedni, mint mások szenvedését nézni. Anyanyelve, mint utaltunk rá, nem a beszéd, a logosz, hanem a gyakran előfeltevés nélküli tett, cselekvés, gesztus. Mind ezért cserébe néhány elfeledett könyv mélyén papírra vetett emberi gesztuson kívül szinte semmi és senki nem őrzi Heinlein Károly vagy Partos Pál emlékét; tettük, csakúgy, mint sok ezer más önkéntesé, a semmibe íródott bele, nevük a „névtelek” társadalomtörténetét szaporítja.

A szinte semmi és senki: pontos kifejezés. Ám arra, hogy az államszocializmusban finoman fogalmazva is szerencsétlen utóéletű spanyol polgárháború több mint ezer magyar önkéntese közül miért épp Heinlein Károlyt és Partos Pált választottuk, könnyű, ám módfelett szubjektív magyarázat kínálkozik: mindketten a Kassák Munka-köréből 1930 őszén kivált oppozícióhoz tartoztak. Mint korábban írtunk már róla, ez a forradalmiságot és a spiritualitást egyaránt magában foglaló, kezdetben Partos Pált, Justus Pált, Biró Gábort, Szabó Lajost, Tábor Bélát, Szirtes Andort, Lux Lászlót és Deutsch Katalint jelentő közösség különös jószág a radikális baloldali gondolkodás és az avantgárd metszéspontjában. Mégis saját-

tos felhajtóerejét talán a teljesen különböző gondolkodási hagyományok (marxizmus, Nietzsche, bibliai hagyomány, keleti vallások stb.) szinkretizmusa, radikális egymás mellé helyezése adja, mely per sze megosztotta a tagokat is. 1931-ben Heinlein Károly, Justus Pál, Szabó Lajos, Szirtes Andor, Partos Pál és Tábor Béla együtt lefordítják Marx *Bevezetés a politikai gazdaságtan bírálatához* című munkáját, melyet „Lantos” álnéven, kommentárok kíséretében ki is adnak, ám Szabó öt évvel később, a Tábor Bélával közösen jegyzett *Vádirat a szellem ellen* című munkájában már a szellemet kiiktató ideológiákról, a „szellemi mérgezőgázokról” és az „axiomatikus magatartás” veszélyeiről értekezik.<sup>12</sup> Jóllehet a kapcsolatok fennmaradnak, az oppozícióban a spiritualitásra és a politikára érzékeny tagok útjai elválnak. Míg Szabó és Tábor eltávolodik a marxizmustól s általában a politikai gondolkodástól, addig Partos és Justus inkább elmélyülnek benne. Előbbi Berlinbe megy, és Karl Korsch legszűkebb tanítványi körébe csatlakozik, míg a költőként induló Justus előbb a munkáskultúra (*Együtt, Munka*) szervezésébe fog, majd a direkt politizálásba kezd, 1945 után a Szociáldemokrata Párt művelődéspolitikájának egyik legfontosabb figurája lesz egészen a Rajk-perig, ahol is annak VIII. rendű vádlottjaként elítélik (1956-ban szabadul).<sup>13</sup> Ám a legpolitikussabbak közül is csak ketten, Heinlein Károly és Partos Pál – illetve Párizson és a fotográfián keresztül az akkor már Robert Capaként ismert Friedmann Endre – megy Spanyolországba a köztársaságiak megsegítésére. Míg utóbbi élete és pályája jól feltárt és közismert, addig az előző két név elszűnyedt a kulturális emlékezetben.

Partos Pál (1911–1964) a VII. kerületi Madách Gimnáziumban végezte tanulmányait kimagasló eredménnyel. Az 1921/1922-es tanévtől járt ide, s jegyei a matematika és a torna kivételével végig jeles és jó rendűek, ami a fentebbi társaságban kivételesnek számít (a Kölcsey Gimnáziumba járó Justus Pál volt még ilyen jó tanuló). Két osztállyal Partos alatt



járt Kellermann Zoltán és Friedmann Ernő Endre, akik közül Kellermann-nal állt közelebbi viszonyban, Tábor Ádám szóbeli közlése szerint az ő hívására ment Angliába 1939-ben. A Munka-körről szóló részben részletesebben is szoltunk már azokról a Madách gimnáziumi szervezkedésekről, melyek a két háború közötti radikális baloldali körökhöz sodorták mindhármukat. Elsőként, 1925-ben, a később a budapesti pszichoanalitikus iskola egyik meghatározó tagjaként ismert Schönberger (Székács) István Sziklai Andorral karöltve kapcsolatot teremtett az akkoriban újjászerveződő ifjúmunkás mozgalommal.<sup>14</sup> Három évvel később épp Partos és Kellermann kezdett szervezkedésbe, majd a legnagyobb port kavart radikális baloldali megmozdulás Kepes Ferenc nevéhez köthető, aki 1931 táján kapcsolatba lépett a Munka-körből kiszakadt „szocialista diákokkal”, ismertebb nevén az oppozícióval. Kepes szervezkedése azonban túlment nemcsak a gimnázium, de a belügyi szervek túréhatárán is, s elene, valamint a *Vörös Diák* című lap előállításában és terjesztésében részt vevő hat diáktársa ellen eljárást indítottak. Ennek első lépcsőjeként, „az állami és társadalmi rend elleni felforgatásra irányuló vétség” gyanújával a gimnáziumból eltáncoltak három diákot, míg Kepes Ferenc ellen 1932 februárjában dr. Baróthy Pál ügyész vádat emelt azzal a céllal, hogy „kiirtsák a vörös metélyt a diákok soraiból”.<sup>15</sup> Az akkor érettségire készülő fiatalembert a törvényszéki ítélet nyomán a Kúria másfél év, a Fiatalkorúak Nyíregyházi M. Kir. Országos Fogházában letöltendő börtönbüntetésre ítélte, továbbá kizárta az ország összes középiskolájából.<sup>16</sup>

A kitűnő tanuló Partos azonban kiemelkedett az oppozíció tagjai közül is, s Szabó Lajos és Justus Pál mellett ebben az időszakban egyértelműen ő volt a csoport szellemi középpontja. 1930-ban, mikor is a szeptember elseji sztrájk után kialakuló viták nyomán Kassák kizárja Békeffy Zoltánt, Berkovits Tibort, Fuchs Pált, Heinlein Károlyt, Justus Pált és Szabó Lajost a Munka-körből, Partos neve feltűnően „hiány-

zik” a listáról.<sup>17</sup> Ennek oka, hogy már korábban Berlinbe ment, és személyes kapcsolatba lépett Karl Korschsal, aki a korszakban elsősorban az ún. antiorganizációs, a bürokratizálódást s így a forradalmi munka lemerevedését hirdető gondolatairól volt közismert. „A feladat tehát – ahogyan Konok Péter tömören megfogalmazza – egy ellenforradalmi periódusban semmi esetre sem egy szigorú hierarchiájú párt kiépítése, hanem egy föderatív alapokon álló, belső autonómiával rendelkező, spontán reagálásokra és organikus fejlődésre egyaránt képes osztálymozgalom kezdeményezése. A viták, az önképzés, az állandó kritikai légkör segíthet a »fegyverek kikovácsolásában«, amelyek azután a helyzet forradalmasodása esetén valamiféle harci szervezet alapjai lehetnek.”<sup>18</sup> Korsch akkori elképzelései finoman szólva sem harmonizáltak az ún. harmadik (vagyis a szociáldemokrata és a kommunista párton kívüli) munkáspárt elképzelésével, amely mellett az oppozíció több tagja is síkra szállt. Így az organizáció kérdése miatt 1931 áprilisában az oppozíció kétfelé szakadt: Szabó Lajos, Partos és Justus Korsch nézeteit követték, míg Fuchs Pál, Berkovits Tibor és társaik hűek maradtak az eredeti elképzelésekhez, a szervezkedés és a pártforma döntő fontossága mellett törtek lánzdzsát. Ekkor Szabó is kapcsolatba lép a német ideológussal, s a fentebb említett Einleitung-fordítást, s elsősorban az ahhoz írt kommentárjait megmutatta és lefordította Korschnak, aki a hagyomány szerint igen elismerően nyilatkozott róla. Utóbb Szabó Lajossal küldette Magyarországra Lenin elhíresült – Sztálin hibáit kitevegető – politikai végrendeletét is.<sup>19</sup>

Szabó Lajos ezután rövid időre Bécsbe ment a pszichoanalízis tanulmányozása céljából, majd onnan tovább Párizsba, ahonnan pár év után visszatért, ám Partos ismereteim szerint sohasem jött vissza Magyarországra. 1933-ig Berlinben maradt, majd a náci hatalomátvétel után Korschsal egyetemben távozni kényszerült, s szintén Párizsban telepedett le. Ott anarchoszindikalistákkal került kapcsolatba, s a polgárháború kitörésekor Spanyol-

országba ment, ahol is a Confederación Nacional del Trabajo (CNT) / Federación Anarquista Ibérica (FAI) nemzetközi propagandairódáján dolgozott. 1939-ben, ahogyan fentebb is utaltam rá, Kellermann hívására Nagy-Britanniába ment, s ötvenhárom évesen halt meg Londonban 1964-ben. 1939-től haláláig levelezett Korschsal, ennek iratanyaga német nyelven részben kiadásra került, részben az amszterdami International Institute of Social Historyban található meg.<sup>20</sup> (Magyar kiadásuk hamarosan várható.)

1934 nyarán ekképpen fordult Bálint Endréhez Blum Mihály egy párizsi manzárdszobában: „Drága Bandikám, itt van a mi közös barátunk, Heinlein Károly, akinek semmiféle papírja nincs, és bármikor kiutasíthatják Párizsból, lakása sincs, és gondoljuk, ellakhatna itt nálunk. Hát ellakott. Így hárman nyüzsögtünk egy olyan manzárdszobában, ahol magam is alig fértem.”<sup>21</sup> A sváb Heinlein a Tabánban született, foglalkozását tekintve asztalos volt, ám a korban nem szokatlan módon, minden különösebb iskolai végzettség nélkül is, a munkáskultúra fórumai és nem utolsósorban önszorgalma, kitartása révén műveltséget szerzett magának. „Szelleme – tekint vissza Bálint – kibírt olyan erőpróbát, hogy beülve a Bibliothèque nationale-ba, három hónapig szinte fel sem állva, úgy megtanult franciául, hogy szinte szótár nélkül fordította le Stendhal *Vörös és fekete* című regényét magyarra, majd az általa lefordított szöveget visszafordította franciára, hogy azután néhány évvel később hosszú szenvedés után belepusztuljon a spanyol polgárháborúban szerzett fejsébebe.”<sup>22</sup>

Érdekes, hogy a visszaemlékezés folyamataiban Bálint inkább negatívan jeleníti meg Heinleint (lehet, hogy sosem bocsátotta meg, hogy odaköltözött, és megette az édesanyja által küldött kosztot), szó szerint gonosznak és egoistának festi le. Heinleinről még annyit sem tudunk, mint Partosról, lehetetlen a mából megítélni már, hogy milyen személyiség volt. Szemben velük, a világról való tudását, ismereteit egyáltalán nem iskolákban szedte össze; a Munka-kör tagjai közül azon keve-

sekhez tartozott, akik valóban az ifjúmunkások közül kerültek ki, műveltsége maradóképtelenül szorgalmának és a körülötte formálódó közösségnek köszönhető. Voltaképpen az ebben a communitasban kialakult kvalitásainak következménye spanyolországi szerepvállalása, voltaképpen, indirekt módon halála is. Jóllehet Heinlein elhunytának körülményei mindmáig tisztázatlanok, a pesti szóbeli hagyomány megőrizte azt a történetet, miszerint Lux László 1945-ben megkérdezte Jász Dezsőt, hogy tudja-e, mi lett a barátjukkal Spanyolországban. Mire az rávágta, hogy már hogyné tudná: „ő maga lőtte le a kuttyát!” A Szovjetunióhoz hű, vonalas kommunisták (mint Jász) és az azt bíráló – itt a szó tágabb, ellenzéki értelmében vett – oppozíciók (mint Heinlein) éles konfliktusa korántsem volt szokatlan vagy ismeretlen a spanyol polgárháborúban. Nem lehet ma már rekonstruálni s így bizonyossággal állítani, hogy így történt, de elképzelhető, hogy Heinlein épp Partos, Justus vagy Szabó Lajos valamely korschista gondolatát adta elő, amivel kivívta Jász kegyetlen akcióját. A lényeg azonban nem ez, hanem az, hogy az elkötelezettségből fakadó együttérzés, mely kilométereket és országhatárokat nem ismerve mégiscsak Spanyolországba vitte Heinleint, vajon felülírhatja-e esendő tulajdonságait. Másképpen fogalmazva: a megvalósíthatatlanság eszméjét hordozó s végeredményben a vesztét okozó politikai érzékenysége összeegyeztethető-e a Bálint Endre által megörökített gonosz, egoista tulajdonságokkal? Fentebb azt mondtuk, a hősiesség olyképpen értelmezendő, hogy az egyén kilép a mindennapi élet partikularitásából, felülemelkedik azon, s az elvont nembeli normák szerint cselekszik – még ha ez ellent is mond a konkrét szabályok mindennapi racionalitásának. A kiemelkedő, hősi cselekedet tehát nem valamiféle előzetes emberi minőségben ismerhető fel, hanem a konkrét normarendszeren túli helyzetben kivitelezett cselekvésből. S ahogy Heller Ágnes megfogalmazta: „és ezért jaj azoknak, akik ezeket a követelményeket tényleg maradóképtelenül meg akarják valósítani.”<sup>23</sup>

## ■ JEGYZETEK

1. Persze az értelmiség „végét” időről időre bejelenti valaki, ám a mai viták történeti-szociológiai szemléletük révén távolodnak a publicisztikai munkák moralizálásától, lásd Pierre Nora: *Adieu aux intellectuels? Le Débat* 2000. 110. 4–14; Michel Winock: *A quoi servent (encore) les intellectuels? Le Débat* 2000. 110. 39–44; Jeremy Jennings: *Deaths of the Intellectual. A Comparative Autopsy. The Public Intellectual.* (Ed. By Helen Small) Basil Blackwell, Oxford, 2002. 110–130.
2. Ez az átalakulás tapintható többek között abban a finom szemantikai változásban is, mely az „áldozat” szóval történt. Ma az áldozat passzív elszenvédést jelent, valaminek az áldozatává válunk, míg a korábbi jelentésrétegek között a feláldozni magunkat valamiért volt a hangsúlyos. Vö. Reinhart Koselleck: *Az emlékezet diszkontinuitása.* 2000, 1999. november. 3–8.
3. Mike Featherstone: *The Heroic Life and Everyday Life.* Theory, Culture and Society 1992. Vol. 9. 159–182.
4. Michel de Certeau: *L’Invention du quotidien. Arts de faire.* Folio, Gallimard, Paris, 1990. 11–13.
5. Sabina Loriga: *La biographie comme problème.* In: *Jeux d’échelles. La micro-analyse à l’expérience.* (Éd. par J. Revel) Gallimard – Seuil, Paris, 1996. különösen 217–219.
6. Thomas Carlyle: *Hősökről* [1841]. (Ford. dr. Végh Artúr) N-Press, Bp., 2003, 9–10. Ez a kötet a Magyar Tudományos Akadémia jóvoltából 1900-ban, illetve 1923-ban megjelent – mindössze az írásmód tekintetében modernizált – szöveg újrakiadása.
7. Heller Ágnes: *A mindennapi élet.* Akadémiai, Bp., 1970. 118.
8. Luc Boltanski: *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique.* Gallimard, Folio, Paris, 2007.
9. Hannah Arendt: *A forradalom.* Európa, Bp., 1991. 80.
10. Hannah Arendt: i. m. 91–92.
11. Hannah Arendt: i. m. 112. (Az én kiemelésem.)
12. Szabó Lajos – Tábor Béla: *Vádirat a szellem ellen.* Bibliotéka kiadás, Bp., é. n. [1936]. különösen 13–15.
13. Bővebben K. Horváth Zsolt: *A munkáskalogathia pillanata. Költészet, társadalomkritika és a munkáskultúra egysége: Justus Pál és a Munka-kör. Café Babel* 2008. 56. 151–163.
14. Lásd Százéves a Madách Gimnázium. 1881–1981. (Szerk. Muraközy Gyula - Gémes Attila- Borsos Zsuzsa) k. n., Bp., 1981. 45.
15. Az iskolai eljárás jegyzőkönyvére lásd Budapest Főváros Levéltára, VIII. 44.a. 48. kötet (1932. április 20.) pagináció nélkül.
16. Politikátörténeti Intézet Levéltára, 613. fond 1. csoport, 1932–852., illetve Százéves a Madách Gimnázium. 1881–1981. i. m. 50.
17. A ‘Munka’ köréből. *Munka* 1930. 15. 447.
18. Konok Péter: *A trockizmustól a tanácskommunizmusig: a magyarországi baloldali kommunizmus és a ‘Hartstein-csoport’.* 1928–1933. *Múltunk* 2002. 2. 53.
19. Konok Péter: i. m. 54.
20. Partos és Korsch kapcsolatára lásd Karl Korsch *Gesamtausgabe; Band 8. Briefe. 1908–1934.* Stichting beheer IISG/Offizin. (Hg. Michael Buckmiller, Michel Prat und Meike G. Werner) Amsterdam – Hamburg, 2001. 31–32, 545–550, 586–592, 601–606, 615–620, 740–743, 748–754, 762–779. valamint Karl Korsch: *Revolutionary Theory.* (Ed by Douglas Kellner) Austin, University of Texas Press, 1977. 92–93. és 108–111. és Patrick Goode – Karl Korsch: *A Study in Western Marxism.* McMillan, London, 1979. 172.
21. Bálint Endre: *Életrajzi törmelékek.* Magvető, Bp., 1984. 69.
22. Bálint Endre: i. m. 70. Lásd még Román József: *Bálint Endre és az oppozíció.* CEU Press, Bp., 2004.
23. Heller Ágnes: i. m. 118.

KULIN TAMARA

# TESTPOÉTIKÁK HERTA MÜLLER *NIEDERUNGEN* CÍMŰ ELBESZÉLÉSKÖTETÉBEN

*Minden ütés a zsarnokokra irányult,  
egyik sem a zsarnokságra.*

E. M. CIORAN

■ Önéletrajzi indíttatású írásaiban Herta Müller nemcsak azt leplezi le, hogyan mérgezik meg az ideologikus rendszerek az interperszonális kapcsolatokat, de azt is, hogy a női testnek milyen abszurd és teljes kizsákmányolását jelentették a kelet-európai diktatúrák. Elbeszéléseinek női szereplői egytől egyig a totális uralom alattvalói, legyen szó a sváb falu archaikus rendjében férjeiknek kiszolgáltatott feleségekről vagy a párdiktatúra által végsőkéig kiszipolyozott boldogtalan asszonyokról. Regényeinek narratívájába Müller a női test kihasználásának teljes lajstromát rajzolja bele, a megerőszkolástól a prostitúcióig: a háborúban a sváb férfiak orosz nőket erőszakolnak meg, a patriarkális viszonyokon alapuló zárt faluközösségekben az asszonyokat szexuális tárgyként kezelik, a nyugatra szóló útlevel ára az előljáróknak nyújtott szexuális szolgáltatás, stb.

Kritikai berkekben Herta Müllert egyesek feministaként könyvelték el, mások éppen műveinek mizogin hangját vették szemére. Karin Bauer a *Fácán* kapcsán például a nő tárgyasítását rója fel, kifogásolja az elbeszélői nézőpont illeszkedését Windisch maskulin diszkurzusába, amivel szerinte a nők társadalmi kirekesztettsége teremődik újra a

szöveg szintjén.<sup>1</sup> E nézetrel nem érthetek egyet, mivel a dominánsabb férfidiskurzust sokkal inkább tekintem a patriarkális konvenciókból megszólaló, a nőt elhallgattató maskulin hang kritikai leképezésének.

Az író nő maga visszautasította a „feminista” jelzõt, mondván: érdeklődésének középpontjában nem(csak) a nő, hanem a hatalom által üldözött, megaláztatott egyén áll: „Nem feminista vagyok, inkább individualista. És persze, nő.”<sup>2</sup> Visszautasítja a női áldozati pozíció abszolutizálását, szerinte a valóság ennél lényegesen differenciáltabb. Nem mindig a nők vannak alárendelt státusban, és vannak esetek, amikor a hatalmi viszonyok megfordulnak. Példaként Elena Ceaușescu említi, aki a mai napig mint a képmutató elnyomó uralom megtestesítője él tudatában.<sup>3</sup>

Dolgozatom a különböző totalitárius rendszerek testhez való viszonyulásait kívánja vizsgálni, továbbá, hogy ezek a testképzetek miként jutnak érvényre Herta Müller írásaiban. Hatalom és test viszonya hangsúlyosan jelenik meg a *Niederungen* című kötetben, és mivel ennek elbeszélője nő, elsősorban a női test poétikáival, tematikus és nyelvi megformálásaival foglalkozom a következőkben.

## Patriarkalizmus: a politikai rendszerek alapja

■ A fejezet célja röviden felvázolni az egyes politikai rendszerek női testhez való viszonyulásait, hogy azután ezeknek függvényében térjek át az elbeszélések vizsgálatára.

Az európai fasizmus nemcsak a közéleti intézményrendszereket fertőzte meg, de a patriarkális rend újraképződését is biztosította, hisz a rendszer gördülékeny működéséhez szüksége volt a nemek számára előírt, jól bevált normatív mintákra. A férfi militarista kultuszának jellemző jevei – mint az erő, racionalitás, önfegyelem, bátorság – legitimálták a fennálló patriarkális rendet, az ideológia ugyanakkor a gyakorlati célt is teljesítette: az egyén teljes manipulációját. Otto Weininger mizogin és antiszemita nézetei, miszerint a zsidók, a feketék és a nők az árja férfi alárendeltjei, jól hasznosíthatóak voltak a nemzeti-szocialisták számára. Weininger szerint a nő pozitív tulajdonságait – hogyan is mulasztathatná el rögtön hozzá ne tenni –, amennyiben ilyenekről egyáltalán beszélni lehet, a férfinnál mindig meg fogjuk találni. És bár vannak olyan férfiak, persze csak igen csekély számban, akik „nőkké lettek”, vagyis nem elég bátrak, fegyelmeztettek, racionálisak, addig „nincsenek nők, akik bizonyos körülírt, nem túlságosan magasan megvont, erkölcsi és értelmi határon túlkerekednének”.<sup>4</sup> Katherine Burdekin írásaiban nemcsak az egekig magasztalt maszkulinitást, de magát a náci rendszer működési mechanizmusát is leplezi. *Proud Man* című regényében a nem nélküli elbeszélő a fiúk bátor, erős férfivá neveléséről értekezik. Az apák, iskolamesterek, sőt a papok felelőssége is, hogy megóvják a nemzet ifjait a nővé válástól (effeminity), és már jó idejében elültessék bennük a férfierények csíráit.<sup>5</sup> *A Swatiska Night* disztópikus náci férfítársadalmának „krédója”: hittétel a büszkeség, bátorság, erőszak, brutalitás és egyéb katonai, heroikus erények mellett. A nőknek pusztán reprodukív funkciójuk van, alacsonyabb rendű lények, akiknek egyenruhában, lehajtott fejjel kell járniuk.<sup>6</sup>

A szovjet és kelet-európai szocializmus látszólagos progresszivitással aztán elrendelte a nők teljes körű foglalkoztatását, képviselőtét az oktatási és politikai rendszerben. A nő részesévé válhatott a gazdasági termelésnek, jogot kapott a földeken szántani és vetni, az állam a férfival egyenlővé, munkássá deklarálta. A patriarkális rendet persze az efféle tézisek sem ingatták, ingathatták meg: a nő gyarapíthatta ugyan a családi jövedelmet, elvégezhetett bizonyos könnyebb, „nőnek való” fizikai munkákat, nem létezett azonban tiszteletre méltóbb kötelessége, mint „gyereket nevelni és az államot a lehető legtöbb gyerekekkel megajándékozni”.<sup>7</sup> Az, hogy van-e egyéb óhaja-sóhaja, mint gyereket szülni és ezáltal jó hazafi módjára az államot szolgálni, nem fogalmazódott meg kérdésként. Az üres frázisok mögött a pártállami diktatúra valójában a nők teste fölötti még teljesebb uralmat jelentette: a korabeli román állam, hogy biztosítsa a munkaerő utánpótlását, bűncselekménynek minősítette az abortuszt. Az ún. szocialista erkölcsi alapelvek és normák a gyerekszülést a nők hazafias kötelességeként hirdették meg. A párt az egyenruhák és az abortusztörvény révén így nemcsak a nők testét, de még termékenységüket is kontrollálta.

### Herta Müller – ideológia és szöveg

■ Herta Müller nem akarja eltörölni a múltját: apja SS-katona volt, anyját öt évre deportálták egy szovjet munkatáborba. Korai írásai a sváb falu tradícióra és hazugságokra épülő mikrovilágát, a német kisebbség fanatikus nemzeti öntudatát, a nemzetiszocializmus visszamaradt csökevényeit tematizálják, többnyire a gyermek perspektívájából. Első elbeszéléskötete *Niederungen* címmel még Romániában jelent meg, persze csak szigorúan cenzúrázott változatban. Az apafigura több mint tizenöt embert ölt meg a háborúban, ezért még kitüntetést is kapott, amire igen büszke. Feleségét csalja, gyakran megveri, de a „falu nyelve” szerint több szexuális erőszak is a lelkén szárad.

Alkoholizmusa és dühkitörései az egész családot rettegésben tartják. A nagyapa szeme újból ifjonti fényel csillog, mikor kezében baltával hadonászva elveszett Németországot keresi. A gyermeket félelemmel tölti el a szülők kegyetlensége; önnön fenyegetettségét a környezet tárgyaira vetíti ki, az antropomorfizáció és dezantropomorfizáció különböző technikáit váltakoztatva. Ez a fluiditás másrészt a Ceaușescu-rendszer repressziójának indirekt kifejezése is, amit a gyerek elbeszélő még nem képes artikulálni, de már megsejt, és amit a felnőtt író már nem mondhat ki a cenzúra miatt.

Az elbeszélések tömör, szakadozó mondatai a gyermeki érzékelést és beszédet imitálják, akárcsak Joyce *Ifjúkori önarcképének* nyitó része. Gyakoriak az elliptikus, parataktikus mondat szerkesztések, amelyek az alá-, illetve fölrendelő viszonyokról való lemondással a racionális, ok-okozati gondolkodás elutasítását sugallják. Adorno tanulmányában rámutat a mellérendelés funkciójára Hölderlin poézisében, ugyanakkor a líra nyelvét egyértelműen a parataxisal kapcsolja össze. Nézete szerint Hölderlin költészetében a hipotaktikus, alárendelő szerkezetek mellett állandóan visszatérő mellérendelő, felsorolásszerű mondatok egy olyan „nyelvkritikai önreflexiót fejeznek ki, amely az értelem primátusát a lírai én feláldozásával a nyelvnek engedi át. A versnyelv dialektikus formája így kimondja azt, amire a szubjektum monologikus beszéde önmagától nem lenne képes.”<sup>8</sup> Adorno megfigyelései szerint a parataktikus reflexió poézise, miután függetlenné vált a természet mitikus ígététől, „képpé válik egy új, demitologizált igazság kifejezésére”.<sup>9</sup> Herta Müller esetében ez a diktatúra pátoszától, manipulatív nyelvhasználatától mentes lírai diskurzus.

Egy újabb értelmezési lehetőség szerint az akadozó mondatok utalhatnak a félelemtől dadogó beszédre. Ezt támasztja alá Wendel figurája is. Wendel orvosai ugyanis megállapították: dadogásának oka a konstanssá vált rettegés. Egy trau-

matizáló élmény valaha oly intenzitással hatott rá, hogy azóta is képtelen szabadulni tőle. Csak néha, mikor önmagával társalog, és nem sejtí, hogy valaki figyeli őt, képes hangosan, folyékonyan beszélni.

A gyermeki nézőpont ugyanakkor tekinthető felhívásértékűnek is: tessék észrevenni a gyermekek, a kívülállók, a társadalom periferikus szegmensének a perspektíváját. A történetekben a gyermeket verik, megalázzak, rettegésben tartják, nem mondhatja ki saját véleményét, egyedüli és megfellebbezhetetlen igazság az, amit a szülők, főleg az erőskező apa, annak ítél. Az elbeszélő(nő) nézőpontja mintha végig megmaradna egyfajta kisebbségi perspektívának: az *Arbeitslag* című elbeszélésben a felnőtt nő még mindig a gyerekbeszédre emlékeztető stílusban számol be a hétköznapi élet monotóniájáról. Az író nő életrajzi adatait ismerve<sup>10</sup> joggal következtethetünk arra, hogy a gyermek felnőtteknek való alárendeltsége a felnőtt nő politikai rendszernek való kiszolgáltatottságává alakul át, fenyegetésekké és zaklatásokká.

A falu latens veszélyforrásai a totalitárius állam nyílt fenyegetésévé alakulnak a későbbiekben. A Falukirály (Dorfkönig) helyébe a még kegyetlenebb Városkirály (Stadtkönig)<sup>11</sup> lép. A Városkirály maga a diktátor, fegyvere a terror kézzelfogható, intézményesített mechanizmusa: fenyeget, zsarol, bántalmaz, de ha mindez nem használ, egyszerűen meghajtja magát, és öl. A fiatal romániai költőt, Roland Kirscht egy nap felakasztva találták otthonában. Halála előtt néhány héttel Müller képeslapot kapott tőle, melynek hátoldalán ez állt: „Néha az ujjaimba kell harapnom, hogy érezzem, még létezek.”<sup>12</sup> Vajon kényszerkihallgatás alatt halt meg a szekusok kezei között, akik nem tudták, hogy szabaduljanak meg a holttesttől, így hát felakasztották? Vagy a „Király” előre megtervezett gyilkossága volt? Az egyént a hatalom kontrollálható testté redukálja, „amit”, ha nem hajlandó az együttműködésre, egyszerűen kiiktat a játszmából, likvidál. A test tárgyiasítása tulajdonképpen már a

születés előtt megkezdődött, a termékenység ellenőrzése által. *Hunger und Seide: Männer und Frauen im Alltag*<sup>13</sup> című esszéjében Müller bebizonyítja, hogy a társadalmi kontroll legkonkrétabb helye a női test. Az állam elrendelte az abortusz törvényt, törvényellenesnek minősítette a fogamzásgátlást, bevezette a kötelező nőgyógyászati vizsgálatokat, hogy ellenőrizhesse, nem végezték-e el házilag a terhességmegszakítást. A szabályozott test és a hatalom viszonyát Müller valóságos fizikai kapcsolatként határozza meg, melynek súlyát érezni a tarkón, a talpakban, az ujjbegyekben, önmagunkban.<sup>14</sup>

Müller harmadik nagy témája a német kisebbség deportálása, ami sokáig tabusítva volt Romániában. Az állam úgy tett, mintha nem létezett volna Antonescu-kormány, és a román katonák nem harcoltak volna Sztálingrádnál. A költőtárs Oskar Pastior deportálását feldolgozó *Atenschaukel* megrázó alkotás kiszolgáltatottságról, megaláztatásról, az „éhség-angyal” kínzásairól. A test, a szexualitás ellenőrzésének a mechanizmusa itt is működik. Nem is akárhogyan: a homoszexualitásért a pártállamban börtön, a táborban halál jár.

Müller végső soron mindig a diktatúráról ír (legyen az nemzetiszocialista vagy kommunista), annak következményeiről az egyén életére, az állandó rettegésről. Az emlékek az elbeszélés révén irodalomká lesznek, amit ő a Georges-Arthur Goldschmidtől kölcsönzött *Autofiktionalität*,<sup>15</sup> azaz fiktív önéletrajzírás terminusával jelöl. Az igazsághoz azonban hozzátartozik, hogy első kötete megjelenése után „földijeit” elfordultak tőle, azzal vádolták, hogy saját fészkébe piszkított bele. Müller a megnyilatkozás, az írás révén próbál meg túllépni a saját bőrén tapasztalt kínzásokon, sőtét tematikája azonban az államapparátusok korrupt, bepizskolt nyelvével szemben egy esztétizált, poétikus nyelven szólal meg. Műveiben végigkövethetjük életútját a niczkyfalvi legkevésbé sem felhőtlen gyermekévektől a városba költözésig, majd Nyugat-Németországba emigrálásáig.

## A falusi családi idill dekonstrukciója

■ Dolgozatom további részében a testnek a *Niederungen* elbeszéléseiben megjelenő poétikáival foglalkozom, az írásokban megjelenő testképzetek, testhez való viszonyulások vizsgálatával, illetve azon irodalmi és nyelvi technikákkal, amelyek révén ezek kifejezést nyernek.

Fejezetemben az „écriture feminine” azon elméleteire témaszkodom, melyek a női írás sajátos jegyét a testpoétikában határozták meg. Hogyan tematizálódik a prózakötetben a női lét, hogyan viszonyul az elbeszélő(nő) saját „jelentős testéhez”, erre keresem a következőkben a választ.

Az elbeszélések szűk terepen mozognak a *Niederungen*, vagyis a *Lapályok* szigorúan zárt, archaikus világában. A cím földrajzi és metaforikus megnevezés is egyben: utal a Bánság fekvésére, másrészt olyan helyek gyűjtőneve, ahol nacionalizmus, tekintélyelvűség és terror uralkodik. Szexuális erőszak, vérfertőzés, betegség és a mindenhonnan leselkedő halál: ezekről szólnak a történetek. Pátosz, ironia nélkül, teljesen reménytelenül.

Az elbeszélések sorát a *Die Grabrede* nyitja. A halott apa képe elsősorban a temetésre érkezők szemszögéből bontakozik ki. Az ő beszédük nem kap önálló szövegteret a lapon, mondataik belesimulnak az elbeszélő gyermek narratívájába. Az apa, aki valószínűsíthetően halálra itta magát, kiterítve a ravatalon. A falubeliek sírbeszédeikben kegyetlenségére és erőszakosságára emlékeznek vissza. Egy répaföldön megerőszkolt egy orosz nőt, meséli egyikőjük, sárgarépát dugott a lábai közé, míg a nő vérezni nem kezdett. Az operában az énekesnő hangja az orosz nő sikoltozásaira emlékeztette. Ettől fogva minden nőt egyszerűen csak „répának” hívott. A feleségét sem tartotta sokkal többre, gyakran megverte és megcsalta.

A *Niederungen* bevezető passzusa nem a novella egyes szám első személyű, hanem az anya retrospektív nézőpontját működteti, mely megjeleníti „kényszerházasságának” történetét. Habár pontosan tudja, jövődöbelije gyakran megveri

majd, nem mer tiltakozni a házasság ellen, a nőket sújtó bántalmazásokat a világ rendjeként fogadja el. A női családtagok passzivitására, tiltakozásuk hiányára utalhat a *Meine Familie* első mondata is: „Anyám elhallgattatott asszony. Nagyanyám meg teljesen vak: egyik szemén zöld hályog, a másikon szürke.”<sup>16</sup>

A faluban a munkamegosztás jól rögzült szabályok szerint működik: a kenyérkereső férfiak biztosítják családjuk jövedelmét, a nők takarítanak, főznek, gyermeket gondoznak. A nők megítélése a házimunkában való szorgalmuk alapján történik, a családi porta gondozottsága, makulátlan tisztasága azonban nemcsak az anya, de a család reputációja érdekében is fontos. Az elbeszélő anyjának már-már patológikus tisztaságmániája, állandó takarítási kényszere is ezekből a merev tradíciókon alapuló normatív elvárásokból vezethető le: a különböző seprűfajtáknak tizenhat soros felsorolása pontosan visszaadja a részletekben elmerülő anya aggályoskodását. A háztartási kötelességeit elhanyagoló, idejét ehelyett olvasással töltő szomszédasszony viselkedése „botrányosnak” minősül a faluban, ugyanakkor a férjé is, aki mindezt eltűri neki. A női tevékenységek terét, a konyhát falvédők teszik még otthonosabbá. A spór felett függő, habár az évek folyamán kissé megkopott és piszkossá vált falvédő a jó házasság „receptjét” hirdeti: a feleség süssön-főzzön, a férj pedig kerülje a kocsrát és a bort. Az archaikus nyelven megszólaló felirat ürességét maga a gyerek leplezi le néhány sorral később, amikor a maga ártatlan módján azon tűnődik: vajon apja ma is tántorogva érkezik-e majd haza. A gondosan kihímezett nőalak, virággal a hajában és fakanalat tartva a kezében a jól főző, csinos feleség sztereotipizált képét adja vissza.

A kötet történetei, akárcsak Haneke *Fehér szalagja*, azt példázzák, miként válik az egyén bármilyen politikai vagy vallási ideológia abszolutizálása esetén szükségszerűen kegyetlenné és embertelenné. A német kisebbség ideológiává lett

etnocentrizmusát nemzeti identitásának, tradíciójának megőrzésével legitimálja. Valójában egy szigorúan zárt közösség ez, amely kiveti magából mindazokat, akik másként gondolkodnak, éreznek, vagy bármiben is eltérnek a felállított norma és elvárásrendszerrel. A falunak mindenre megvannak a jól bevált címkéi: amire titokban gondolsz, „szégyen”, amiről a többiek is tudnak, „bűn”.<sup>17</sup> A legveszélyesebb olyan dolgokról gondolkodni, mint „ki vagyok én, milyen is vagyok, mik a céljaim, mit szeretnék tudni”. Mezítele-nül tükörbe nézni veszélyes játék, inti óva nagymama az unokáját. Egyének, akik önmagukra reflektálnak, akiknek mások a vágyai, máshogy gondolkodnak, más-más dolgot ítélnak fontosnak, nem képeznek csoportot. Müller úgy emlékszik vissza gyermekkorára, mint állandó harcra a látszat fenntartásáért. Hisz ha tudták volna, mi jár a fejében, ha ismerték volna gondolatait, betegnek, örültnek bélyegezték volna. Azon tűnődik, hogy-hogy senki sem látott át a cselén. Vajon egyszerűen csak nem számoltak annak a lehetőségével, hogy valaki szimulálja az odatarozást? Vagy mindenki a saját maga kis (ön)csalásaival volt elfoglalva?

### **Antropomorfizmus és állati metaforika**

■ Az elbeszélő testének a természettel mint anyaggal való egyesülése, azonulása változatos poétikai képek formájában végigvonul az egész kötetben. Ezeknek funkciója egyrészt a szabadság és helyhez kötöttség, a közösség felé igyekevs és az attól való elhatárolódás kettősségeinek érvényre juttatása, mint a *Niederungen* vonat-jelenetében. A földeken átrogogó vonat vídámán integető utasaival a „testemen gázol át”, és „itt kell meghalnom egy halom friss, gőzölgő lótrágya bűzében”. A föld, a víz motívumai a továbbiakban megerősítik a statikusságot, az el- vagy kimozdulás lehetetlenségét: „belőlem nő ki a fű, a levél”, „én vagyok a mocsaras táj”, „behálóznak az ágak, húznak lefelé”. A víz, „ami a hasamban hullámozik”, ugyanakkor jelentheti



a bináris oppozíciók felbomlását, a határvonalak elmosódását, ami által létrejön természet és test szimbiozisa.

Az elbeszélések többségében azonban a természet inkább mint fenyegető, irracionális erő jelenik meg. Nagypja figyelemzetése szerint még a látszólag legártatlanabb növény vagy élőlény is potenciális veszélyforrás, legyen szó lila akácvirágról vagy akár egy parányi hangyáról. Mindezek után akár egy kisebb horzsolás is elég ahhoz, hogy iszonyú halálfélelmet váltson ki a gyerekből, elképzeli, ahogy nyílt sebén keresztül a halál behatol a testébe. A testi nyílásokon áthatoló természet több konkrét képi megnyilvánulásával találkozunk az elbeszélések folyamán, mint például „fülbe mászó bogár”, „torokba repülő méh” vagy az „élő eleven húst felszaggató madárraj”, de ez akár pozitív konnotációt is nyerhet, amikor összefügg a test kitágítási vágyával, egyértelműen mint a szabadság, a végtelenség felé törekvés képi megnyilvánulása.

A gyermeki ártatlanság elvesztése szimbolikusan összefügg a kígyó és a rothadó gyümölcs motívumaival, amelyek konvencionálisan is a testiség bűnös jellegét idézik. Apja és nagynénje szexuális kalandját nemcsak a szülő hűtlensége teszi „szégyenteljessé”, de saját nemiségének megsejtése is, ami így egyértelműen a bűnhöz, a tiltotthoz rendelődik. A kígyó motívuma, amiről indulásukkor mesél neki unokatestvére, hogy „óriás halakat fal fel”, „mérget köp a molnár lisztjére”, visszaérkezéskor újra felbukkan: „a folyó fekete és üres”, „a nagy kígyó összetekeredve”, mint olyan kísértés, amelynek hangját már lehetetlen meg nem hallani. Anyja kérdése, miszerint egy ágyban aludtak-e a felnőttek, éppolyan értelmetlen, mint az ő (ön)hazugsága, mert „fekete az álom”, „fekete ágyak csüngenek a fehér vázról”, és „nem párolog ki a rothadó gyümölcs buze a pórusaimból”.

A gyerek belső szorongásainak, félelmeinek az elbeszélésekben leginkább teret nyerő beszédmódja az állati metaforika, saját életét éppolyan veszélyeztetettnek ítéli, mint a tarka kisborjút, amelyet

a szülők teljes brutalitással gyilkolnak le. A távolban lesben álló vadállatok fenyegetése mellett a háziállatok lemeszárllása közvetlen tapasztalattá válik, hisz látja, anyja miként trancsírozza szét a madárfiókákat, apja hogyan töri ki a fiatal borjúk lábát, a kutyákat, amelyek a véres húscafatokat széthordják az udvaron. Míg az elbeszélések túlnyomó többségében az anya territórium a konyha, az apáé inkább a külső világ, napközben többnyire nincs is otthon, az állatok leölése egy olyan találkozási pont, ahol férfi és nő egyaránt jelen van. A testpoétikák szempontjából talán legsokkolóbb jelenetben az elbeszélő elképzeli a csontig hatoló kés vágását, a szőnyegen szétfolyó szerveket, belsősegeket, a plafonról alácsüngő beleket. Eközben kintről visítást hallani, apja leszúrta a disznót. A gyerek először azonosul az állattal, „a kés a torkom felé közelít”, majd félelmei szürreális képek formájában öltenek testet és vetülnek ki a külvilágra, „gyomrok és belek mindenütt”. A fehér hóra kiömlő vér Hóhéherke-hasonlata, vörös, akárcsak annak ajkai, nemcsak groteszk hatást kelt, de az elbeszélő (női) kiszolgáltatottságára, sebezhetőségére is utalhat. Az animalitás szexuális vonatkozásokat is nyerhet, mint a már említett kígyómotívum esetében vagy az anya túlzott, már-már erotikus bizalmaskodásakor, amikor (fél)testvére ingujját tűri fel a meszárlláshoz.

Az antropomorfizmusok és zoomorfizmusok révén nemcsak a felnőttek generálta rettenet és kiszolgáltatottságérzet, de a rendszer burkolt kritikája is kifejezést nyer. A testek reprezentációjának szempontjából relevánsak a vizuális torzítások, az arc- és testkontúrok már-már szürrealisztikus elmosódásával szemben a kalap, a haj, de főleg a szem túldimenzionálása. A szem motívikája végigvonul az elbeszéléseken, tartalma kontextustól függően a hatalom kiteljesítésével vagy annak hiányával kapcsolódik össze. A mindent látó szem metonimikusan egyértelműen a diktátor kontrollját idézi, a mindenhol és mindenben jelen levő fenyegetettséget: „a békalencsék óriási zöld

szemek”, „a kilométerkövek fehéren merednek rá” stb. A szemek elkövetett kegyetlenségek nyers deskripciói ellenben a teljes kiszolgáltatottságot jelentik meg, mint a borjúfejből kivájt szem vagy a kínzásoktól kidülledő macskaszemek groteszk képeinek esetében.

Az elnyomó hatalom nemcsak képi, de különböző lingvisztikai technikák alkalmazásában is jelentkezik, a *Niederungen* prózája azonban a semleges gyerek narrátor látszólagos alárendelődése révén a falu kódolt beszédmódjának

(„háborúban elesett” az, akit „lelőttek”, „párasz” helyett „keresztveződet” mondanak stb.), e domináns diszkurzus sztereotipizált metaforáit is leleplezi. A nagyszülők babonás történetei a régi időkről, illetve az eufemizmusok halmozása jól példázzák, milyen hatékony eszközévé válhat a nyelv a zsarnoki hatalomnak, ugyanakkor az archaikus nyelvhasználat vagy a túlzás retorikájával a *Dorfchronik*ban Müller a megörökölt (anya)nyelvi tradíció regulatív normáit is dekonstruálja.

### ■ JEGYZETEK

1. Karin Bauer: Zur Objektwerdung der Frau in Herta Müllers „Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt“. Seminar 32/2, 1996. 143-54.
2. „Ich bin keine Feministin. Ich bin vielleicht eine Individualistin und ich bin eine Frau.“ Herta Müllerrel Petri Liukkonen beszélget. 2008. <http://209.85.135.132/search?q=cache:N5NqkWmY45IJ:www.kirjasto.sci.fi/hmuller.htm+herta+m%C3%BCller+keine+feministin+individualistin&cd=1&hl=de&ct=clnk&gl=de>
3. Brigid Haines: Leben wir im Detail. Herta Müller's Micro Politics of Resistance. In: Brigid Haines (ed.): Herta Müller. University of Wales Press, 1998. 109–125.
4. Otto Weininger: Nem és jellem- Elvi tanulmány. Bp., 1913. <http://www.freepress-freespeech.com/holhome/kiscikk2/wein1.htm>
5. Kate Holden: Formations of Discipline and Manliness: culture, politics and 1930s women's writing. *Journal of Gender Studies*. 1992/2. 141–157. [ieas.unideb.hu/index.php?p=487](http://www.ieas.unideb.hu/index.php?p=487)
6. Uo.
7. Részlet N. Ceașescu Üzenet a Román Szocialista Köztársaság nőinek a Nők Nemzetközi Napja alkalmával című beszédéből, 1986. <http://adatbank.transindex.ro/vendeg/htmlk/pdf6628.pdf>
8. Theodor W. Adorno: Parataxis: Hölderlin kései költészetéről. Ford. Bán Zoltán András. In: *Uó: A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok*. Helikon, Bp., 1998. 98.
9. Uo. 106–109.
10. Brigid Haines: Herta Müller: Outline Biography. In: Brigid Haines (ed.) Herta Müller. University of Wales Press, Cardiff, 1998. 11–13., valamint Brigid Haines – Margaret Littler: Gespräch mit Herta Müller. Uo. 14–24.
11. Herta Müller: Der König verneigt sich und tötet. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt 2008. 51.
12. „Ich muß mir manchmal an den Finger beißen, um zu sprühen, daß es mich noch gibt.“ Uo. 60.
13. Herta Müller: Männer und Frauen im Alltag. In: Herta Müller: Hunger und Seide. Rowohlt Taschenbuch, Hamburg, 1997. 98–115.
14. „Man trägt dieses Land: an den Fußsohlen, an der Fingerspitzen, im Nacken und an der Kehle.“ In: Herta Müller: Der Fremde Blick oder das Leben ist ein Furz in der Laterne. Wallenstein, Göttingen, 2009. 17.
15. Ralph Köhnen: Terror und Spiel. Der autofiktionale Impuls in früheren Texten Herta Müllers. In: Arnold Ludwig Heinz: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Themenheft Herta Müller. 155/7. 2002. 19.
16. „Meine Mutter ist ein verummtes Weib. Meine Großmutter ist starblind. Sie hat auf einem Auge den grauen Star und auf dem anderen den grünen.“ In: Herta Müller: *Niederungen*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1993. 15.
17. Herta Müller: *Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Paderborn, 1990. 12.

### ■ IRODALOM

Szépirodalmi művek

Müller, Herta: *Barfüßiger Februar*. Rotbuch Taschenbuch Verlag, Berlin, 2002.

Müller, Herta: *Der Fremde Blick oder das Leben ist ein Furz in der Laterne*. Wallenstein, Göttingen, 2009.

Müller, Herta: *Der König verneigt sich und tötet*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 2008.

Müller, Herta: *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 2009.

Müller, Herta: *Männer und Frauen im Alltag*. In: Herta Müller: *Hunger und Seide*. Rowohlt Taschenbuch, Hamburg, 1997. 98–115.

Müller, Herta: *Niederungen*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1993.

Müller, Herta: *Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Paderborn, 1990.

Szakirodalom

Adorno, Theodor W.: Parataxis: Hölderlin kései költészetéről. Ford. Bán Zoltán András. In: *Uó: A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok*. Helikon, Bp., 1998.

- Balla Zsófia: Nőirodalom, mi az? Magyar Lettre Internationale 1997. Tavasz. (<http://epa.oszk.hu/00000/00012/00008/14balla.htm>)
- Bauer, Karin: Zur Objektwerdung der Frau in Herta Müllers „Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt“. Seminar 32/2, 1996.
- Bordo, Susan: Feminizmus, posztmodernizmus és genderszkepticizmus [ieas.unideb.hu/index.php?p=487](http://ieas.unideb.hu/index.php?p=487)
- Haines, Brigid (szerk): Herta Müller. University of Wales Press, Cardiff, 1998.
- Holden, Kate: Formations of Discipline and Manliness: culture, politics and 1930s women's writing. Journal of Gender Studies. 1992/2. [ieas.unideb.hu/index.php?p=487](http://ieas.unideb.hu/index.php?p=487)
- Köhnen, Ralph: Terror und Spiel. Der autofiktionale Impuls in früheren Texten Herta Müllers. In: Arnold Ludwig Heinz: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Themenheft Herta Müller. 155/7. 2002.
- Magyari-Vincze Enikő: A patriarkális rend – alulról és felülről. A nőiség alanyi pozíciói és megélt tapasztalatai Romániában. Korunk, 2004. 4.
- Lyn, Marven: Body and Narrative in Contemporary German Literature: Herta Müller, Libuse Moníková, Kerstin Hensel. Oxford University Press, Oxford–New York, 2005.
- Moi, Toril: Feminista irodalomkritika. Ann Jefferson – David Robey (szerk.): Bevezetés a modern irodalomelméletbe. Osiris, Bp., 1995.
- Overath, Angelika: Emblematische Not. Die Reporterin Herta Müller. In: Arnold, Heinz Ludwig (herg.): Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Themenheft Herta Müller. 7. (2002), H. 155, S. 85–95.
- Selyem Zsuzsa: Kívül-belül. Női testpoétikák a Szomjas oázis előtt és benne. Korunk 2008. 5.
- Wertheimer, Jürgen: Im Papierhaus wohnt die Stellungnahme. Zu Herta Müllers Bild-Text-Collagen. In: Heinz Ludwig Arnold (herg.): Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Themenheft Herta Müller. 155/7. 2002, S. 80–85.
- Zsadányi Edit: Az önértelmezés alakzatai a kortárs írónők műveiben. [http://irodalom.elte.hu/vil-lanyspenot/index.php/2002:\\_Az\\_%C3%B6n%C3%A9rtelmez%C3%A9s\\_alakzatai\\_kort%C3%A1rs\\_%C3%ADr%C3%B3n%C5%91k\\_m%C5%B1veiben](http://irodalom.elte.hu/vil-lanyspenot/index.php/2002:_Az_%C3%B6n%C3%A9rtelmez%C3%A9s_alakzatai_kort%C3%A1rs_%C3%ADr%C3%B3n%C5%91k_m%C5%B1veiben)

## AZ ERDÉLYI GYERMEKIRODALOM UTÓBBI ÉVTIZEDE

■ Gyakran olvasok gyermekirodalmi fórumokon arról, hogy Magyarország 10-15 éves lemaradásban van a nemzetközi gyermekkönyvpiachoz képest. Már közhelynek számít a gyermekirodalom ügyéért elkötelezett szakmabeliek körében, hogy nemcsak a magyar gyermekkönyvpiacot marasztalják el a külföldi fejlett gyermekkönyvpiacok gyakorlatához képest (a megjelenő értékes gyermekirodalmi alkotások mellett nagy a ponyvaszerű, giccses illusztrációkkal kísért gyermekkönyvek száma), hanem sajnálkozva veszik tudomásul gyermekirodalmunk elméleti alapjainak a kidolgozatlanságát, egy magyar gyermekirodalom minden korszakát felölelő, a határon kívüli gyermekirodalomra is kiterjedő egységes szemléletű enciklopédikus mű hiányát.<sup>1</sup> 2000-ben Adamikné Jászó Anna így kezdte a magyar gyermekirodalom oktatásával kapcsolatos előadását: „Nincs még egy ország

a földkerekségen, amely oly keveset törődne a gyermekirodalommal, mint hazánk.”<sup>2</sup> Lesújtó vélemény. És valószínűleg nem alaptalan olyan szakember szájából, aki jól ismeri a külföldi gyermekirodalom helyzetét.

Az erdélyi gyermekirodalom utóbbi tíz évének bemutatására vállalkozva nem hagyható ki Végh Balázs Béla a hazai gyermekirodalom korábbi évtizedeit tárgyaló két tanulmányának<sup>3</sup> áttekintése. Tanulmányaiiban a szerző korszerű irodalomelméleti, recepcióesztétikai szempontokat figyelembe véve igen részletes műelemzések által, a gyermekirodalom fejlődését befolyásoló intézmények számbavételével állapítja meg, hogy az erdélyi gyermekirodalmi alkotások az utóbbi évtizedekben mind az irodalmi produkció, mind a recepció felől lényegesen átértékelődtek. Elemzésének történeti szempontjai az *előzmények* feltárásában, a jelenlegi

Részlet egy hosszabb tanulmányból

helyzet diktatúra korabeli gyermekirodalomhoz való viszonyításában érhető tetten: „a magyar gyermekirodalmi kánon értékeiben, intézményeiben, befogadói közösségében és a történetiséghez való viszonyában egyaránt megváltozott az utóbbi két évtizedben: *megszabadult korábbi kötöttségeitől* [kiemelés tőlem], minden tekintetben korszerűbb, komplexebb irodalmi alkotásokat eredményezett.”<sup>4</sup>

Alaposan kidolgozott, a tudományosság szempontjából helytálló, korszerű elméleti rendszer hiányában, a tanulmány címében jelölt vizsgálódásra vállalkozva, elméleti szempontból számottevő kérdés tisztázni, hogy egy kultúra gyermekirodalmának jelenlegi helyzetét mihez viszonyítjuk. Hazai vagy külföldi kontextusban vizsgáljuk az erdélyi gyermekirodalom jelenlegi helyzetét? Diakronikus vagy szinkronikus elv szerint végezzük vizsgálatainkat? Annak ellenére, hogy a történeti szempont elvileg ma már anakronisztikussá vált, hiszen a szubjektivitás csapdáját rejti magában, egy nemzet vagy régió irodalmának önmagában való elemzésekor nem tekinthetünk el a történeti szempontoktól. A korszerű gyermekirodalmi elemzések tudományos rangjának való megfelelés megköveteli a gyermekirodalommal foglalkozó szakmától, hogy az összehasonlítás alapjául azok a nyugat-európai gyermekirodalmi intézmények, külföldi gyermekirodalmak szolgájanak, amelyek évtizedes tapasztalattal rendelkeznek a gyermekirodalmi kutatások (összehasonlító gyermekirodalmi elemzések) terén (lásd német és angol-szász gyermekirodalmi szakmunkák), jól kidolgozott elméleti rendszerük van, gazdag történetük, és a gyermekirodalom igazi műhelyeiként tartják számon őket.

Természetesen kimutathatók a kortárs erdélyi gyermekirodalomban is fejlődési tendenciák. Éppen ezért egyre sürgetőbb elméleti kérdés lenne az erdélyi gyermekirodalom helyének meghatározása az egységes magyar és nemzetközi gyermekirodalom rendszerében. Hiszek abban, hogy a gyermek bizonyosságokból és bizonytalanságokból álló világában nem

különülnek el a régi és új, magyar (sőt erdélyi magyar) írófantáziából létrejött alkotások és máshol írt, kiadott könyvek. A hatás felől is vizsgálható tehát a gyermekirodalom: mint gyermekek mindenkori olvasmánya. Tény, hogy egyre nagyobbak lesznek a különbségek egy-egy a magyar nyelvű kultúrát tekintve anyagilag támogatott és jól képzett szakemberekkel működő gyermekkönyvkiadás/iskola és egy anyagi nehézségekkel küzdő, állami támogatásban szűkölködő könyvkiadás között.<sup>5</sup>

A megjelenő hazai gyermekkönyveket szemlélve megállapítható, hogy vannak a romániai magyar gyermekirodalomban is számottevő kitérések, elismerések. Úgy tűnik, sikerül néhány szerzőnek, akik a felnőtt irodalomban is kivívták presztízsüket, olyan gyermekversketeket megjelentetniük, melyek a magyar gyermekköltészetben már kortársként is klasszikussá váltak. Hogy csak egy példát említsék: Kovács András Ferenc 2007-ben megjelent kilencedik gyermekverskötete elnyerte az IBBY (International Board on Books for Young People, Gyermekkönyvek Nemzetközi Tanácsa) Magyar Szekciójának legrangosabb díját, az Év Gyermekkönyve elismerést.

Tanulmányomban nem vállalkozom a kortárs erdélyi gyermekkönyvek részletes elemzésére, értékelésére, gyermekirodalmi kánonunkban történő elhelyezésére, csupán azokról a tendenciákról kívánok szólni, melyek leginkább jellemzik az utóbbi évek erdélyi gyermekirodalmát, számba véve a gyermekirodalom életjelenségeit: könyvkiadás, gyermeksjajtó, kritika, illusztráció stb. Ezek közül is leginkább a könyvkiadást.

Az előbb említett két Végh Balázs Béla-tanulmányon kívül, egyéb kiindulási alapul szolgáló alpmű nem lévén, Kiss Judit elméleti munkájában találtam olyan szempontrendszert, mely korszerűségében és teljességében irányelvként szolgálhat az erdélyi gyermekirodalom helyzetének feltérképezésében.

Egy kultúra gyermekirodalmának a fejlettségét több tényező befolyásolja.<sup>6</sup>

1. *A gyermeki identitás felismerésének fokozatai.* Az utóbbi évtizedek erdélyi gyermekkönyveiben érvényesülő *gyermekkép* mentes a korábbi ideológiáktól. Olyan gyermekszempontot érvényesítenek a szerzők, amely a maga értékeiben, méltóságában tekint a gyermekolvasóra. Nyoma sincs annak az ideologikusságnak, gügyögésnek vagy didaxisnak, melyet a hetvenes-nyolcvanas évek gyermekversköteteteiben vagy a korábbiakban érzékelhettünk, és amelyek a kortárs gyermekirodalmat időszerűtlennek minősítenék. Felszabadult valóban ez a gyermekirodalom mindenféle kötöttségtől.<sup>7</sup> Új témák, problémák jelennek meg (lásd a válás, felnőtté válás párkapcsolata, gyermektartás kérdése Fekete Vince *A piros autó lábnyomai a hóban*, a kétnyelvűség problematikája Zágoni Balázs *Barni könyvében* stb.).

2. *Olyan szerzők hangjának felerősödése, akik a különböző irányvonalaktól elhatárolják magukat, és pedagógiai, szakmai vagy személyes okokból teremtenek irodalmat a gyermekeknek.* Ha megvizsgáljuk azokat a szerzőket, akik ma Erdélyben a gyermekeknek írnak, akkor megállapíthatjuk, hogy nagy részük a kortárs kolozsvári, marosvásárhelyi, csíkszeredai irodalmi élet ismert írója, költője (Kányádi Sándor, Berszán István, Egyed Emese, Orbán János Dénes, Markó Béla, Kovács András Ferenc, Fekete Vince, Visky András stb.), akiket a *Helikon*, *Korunk*, *Látó* és *Székelyföld* irodalmi, illetve kulturális folyóiratokból jól ismer az erdélyi közönség, illetve olyan szerzőket is találunk, akik a gyermekeknek szánt verseikkel vagy meséikkel rendszeresen jelen vannak Erdély legszínvonalasabb, legolvasottabb gyermekfolyóiratában, a kolozsvári *Napsugárban*, illetve a kisebbeknek szánt *Szivárványban*, valamint a sepsiszentgyörgyi, ugyancsak a minőséget képviselő *Cimbora* című gyermeklapban (az előbbieken kívül Cseh Katalin, Zágoni Balázs, Páll Lajos stb.). Mindannyiukra érvényes a nemzeti gyermekirodalom fejlődésének fent említett szempontja, vagyis olyan erdélyi szerzők-

ról van szó, akik *szakmai* vagy *személyes okokból* teremtenek gyermekirodalmat a gyermekeknek.

Erdélyben viszonylag kevés olyan *fiatal* író, költő van, aki a gyermekeknek ír. Ez talán azzal magyarázható, hogy általában gyermekeknek azok a presztízis-költők, -írók írnak, akiket megérint a szülővé válás élménye, gyakorlott szülőként erős hatást gyakorol rájuk saját gyerekük megszületése, felnövekedése, és arra készíti őket, hogy a gyermekkor által való megihletettség szót kapjon a saját irodalmi munkásságukban, vagyis kipróbálják a gyermekműfajokat is. Közülük sokan pályafutásuk derekán kezdenek el foglalkozni gyermekirodalommal, és egyszer kipróbálva a gyermekműfajt, örökre elkötelezik magukat a gyermekirodalomnak. Ez a sajátos helyzet már Nemes Nagy Ágnes korában sajátos lendületet adott az igazi magyar nyelvű gyermeklíra megszületésének. A kortárs erdélyi gyermekköltészet ma is kivételes helyzetben van, hiszen – műveik és presztízisük alapján egyaránt – olyan alkotók jelentik benne a mércét, akik „országunk neves, sőt olykor legjobb költői közé tartoznak (presztízisérték!), akik hírnevüket nem a gyermekirodalomban szerezték, hanem az ún. nagyirodalomból léptek át folyamatosan a gyermekköltészet területére”.<sup>8</sup>

Ami a generációk szerinti felosztást illeti, általánosságban három nemzedéket lehet elkülöníteni az erdélyi gyermekirodalom képviselői között: az első csoportba tartozik az az írónemzedék, amelyik gyermekírói pályafutását még az ötvenes, hatvanas években elkezdte, verseiken, meséiken generációk nőttek fel (pl. Kányádi Sándor, Fodor Sándor, a nemrég elhunyt Lászlóffy Aladár stb.), a középgeneráció képviselői, akik első gyermekverseiket a hetvenes, nyolcvanas években publikálták (így például Egyed Emese, Cseh Katalin, Markó Béla, Ferencz István, Kovács András Ferenc), valamint egy fiatalabb nemzedék tagjai, akik gyermekeknek szánt első műveiket a kilencvenes évek végén, az ezredforduló első éveiben hozták nyilvánosságra (Fekete Vince,

Zágoni Balázs, Berszán István, Orbán János Dénes stb.). Az előbbi két generáció képviseli a kortárs erdélyi gyermekirodalom klasszikus vonulatát, utóbbiak műveire pedig inkább jellemző a formai, tartalmi újítás.

3. *Azoknak a befolyást, számottevő hatást gyakorló klasszikusoknak a száma/jelenléte egy adott irodalomban, akik átlépték a nyelvi, nemzeti határokat.* Ha olyan kortárs klasszikus költőkre gondolunk, akiknek sikerült a magyar nemzeti gyermekirodalomban maradandót alkotniuk, kánonképző funkciót betölteniük (hatást gyakorolva a kortársakra), és nemcsak a magyar lírát, de az egyetemes gyermekirodalmat is gazdagították), átlépve ezzel a nyelvi és nemzeti határokat, akkor két nevet kell megemlítenem: Kányádi Sándor költőt, akinek, ha nem is gyermekverskötetét, de verseskötetét svéd nyelvre is lefordították, illetve Kovács András Ferenc költőt, kinek szövegei ugyancsak több nyelven megjelentek. Kovács András Ferenc gyermekköltészete kitűnő példa arra, hogy a klasszikus erdélyi gyermekköltészet hagyományából építkezve hogyan lehet továbbfejleszteni, egyetemes szintre emelni, aktuálissá formálni, a mai olvasók számára is hozzáférhetővé tenni a sajátos erdélyi tájakkal, ízes nyelvvel és gondolkodással megtűzdelt költészetet. E két szerző gyermekversei a *Friss tinta!* című kortárs gyermekversantológiába is bekerültek.

Említésre méltó ilyen összefüggésben a Koinónia Kiadó azon célkitűzése, mely a kortárs irodalom több nyelvre való lefordításában érhető tetten. Ennek köszönhetően évek óta jelennek meg erdélyi gyermekkönyvek román, illetve más nyelveken is (pl. Visky András *Betlehem éjszaka / A night in Bethlehem* című könyve). A műfordítói tevékenység ilyenemű támogatása népszerűsíti, terjeszti a kortárs magyar gyermekkönyveket a román könyvpiacra, ez pedig a hazai gyermekirodalom fejlődésének fontos fokmérője.

Itt kell említenem még egy igen fontos tényezőt, mely nagyban hozzájárul ahhoz, hogy erdélyi költők, írók gyermek-

könyvei az összmagyar gyermekirodalom körforgásába is bekerüljenek. Ennek eszköze pedig nem más, mint az erdélyi szerzők gyermekkönyveinek magyarországi vagy külföldi kiadók általi megjelenítése (erre szép számmal találunk friss példát is, pl. Kányádi *Zümmögője*, mely a Holnap Kiadó gondozásában jelent meg, Kovács András Ferenc *Hajnali csillag peremén* című kötete és Cseh Katalin *Sárkánykórus* című gyermekverskötetete, melyeket a Magvető, illetve a Móra kiadó adott ki), illetve kiváló magyarországi vagy külföldi, a szakmában nemzetközileg is elismert képzőművészek általi illusztráltatása. (Például Kányádi *Kecskeséskék, A kíváncsi hold* című könyvei Szegedi Katalin illusztrációival jelentek meg, Cseh Katalin *Sárkánykórus* című gyermekverskötetete pedig Kállai Nagy Krisztina gyönyörű illusztrációival készült). Ezen kívül olykor találunk olyan erdélyi kiadók gondozásában megjelent gyermekkönyveket is, melyek erdélyi szerzők műveinek külföldi képzőművészek általi illusztrációjára mutatnak példát (itt különösen a Koinónia Könyvkiadó kötetei jönnek számításba).

A magyarországi neves gyermekkönyvkiadók és világhírű magyar illusztrátorok „kiemelhetik”, „felerősíthetik” egy-egy erdélyi gyermekkönyv sikerét, népszerűségét a magyar gyermekkönyvpiacra. Ennek fordítottjára is akad példa, amikor egy erdélyi kiadó (Koinónia) adja ki Jász Attila gyermekverskötetét, az *Angyalfogót*, egy Magyarországon már igen ismert illusztrátor, Kun Fruzsina rajzaival. Természetesen ahhoz, hogy fejlett gyermekirodalomról beszéljünk, a fent említett esetek számának nemcsak egy-két példaértékű műre kellene szorítkoznia, hanem nagyságrendben kellene befolyásolnia a magyar gyermekirodalom prospektív jellegét.

4. *Új műfajok, alakzatok és formanyelvek létrejötte, illetve a hagyományos formák változásai.* Amikor Végh Balázs Béla az 1990 utáni erdélyi gyermekirodalom áttekintésére vállalkozik,<sup>9</sup> már mindjárt a tanulmánya elején leszögezi, hogy

„csak akkor beszélhetünk az erdélyi gyermekirodalom modernségének kiteljesedéséről, ha a tartalmi és szemléletbeli változások formaiakkal járnak együtt.” A gyermekirodalom tartalmi és műfaji újítására tesz kísérletet Orbán János Dénes a *Búbocska* című meseregényében (2006), melyben az ún. ördögregény műfaját honosítja meg a gyermekirodalom számára. Műfaji meghatározása szerint „pikareszk és varázsmese motívumaiból szőtt posztmodern világszemléletű meseregény”.<sup>10</sup> Az utóbbi évtizedek erdélyi gyermekirodalmát számba véve elmondhatjuk, hogy több olyan gyermekirodalmi alkotás is megjelent, melyben ezek az abszurd és groteszk elemek, akárcsak a posztmodern irodalom más sajátos megnyilvánulási formái (intertextualitás, ironia, paródia, példázatosság stb.), egyre gyakoribbá válnak (lásd Berszán István *A válogatott útibatyu*, valamint *Bundafüles Subanagy* című meseregényei). Tematikai, tartalmi újítást jelent Fekete Vince nemrég megjelent verseskötete (*Piros autó lábnymoi a hóban*), mely előző kötetéhez képest (*Csigabánat*) teljesen új témákkal (a felnőtt világ, és különböző, a gyerekektől általában idegennek gondolt élethelyzetek megelevenítésével) jelentkezik, ugyanakkor nyelviileg, a nyelvhasználat és mondatszerkesztés révén is újat hoz a kortárs erdélyi gyermekirodalomba. Ehhez hasonló tartalmi és formai újítással találkozunk Zágoni Balázs meseregényeiben, melyben egy bensőséges, ugyanakkor nagyon modern apa-fiú kapcsolat bontakozik ki (amelybe belefér az apai mindentudóság megkérdőjelezése és az apa részéről egy kis biztató lökdösés is)<sup>11</sup> újszerű ábrázolásmóddal, egyszerű prózanyelven. Az első pontban említett új témák, új szemlélet mellett meg kell említeni a *műfaj*beli és műfajon belüli változatosságot is az erdélyi kortárs gyermekirodalomban. Ide kívánczik mindenkélett Kovács András Ferenc formaújító gyermeklírája (lásd a japán költészetből ismert haiku műfaját a gyermekirodalomban is meghonosító kísérleteket a szerző *Vásárhelyi vásár*, illetve a *Víg toportyán*

című köteteiben). Természetesen ez utóbbi nemcsak műfajbeli, hanem formai megújítást is jelent, mint ahogy Fekete Vince előbb említett kötete sem csak tartalmi, hanem a hagyományos erdélyi (rímes, ritmusos) gyermeklírától eltávolodó szabad versnek köszönhetően formai újítással is gazdagítja gyermekköltészetünket.

A tanulmány elején megemlített több szempontú értékelési rendszer általam kihagyott kérdéseit (a szóbeli hagyománytól, folklórtól való passzív függőségen túlmutatató fejlődésvonal, autoritárius befolyásoktól való függőség/függetlenség, másodlagos irodalom mennyisége, végül a gyermekirodalom intézményes keretek között történő fejlődése: könyvtárak, kiadók, könyvesboltok, gyermekfolyóiratok, kritikák, konferenciák stb.) részletes elemzését már elvégezte Végh Balázs Béla *Az erdélyi magyar gyermekirodalom vizsgálata. (1990–2001)* című tanulmányában,<sup>12</sup> ezért bemutatásukra most nem térek ki. Azóta ugyanis, az utóbbi években fejlődésüket illetően nagyon lassú változás figyelhető meg (gondolok itt a könyvtárak, könyvesboltok, recenziók és kritikák megjelenésére, konferenciák szervezésére stb.). Azóta alig néhány gyerekkönyv-recenzió jelent meg hazai folyóiratokban<sup>13</sup>. Gyermekirodalmi tanulmányokat egy-egy irodalmi vagy kulturális folyóirat tematikus számában olvashatunk.<sup>14</sup> Ha ezek a gyermekirodalommal foglalkozó munkák csak egy-két tanulmány, kritika vagy recenzió erejéig terjednek is ki, érdemes megemlíteni két igen figyelemre méltó könyvet, mely az utóbbi tíz év témában megjelent szakkönyvei között igen fontos helyet képvisel. Az egyik Kiss Judit *Bevezetés a gyermekirodalomba* című főiskolai tankönyve, mely az Erdélyi Tankönyvtanácsnak köszönhetően látott napvilágot 2000-ben. A másik Végh Balázs Béla *A gyermekirodalom változatai* címmel megjelent tanulmánykötete,<sup>15</sup> melyben korábban megírt, különböző folyóiratokban publikált tanulmányait (lásd Markó-tanulmány<sup>16</sup>, Kis magyar delfinológia<sup>17</sup> stb.) olvashatjuk egy helyen, betekintést nyerve általuk a hazai gyermekirodalom egykori és jelenlegi helyzetébe.

5. *Az elsődleges irodalom mennyisége, milyensége, a gyermekkönyvek évenkénti „termése” és főként színvonala.* Kilenc jelentős erdélyi kiadó (Koinónia, Pallas-Akadémia, Ábel, Erdélyi Híradó, Mentor, Kriterion, Bookart, Polis, Hargita) gondozásában megjelent gyermekkönyvek száma az utóbbi tíz évben eléri a százat. Ez év szerinti lebontásban összesen évi 8–10 gyermekkönyv kiadását jelenti, és ez a szám 2001-től mondhatni állandó (2000 előtt alig 2–3 minőségi gyermekkönyv jelent meg Erdélyben!). Ezekből legtöbb a Koinónia és a Pallas-Akadémia Könyvkiadó gondozásában, a Mentor Kiadó csak 2004-től kapcsolódott be a gyermekkönyvek kiadásába évi 2–3 könyv megjelenítésével. A többi kiadó (Erdélyi Híradó, Hargita, Ábel, Bookart) csak ritkán ad ki gyermekkönyveket. Érdekességként megemlíthető a Bookart kiadó megjelenése a gyermekkönyvpiacra, 2008-ban adott ki először gyermekkönyvet, egyszerre három (mindhárom Markó Béla verskötete).

Az említett száz gyermekkönyv között vannak románra és angolra fordított könyvek, illetve újrakiadások is (Páskándi Géza, Fodor Sándor, Hervay Gizella és mások munkái). Műfaj szerint arányosnak mondható a vers és próza eloszlása. Ha csak a 2008-as könyveket vesszük alapul, a 21 könyvből 9 gyermekverskötet, 10 gyermekpróza, 1 színjáték és 1 képeskönyv. Ha viszont tíz év távlatából tekintünk a témára, akkor a gyermekköltészet változatossága és gazdagsága tűnik hangsúlyosabbnak.

A vizsgált időszak (utolsó tíz év) leg sikeresebb éve ilyen szempontból 2008-as, amikor, amint már említettem, 21 gyermekkönyv jelent meg az erdélyi könyvpiacra, ezek közül négy a kolozsvári Koinónia Kiadónál, nyolc a csíkszeredai Pallas-Akadémia Könyvkiadónál (4 a Nagyapó mesefája sorozat, 3 a Mesevonalat sorozat köteteként és 1 különálló könyvként), két könyv a Mentornál, három gyermekverskötet a csíkszeredai Bookart Kiadónál, illetve 1–1 a kolozsvári Erdélyi Híradó, Kriterion és a sepsiszentgyörgyi Ábel Kiadó gondozásában.

Eddig a gyermekábrázolás, műfajiság, szerzők, kiadók, művek felől közelítettem meg az erdélyi gyermekirodalom jelenlegi helyzetét. Kiegészíteném a nemzeti gyermekirodalmak fejlettségét vizsgáló fenti szempontrendszert egy utolsó, általam igen fontosnak vélt szemponttal, és pedíg az illusztráció kérdésével.

Ami az erdélyi gyermekkönyvek illusztrátortáborát illeti, két iskolát lehet elkülöníteni. Első csoportba tartoznak azok a klasszikusok, akik az idősebb generációt képviselik. Fiatal nemzedékek sora nőtt fel rajzaikon. Szívesen emlékszem én is azokra a képekre, melyeket régi tankönyveimben vagy a Ion Creangă Kiadó gyerekkönyveiben még gyermekkoromban nézegettem. Ebbe a táborba tartozik Unipan Helga (*Sün Samu ajándéka*), valamint Deák Ferenc, az egykori Kriterion Könyvkiadó grafikusja (Kovács András Ferenc *Vásárhelyi vásár* című kötetének illusztrációival elnyerte a *Szép Magyar Könyv 2003* díjat), aki színes, humoros, a gyermekek lelkéhez közelítő rajzaival vált kedvelté a *Napsugár* című gyermekújság hasábjain.

A második csoportba tartoznak azok a fiatal képzőművészek, akik az utóbbi években törtek be a könyvillusztrációs szakmába. Itt kell megemlítenem Csillag Istvánt (Orbán János Dénes: *Búbocska*, illetve a Pallas-Akadémia Könyvkiadó Mesevonalat sorozata), a marosvásárhelyi Căbuz Annamária fiatal festőművészt (a Mentor kiadó kiadványai: Wass Albert, Áprily, Páskándi könyvei), Szabó Zelmira (*Bundafüles Subanagy*), Bárti László (*Aranylevél – Szép magyar könyv 2000*), Reményi Schmal Róza (*Barni könyve*), Mezey Ildikó (*Piros autó lányomai a hóban*), valamennyien a *Napsugár* folyóirat munkatársai.

Az erdélyi magyar gyermekirodalom utolsó évtizedének átfogó feltérképezését, úgy gondolom, legcélszerűbb a gyermekkönyvkiadás bemutatása mentén folytatni. Ez lehetőséget adna a könyvek nemcsak mennyiségi, hanem minőségi elemzésére is. Tanulmányom következő részében sorra veszem a különböző erdélyi



lyi kiadványok utóbbi tíz évben kiadott gyermekkönyveit.

### Erdélyi gyermekkönyvek

■ Míg Magyarországon közel tíz olyan kiadó működik, amely kizárólagosan csak gyermekkönyvek kiadására koncentrálnak, illetve legfőbb céljának tartja a színvonalas gyermekkönyvek megjelentetését (lásd Móra, Pagony, Csimota, Naphegy, Cerkabella, Vivandra stb.), addig Erdélyben a színvonalat képviselő kiadók száma összesen alig haladja meg ezt a számot, és köztük alig fele vállalja fel a minőségi gyermekkönyvek kiadását, terjesztését. A kilencvenes évekig még működött a Ion Creangă gyermek- és ifjúsági kiadó, mely lehetőséget adott a korabeli gyermekíróknak, költőknek a publikálásra, mintegy ösztönzőleg hatva a gyermekirodalmi művek keletkezésére. Ma ehhez hasonló kiadó, mely kizárólagosan csak gyermekkönyvek kiadásával foglalkozik, Erdélyben nem működik. Természetesen a mennyiség nem jelent minőséget, és a sajátos helyzet a támogatási rendszerrel illetve a piac jellemzőiből is származik.

A mostani helyzet azt mutatja, hogy egyes neves erdélyi kiadók a felnőtteknek szánt irodalom mellett felvállalják a gyermekkönyvek kiadását is, amely évente körülbelül 10-15 gyermekkönyvet jelent. E kiadók nagy része (Koinónia, Erdélyi Híradó, Polis) Kolozsváron működik, egy (Mentor) Marosvásárhelyen, három Csíkszeredában és egy Sepsiszentgyörgyön. Ebből a pár adatból kitűnik, hogy Kolozsvár nemcsak az erdélyi magyar irodalom és művelődés központja, hanem évtizedek óta az erdélyi gyermekirodalom szellemi és gyakorlati műhelye is. Egyrészt, mert az évente megjelenő gyermekkönyvek nagy része kolozsvári kiadók műhelyében lát napvilágot, és olyan szerzők tollából, akik a kolozsvári irodalmi, kulturális élet jeles képviselői (és sokan a BBTE bölcsészkarának végzettjei); másrészt a kortárs erdélyi gyermekirodalom szerzőinek a kolozsvári *Napsugár* és *Szivárvány*, az erdélyi gyermeklapok legér-

tékesebb gyermekfolyóiratai biztosítanak közlési lehetőséget. Így van ez évek óta. (Lásd Fodor Sándor *Csipikéje* vagy a kortársak közül Zágoni Balázs *Barni könyve*, melyekkel az erdélyi gyermekolvasók már a megjelenésük előtt megismerkedhettek a fent említett lapok folytatásos közlése révén.) Említésre méltóak hasonlóképpen a *Korunk* és a *Helikon*, a *Látó* és a *Székelyföld* folyóiratok, melyek az erdélyi irodalmi élet fórumait képezik, és felkarolják a gyermekirodalom ügyét is. A gyermekirodalom helyzete szempontjából fontos tény, hogy ezek a folyóiratok a gyermekirodalmi kánon alakításának is fontos fórumai. Nem elhanyagolandó szempont az sem, hogy a romániai tanító- és óvóképzőkön kívül csak itt, a kolozsvári bölcsészkaron tanulnak a hallgatók gyermekirodalmat.

A legnépszerűbb sorozatok és legnagyobb minőséget képviselő gyermekkönyvek kiadói Erdélyben a Koinónia, a Mentor és a Pallas-Akadémia kiadók, amelyek évente több szép kivitelezésű, igényes, tartalmas gyermekkönyvvel ajándékozzák meg a magyar gyermekolvasókat.

Összegzőképpen elmondható, hogy a kortárs erdélyi gyermekirodalom akaratlanul még őriz valamit az „egység és különbözőség”, illetve „hagyomány és újítás” irodalomtörténeti, irodalomkritikai közhelyeszerű, dogmatikus irányelvekből. Az egység fogalmán azt a globalizációs folyamatnak köszönhető témavándorlást és stílusváltást értem, mely a kortárs erdélyi gyermekírában is tetten érhető, ezáltal integrálódik az egységes magyar gyermekirodalomba, illetve a világirodalmi körforgásba. Természetesen vannak különbségek a hazai és a magyarországi gyermekirodalmi kánonok között mind a fejlődési tendenciákban, mind a trendekben, tehát a különbözőség kérdése részéről pozitív értelemben értendő: olyan gyermekirodalmi alkotásokra gondolok, melyekben az erdélyi kulturális örökség, kulturális közeg, elsősorban az erdélyi táj elemei, de a székely nyelvhasználat is tetten érhető.

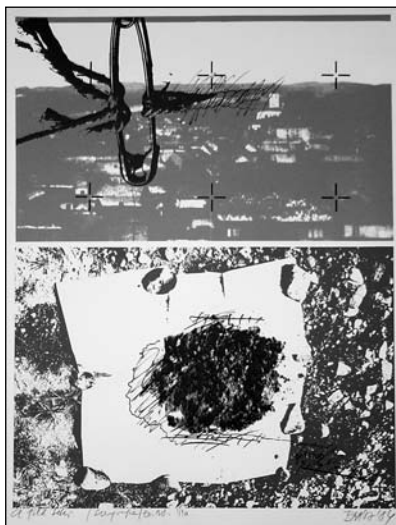
A folytonosság főleg a hagyományos értékekhez való ragaszkodásban, a műfaj- és stíluskövetésben mutatható ki a kortárs erdélyi magyar gyermekirodalomban. Tanulmányomban ugyanakkor érin-

tetem azokat az alkotásokat, próbálkozásokat is, melyekben az újítás különböző eszközeit lehet fellelni egy alaposabb elemzés során.

**Makkai Kinga**

### ■ JEGYZETEK

1. Lásd Lovász Andrea: Gyermek-irodalom (diskurzuszváltozatok). Forrás 2000. 12; Komáromi Gabriella: Elfelejtett irodalom. Fejezetek a magyar gyermek-és ifjúsági próza történetéből: 1900-1944. Előszó. Móra Könyvkiadó, Bp., 1990.
2. Adamikné Jászó Anna: „Az idegen nyelvű gyermekirodalom helyzete a nyelvtanári képzésben”. Elhangzott 2000. április 20-án az ELTE BTK Idegen Nyelvi Lektorátusán tartott konferencián.
3. Végh Balázs Béla: Az erdélyi magyar gyermekirodalom vizsgálata (1990–2001). Korunk 2002. 10.
4. Végh Balázs Béla: Gyermekirodalom Erdélyben. Református Nevelés (megjelenés alatt).
5. Egyed Emese: Hercegek és mókák. Tiszatáj 2003. 2. 17.
6. Kiss Judit megállapítása szerint ezek a következők: „1. a gyermeki identitás felismerésének fokozatai; 2. a szóbeli hagyománytól, folklórtól, legendakincstől való passzív függőségen túlmutató fejlődés-vonal; 3. olyan szerzők hangjának felerősödése, akik a morális reformok stb. által kijelölt irányvonallaktól elhatárolják magukat, és pedagógiai, szakmai vagy személyes okokból teremtenek irodalmat a gyermekeknek; 4. az autoritárius befolyásoktól való függőség/függetlenség foka; 5. azoknak a befolyást, hatást gyakorló klasszikusoknak a száma egy adott nemzeti irodalomban, akik átlépték a nyelvi, nemzeti határokat; 6. új műfajok, alakzatok és formanyelvek létrejötte, illetve a hagyományos formák változásai; 7. a fordítástól való függőség mértéke, vagyis hogy mennyit, mikor és hogyan, illetőleg milyen nyelvekre fordítottak le az egyes nemzetek gyermekirodalmából; 8. az elsődleges irodalom mennyisége, minősége, a gyermekkönyvek évenkénti termése és főként színvonala; 9. a másodlagos irodalom minősége és mennyisége: a gyermekirodalmi kutatások, a kritika áradása; 10. a gyermekirodalom intézményes keretek között való fejlődése: könyvtárak, kiadók, könyvesboltok, könyvhetek, konferenciák, folyóiratok, szervezetek, kiállítások, gyűjtemények.” Bővebben lásd Kiss Judit: Bevezetés a gyermekirodalomba. Erdélyi Tankönyvtanács, Kvár, 2000. 33.
7. Végh Balázs Béla: Az erdélyi magyar gyermekirodalom vizsgálata. I. h.
8. Nemes Nagy Ágnes szavai. Elhangzott egy gyermekirodalmi konferencián.
9. Végh Balázs Béla Az erdélyi magyar... I. m.
10. Uo.
11. Lovász Andrea; Zágony Balázs: Barni Berlinben. Élet és Irodalom 2009. június 12.
12. Végh Balázs Béla: i. m.
13. Lásd például Körössy Erika: A kisfiú és a parázsló szemek. Székelyföld 2005. 1.; Lőrentz Éva-Noémi: Bundafüles bocskorának nyomain. Látó 2009. 7.
14. Lásd a Korunk 2002. októberi számát, melyet a szerkesztő teljes mértékben gyermekirodalmi tanulmányoknak szentelt.
15. Korunk – Komp-Press, Kvár, 2007.
16. A tanulmány a Korunk 2002. októberi számában jelent meg először.
17. A tanulmány a Látó 2004. júliusi számában jelent meg eredetileg.



KESZEG ANNA

## MILYEN A DERÉK PÉCSI POLGÁR?

Horváth Viktor: *Török tükör*

■ A Pécs Európa Kulturális Fővárosa 2010 projekthez két, a propagandaanyagoktól független kiadói vállalkozás társult: egy Pécssett és környékén játszódó történelmi regény, a *Török tükör*; illetve egy tanulmánygyűjtemény, *A város láthatatlan mintázata*<sup>1</sup>. Egyelőre nem sietek a diagnózissal: turizmus, kulturális turizmus, kulturális marketing és kiadói menedzsment érintkezésével kapcsolatban a két példa aligha szolgálhatna jelentős tanulsággal – egyelőre. (Hacsak azzal nem, hogy a tavaly Linz esetében mennyivel hosszabb volt a kulturális fővárosi projekt honlapján elérhető kiadványlista.<sup>2</sup>) A kontextusból egyelőre az a legérdekesebb, hogy Horváth Viktor kötetének a helyhez, a városhoz, a régióhoz kötöttség igencsak erős markere,<sup>3</sup> s azt az elmúlt években ismét erőteljesen előtérbe kerülő kérdést veti fel, hogy mihez kezd az irodalom a helytörténettel, a helytörténet és helyi identitás az irodalommal. Csak a kérdésfelvetés történeti dimenzióinak érzékeltetése miatt: a 19. század végén és az előző századfordulón mennyire gyakori volt az *X helység az irodalomban*, *X helység irodalma*, *irodalmi élete* típusú címet viselő monográfia, aztán hirtelen nagyobb politikai, adminisztratív struktúrák iránti érdeklődés következett, majd a hely megjelenítésének poétikája vált izgalmassá.<sup>4</sup> A szimbolikus földrajz struktúráinak felfedezése, a kulturális örökség valorizációja, a lokális identitás és a régió mint brand-konceptjeink kialakulása a kérdés újratárgyalását eredményezte. Az irodalom politikációjának, irodalom és ideológia viszonyának az elmúlt

években igencsak előtérbe került kérdése egyre finomabb árnyalatokat mutat fel a „szép”-irodalmi szövegek kontextusában. Horváth Viktor regényét természetesen nem alkotáslélektani szempontból kapcsolnám a kulturálisfőváros-projekthez: a regény későbbi recepciója szempontjából azonban egyáltalán nem mellékes, hogy ez a meglehetősen sajtóvisszhanggal rendelkező és a régióbeli közbeszéd kedvelt társalgási témájaként funkcionáló esemény adja a *Török tükör* megjelenésének háttérét. Sőt, még azt sem lenne túlzás kijelenteni, hogy a könyv pontosan azt a Pécs-képet forgalmazza, melyet a korábbi díjnyertes pályázat is felvázolt:<sup>5</sup> a kultúraköziség és vallásköziség több évszázados tapasztalatának városaként mutatja fel Dervis bég<sup>6</sup> szandzsákjának központját. (Ráadásul olyan élettörténeteket rendez egymás mellé, melyek sorsfordító eseményei éppen ebből a kulturális egymasmellettségéből származtak: az ellentétes kultúrához húzó vonzalmak, szimpátiák és átértékelt meggyőződések alakítják a személyes életpályákat.<sup>7</sup>) A *Török tükör* kétségkívül izgalmas olvasmány, még az elmúlt két évtizedben látványosan beinduló és igencsak jelentős teljesítményeket felmutató magyar történelmi regénytermés kontextusában is. Azonban időnként éppen ez a városi brandépítéssel összefüggésben álló háttér érződik át a szövegben.<sup>8</sup> Mintha igen tételesen fogalmazódna meg olykor, hogy itt valami nagyon fontosat kellene megértenünk Pécsről, annak kulturális adottságairól, s ezt a „tanulságot” a történet belénk is akarja sulykolni. De most ne időzzünk

hosszasabban ennél az „érzésemnél”. Kövessük végig inkább a kultúraköziség „létrehozásának” néhány toposzát!

Azt egyelőre alig hoztam szóba, hogy a történet narrátora Dervis bég, a pécsi előljáró fogadott fia, Ísza, aki idős korban írja meg felnőtté válásának bildungsromanját. A narráció Korán-idézetekből, a nyugatról való török tudás elemeiből, az Ezeregyéjszaka meséiből, de több európai és magyar vendégszövegből<sup>9</sup> építkezik. A címben ígért török tükörben megmutatott 16. század végi Pécs és Európa már az első rész 1526-ábrázolásában is ott van: a Mohácshoz kapcsolódó nemzeti narratíva<sup>10</sup> Nagy Szulejmán sikertelen felszabadítási kísérleteként értelmeződik, ráadásul egy oszmán retorikára átfordított I. Ferenc francia királytól származó levél előzi meg,<sup>11</sup> *A disznó Ferenc király levele* címmel.<sup>12</sup> Az ideológiai keretét egyáltalán nem leplező fordítással indító történet ezt az erőteljes felütést követően halmozza a nyugati kultúra furcsaságaira való rácsodálkozás helyzetét, miközben olyan közönségnek íródik – vegyesen törökök és magyarok –, amelyek vélhetően a nyugati kultúra kerete lenne a természetes. Csakhogy éppen erről nincs konkrét elképzelése a szövegírónak, hogy keresztény-e vagy igazhitű-e, magyar-e vagy török-e olvasója. Éppen ezért kihez szólnak ezek a kijelentések – melyek akár a perspektíváról szóló tudományos leírások kivonataként is szolgálhatnak? „A vásznon egy prófétát gyalázó festmény éktelenkedett. De milyen gyönyörű volt!... De a távolság! Hogyan képesek a gyaur mesterek arra, hogy megmutassák a távolságot? Hiszen a vászon lapos! Mégis olyan volt, mintha egy kútba zuhannék, egy vihar szele szívna befelé, mert a képben volt a messzeség, a Próféának meg teste volt. Vastagsága volt a combjának, a karjának és mindenének. Boszorkányság és szépség! Olyan hihetetlen volt, hogy megfogtam, aztán ijedten elrántottam a kezemet.” (150–151.) Illetve még tovább az írásbeliség funkcióinak miféle tudatos tipológiája ihlette az imám e szavait? „Ha pedig az ékes arab írással

jobbrol balra rójuk a szent verseket a jobb kezünkkel, ahogy helyes, akkor kezünk eltakarja ugyan azt, amit már leírtunk, ám szembe kell néznünk az üres fehérséggel magunk előtt. Alláh, aki semmi és minden, Alláh titkával, a jövővel. [...] Mire vezet, ha valaki mindig eltakarja ezt az ürességet, akár arabul ír, akár latin betűkkel? Az írás ereje a sorsot tartja fogva. Milyen ember lesz, akinek nem Isten húzza maga felé betűt, hanem a Lázadó Angyal és a dzsinnek tolják maguk előtt a leírt igék képében.” (197–198.) Ugyanez a dilemma a kilencedik részben, az írásintenció magyarázatakor is visszatér, s az iszlám időszemléletével kapcsolódik össze. Csakhogy a szétválasztásra itt már nincs lehetőség. És innen a kultúraköziség és a kulturális asszimiláció<sup>13</sup> újabb kifejtett példája vezet ki a regényből, a két nagy Könyv összevetése.<sup>14</sup> A kultúrák közötti inkompatibilitás toposzai, az emberi teremtetés, a valóságcsinálás lehetőségében is hívó nyugati versus a reprodukálás feladatában hívó keleti, az őszinteségre alapozó nyugati és az önismeretben feltáruló én megvalósítására alapozó keleti, a rövid időtávban orientálódó nyugati és a hosszú/végtelen idődimenzióban gondolkodó keleti csak strukturális taxonómiák nyelvén viszonyulhat egymáshoz. S mintha a narrátor is ezzel küzdene: hogyan lehet regényt írni arról az átmenetről, ami a török kultúrához való korábbi viszonyunkat meghatározó oszmanisztikát a mára tudományosan uralkodóvá váló turkológiába fordította át? Hogyan lehet megírni a hibrid identitások elterjedésének köszönhetően is átértékelődő törökhodoltság-képünket? Ebben az összefüggésben a történeti csúsztatások visszakeresése tényleg mellékes és zavaró kérdés. A *Török tükör* talán így is a kelletnél inkább dolgozik azon, hogy a történet- és kultúratudományból vegyen át szemléleti állandókat.

Persze azt aztán végképp ki tudná eldönteni, hogy Ísza, Juszúf fia, aki ismerete Gergely deákok, aki tagadja, hogy Török Bálinthoz bármi köze lett volna, mi-ken gondolkodhatott? Mindenképpen

gyanúsán kortárs figura, aki mintha azért jött volna létre, hogy derék pécsi identitástörténeteket igazoljon. S bár helyenként valóban érezni lehet a szereplői identitásépítés tudatos stratégiáit,

a regény kellemesen olvasható marad. Igaz is, bizonyította már valaki, hogy az irányregény vagy a tézisregény alából nem méltó arra, hogy irodalomnak tekintsék?

## ■ JEGYZETEK

1. Havasréti József – K. Horváth Zsolt – Szijártó Zsolt: A város láthatatlan mintázata. Pécs városa mint az emlékezet helye. Gondolat, Bp., 2010.
2. [http://www.linz09.at/sixcms/detail.php?id=100110494&\\_lang=en](http://www.linz09.at/sixcms/detail.php?id=100110494&_lang=en) (2010. 04. 06.) A pécsi kulturális projekt honlapján mindössze a propagandafüzet érhető el. <http://www.pecs2010.hu/> (2010. 04. 07.) A szebeni hasonló programokat, kiadványokat lásd <http://www.sibiu2007.ro/ro3/proiecte5.php?iddomeniu=5&ordonare=p&cauta=Afiseaza> (2010. 04. 07.)
3. Csuhai István recenziója erre játszik rá, amikor az Egri csillagokhoz való intertextuális kötődésre rájátszva Pécsi csillagok címmel jegyzi kritikáját. Csuhai István: Pécsi csillagok. Élet és Irodalom 2009. június 5. <http://www.es.hu/index.php?view=doc;23144>
4. Faragó Kornélia: Térirányok, távolságok. Térdinamizmus a regényben. Forum, Újvidék, 2001.
5. A pályázat leírása az esemény honlapján: <http://www.pecs2010.hu/Home/Pecs> (2010. 04. 07.) Itt nem véletlenül beszélek a korábbi pályázatról és nem az azóta is folyamatban levő megvalósításról.
6. A bég élettörténetének feldolgozásához lásd Dávid Géza: Az első szegedi bég, Dervis életpályája. Aetas 1999. 4. [http://www.aetas.hu/1999\\_4/99-4-1.htm](http://www.aetas.hu/1999_4/99-4-1.htm) (2010. 04. 07.)
7. A kultúraköziséget példázó sorsok és események példatárát lásd Bánki Éva kritikájában: Bánki Éva: Török tükrök – magyar trükkök. <http://ujnautilus.info/?q=node/758> (2010. 04. 07.)
8. A pozitív hangú kritikák ellenében talán kevés súllyal latba vehető véleményt idéznék, mely a Könyvesblog ismertetésének hozzászólásaként olvasható: Quesada: „Nekem nagyon nem tetszett. Mintha a szerző számára az lett volna a legfontosabb, hogy igazolja a török korban való jártasságát. Mintha kultúrtörténeti leltárt olvastam volna, török kifejezésekből, Korán-idézetekből, korabeli szokások leírásából, praktikus ismeretekből álló felsorolást. Azt sem értettem, hogy az elején miért foglalkozik olyan sokat a magyar nevek török változatának sulykolásával – többször, didaktikusan elmagyarázza, hogy a Lajos királyt hogy nevezik a törökök –, ha utána mégis a magyar változatot használja végig. A történet sem erős. Azzal egyébként nincs baj, hogy fölhasználja az Egri csillagok motívumait. Sőt, én ezért szerettem a legjobban, ha már... Azt hiszem, a szerző egyik szándéka éppen az volt, hogy a török »szemszögű« történetmeséléssel felhívja a figyelmet – nagyon helyesen egyébként –, a narráció problematikájára. Szóval engem nem ragadott el. Sajnáltam, mert nagyon jó ötletnek tűnt, de szerintem kihagyott lehetőség lett belőle.” [http://konyves.blog.hu/2009/10/28/gorbe\\_tukorben#comments](http://konyves.blog.hu/2009/10/28/gorbe_tukorben#comments)
9. Csak a jelentősebbeket emelem ki: Dante: Isteni színjáték, Gárdonyi Géza: Egri csillagok, Zrínyi Miklós: Szigeti veszedelem, Leonardo da Vinci jegyzetfüzetei.
10. Ennek elemeihez és konstrukcióihoz mozzanataihoz lásd Tóth Zsombor: The Making of... hogyan készül(t) Mohács? In: Uő: A történelem terhe. Komp-Press, Kvár, 2006. 9–53.
11. Ennek a levélnek irodalmi előzménye Móricz Zsigmond Tündérekertjéből is származhat: Bethlen Gábor Konstantinápolyban törökül elhangzó szónoklatát a tolmács a szultán elvárásainak nyelvére fordítja – törökről törökre. Móricz Zsigmond: Tündérekert. IV. könyv II. <http://mek.niif.hu/01100/01164/html/04.htm> (2010. 04. 07.)
12. „Nagy Szulejmán, aki a disznóhúsevő és maguk is disznó keresztények ellenében az igaz hit védelmezője vagy! Én, az alávaló és gonosz természetű Franciszkó, ostoba elmében a meggondolatlanság trágyadombján fogant tervem szerint rátámadtam Lausra, Alamánia és Üngürösz mocskos és erkölcsstelen szultánjára és Ferendusra, hogy tőlük a hívságok haszontalan és semmit érő koronáját megkaparintsam.” 13. [Az oldalszámok a recenzió első oldalán jegyzetben feltüntetett kiadásra vonatkoznak.]
13. Feischmidt Margit, Multikulturalizmus: kultúra, identitás és politika új diskurzusa. In: Multikulturalizmus. (Szerk. Uő.) Osiris, Bp., 1997. 7–28. A fogalom előfordulása: 13.
14. „A Szent Koránt vittem magammal, olvastam is mindennap, bár nem olyan mulatságos, mint a Biblia. Hiába, hiába. Ne vakítson el bennünket a hitünk, legyünk őszinték magunkhoz: a Korán ismétlődő verseinek ereje csodálatos; a Próféta szitkai fenyegetése és átkai felségések; de mit ér az egész a jó történetek nélkül, melyek segítenek megérteni az időt? Isten idejét, melynek fölötte áll Isten. Mit ér az írás történetek nélkül, melyek elzsongítanak, mert nem úgy kezdődnek, ahogy befejeződtek. A Biblia bizony ilyen: benne van az egész világ az elejétől a végéig, ezért segít megérteni, hogy ahogy élünk, úgy meg is fogunk halni. Olyan a nagy Könyv, mint az ember. Jön, megy. Azért akarja minden mese, regény, novella és tréfa a Bibliát utánozni avval, hogy van eleje, közepe és vége: a világ megszületik, él és meghal. A Korán viszont időtlen, mert se eleje, se vége. A Koránnak se eleje, se vége, a Korán a Khaosz, a nyitottság, a végtelen. Testvéreim, gyermekeim! Higgyetek egy megtört gyilkosnak, higgyetek egy vén dervisnek: a két nagy Könyv egymás nélkül mit sem ér!” 540–541.

## HONNAN HOVÁ?

Tóth Krisztina: *Hazaviszlek, jó?*

■ A borítón egy nő. Legalábbis annak tűnik. Fehér kiskosztümben, bordó magas sarkúban ül egy díványon. Lábaik szorosán összezárja, összekulcsolt kezét az ölében tartja, feszesen. Elegáns, decens nő, kissé merev testtartásban. És disznófeje van. Mellette a mondat: *Hazaviszlek, jó?* (Honnan hová?) Olyan ez, mint a csokimikulás, amelyikről kiderül, nyúlból van a feje. Aztán mégis múmia lesz belőle.

Akad még más bizarr történet is Tóth Krisztina új rövidpróza-kötetében, meg vannak egyszerű, hétköznapi történetek, amelyekről általában mégis az derül ki, hogy nem olyan egyszerűek, mint azt elsőre hittük. A történetek ott hevernek az aluljárókban, a metróban, a villamoson, a vonaton, a reptereken, a bérházlakásokban, a fodrásznál, a temetőben, a liftben (nem, nem is lift az, hanem páternoszter). Csak szem kell hozzájuk, amely észreveszi őket. Meg kéz, amely lejegyzi. A kettő között meg talán az emlékezet.

Szerencsére Tóth Krisztinának van szeme. És van nyelve, vannak jó mondatai (ez azért, valljuk be, nem kevés): „Megy át a villamos a derékig összefirkált városban.” (7.) Így kezdődik a kötet első tárcanovellája, amelyből az is kiderül, hogy Tóth Krisztinának szavai is vannak, még arra is, amire egyébként nincs szavunk. Mert van-e neve annak a tárgynak, amely két üveglapból áll, azok között pedig valami színes folyadékban homok csordogál lefelé? Most már van: homokakvárium. A homokakvárium történetének alapja rém egyszerű: arról mesél a narrátor, hogy az Oktogon villamosmegállójában három nagykabátos hajléktalant vesz észre, ahogyan ezt a bizonyos tárgyat bámulják, mintha tévét néznének. A

homok pergését figyelik, ki tudja, hányadszorra. A szöveg úgy van felépítve, hogy a kívülről, a nevenincs tárgyra való figyeléstől az önmegfigyeléshez lép vissza az elbeszélő, a kontextus viszont marad, pontosabban az *én* viszonylataira íródik rá: „Én is két világnagy, repedt üveglap között lépegetek, kavargok.” (8.) Innen pedig már csak egy ugrás van a homokakvárium világmetaforává alakításáig: „Egy homokakváriumban élünk, odafent egy szórakozott kéz időről időre megfordítja a képet, aztán ereszkedik a sok kis szemcse egyfelé. Összetapadnak, szétválnak, sodródhatnak erre-arra, pompás, izgalmas alakzatokat öltenek a szürke lében.” (uo.) A *Páternoszter* című szövegben is hasonló történik, amikor a páternoszter egy hirtelen csavarral a házassággal kerül párhuzamba: „A páternoszter manapság egyre ritkább, szinte eltűnni látszik. Ebben is hasonlít egyébként a házasságra, ahogy sok más vonatkozásban is. Sokan félnek tőle, nehéz belőle kiszállni, és noha világosan meg van mondva, hogy egyszerre csak két ember utazhat, mindig megpróbál belépni egy harmadik is. Ha az ember rosszul lép, maradandó sérüléseket szerezhet. Mindenki csak saját felelősségre használhatja, és mind azt hiszik, hogy ott fent, ha felérnek, majd megtalálják, amit keresnek. Hogy ők aztán tudják, merre hány emelet...” (144–145.)

A többértelmezhető, képeket, tárgyakat egy szövegen belül rekontextualizáló, ismétlődő, újraértelmeződő mondatokkal, motívumokkal felépülő szövegmechanizmus már a *Vonalkó*ban is nagyszerűen működött, s itt most továbbíródik ez a narratív technika. A kiindulópont mindig egy egyszerű mondat, helyzetkép vagy

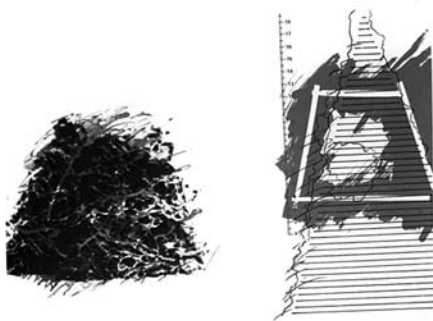
tárgy, amely a szöveg konstruálódása közben nagyobb összefüggések megmutatására is alkalmas lesz.

Ha már a *Vonalkódnál* tartunk, a mostani prózakötet részint abban más az előbbihez képest, hogy az ott gyakran megidézett hetvenes-nyolcvanas évek világát itt felváltják a mai történetek, másfelől ott a tizenöt történet fejlődési regényként való olvasásának lehetőségét végig fenntartotta a kötet, a *Hazaviszlek, jó?* szövegei viszont jóval heterogénebbek, nyilván műfajukból adódóan is. Ezek némelyike is természetesen szorosabban összekapcsolódik a többivel, leginkább az elbeszélői hang által, de a szövegek ciklusba rendezésének elvei másak. Egyrészt műfaji szempontból kerülnek egy tömbbe szövegek (tárcanovella-ciklusok és publicisztikák váltogatják egymást öt cikluson keresztül), másrészt tematikus megfontolásokból. Az első ciklus tárcanovelláit az utazás motívuma és a különböző homeless figurák feltűnése kapcsolja össze – igazi mai, pesti történeteket olvasunk, ezt egy publicisztikákból álló tömb követi – *Háztartási parajelen-*

*ségek* címmel. A harmadik ciklus szövegeire leginkább az jellemző, hogy ellépnek a világ megtapasztalásának berögzült formáitól, kliséitől, és a kívülről való figyelmet emelik középpontba. „Mai szokásom úgy figyelni a nyelvet, mintha nem érteném” (140.) – olvassuk az egyik szövegben, de hasonlókat tematizál az a történet is, amelyben egy marslakó emberalakban a Föld-lakók viselkedését tanulmányozza. A következő blokk a publicisztikák tematikailag igen széttartó folytatása, aztán az utolsó ciklus ismét a novelláké, elidegenedés/eltévelyedés és hazatérés/otthon motívumával átszöve.

A *Vonalkód* óta egyértelmű, hogy Tóth Krisztinával novellistaként is számolnunk kell. A korábban kidolgozott markáns elbeszélői hang, többértelműsítő prózatechnika itt, a rövidebb, tárcajellegű szövegekben is működik. Meg a finom humor is, amely nem kérkedik, és soha nem lesz teliszájú, hangos röhögéssé. Olvassuk aluljárókban, metróban, villamoson, vonaton, reptereken, bérházlakásokban, fodrásznál, temetőben, liftben.

Zsigmond Adél



## BALÁZS IMRE JÓZSEF AJÁNlja

■ Könyvek művekről és művészekről. Hagyományosabb életrajzi munkák, műértelmezések, kritikagyűjtemények, ezúttal főként Budapestről és vajdasági kiadóktól. Megélenkülőben van a Németh Andorral és kedvenc vesszőparipájával, a tiszta költészetrel kapcsolatos kutatások sorozata (Tverdota György jelentetett meg ezzel kapcsolatban két izgalmas könyvet), Radnóti Miklós centenáriuma alkalmával, újabban pedig Kosztolányi 125. születésnapja táján fontos kiadványok foglalkoztak e szerzők életművével és fogadtatástörténetével is. Egészen különleges kiadvány született Szabadkán is, Csáth Géza földesi naplórajzainak és rajzfüzetének szakmai apparátussal történő megjelentetésével. A bőség zavarba ejtő, következzenek a könyvcímek.

■ Ágoston Pribilla Valéria, Hózsa Éva, Ninkov K. Olga (szerk.): *„Csak nézni kell ezeket a rajzokat...”. Csáth Géza földesi naplórajzainak és rajzfüzetének atlasza.* Városi Könyvtár, Szabadka, 2009.

■ Bányai János: *A felfedező. Tollvonások Bori Imre arcképeéhez.* Forum, Újvidék, 2009.

■ Beszédes István: *Napkitörés.* Kisprózáék. zEtna, Zenta, 2008.

■ Bíró-Balogh Tamás: *Tollvonások.* Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2009.

■ Bori Imre: *Radnóti Miklós költészete.* Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, Zenta, 2009.

■ Csernus Ákos – Tverdota György: *A tisztaság könyve.* Universitas, Bp., 2009.

■ Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Kafka. A kisebbségi irodalomért.* Ford. Karácsonyi Judit. Qadmon Kiadó, Bp., 2009.

■ S. Gordán Klára: *Désiré. Kosztolányi kultusza a Vajdaságban.* Életjel, Szabadka, 2010.

■ Hózsa Éva: *A novella Vajdaságban.* Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2009.

■ Kelecsényi László: *Csáth és a homokember.* Noran Libro, Bp., 2009.

■ Olasz Sándor, Zelena András (szerk.): *„Mert annyit érek én, amennyit ér a szó”. Szegedi Radnóti-konferenciák.* SZTE, Szeged, 2009.

■ Pană, Sașa: *Sadismul adevărului.* Ed. Dacia, Cluj, 2009.

■ Reichmann, Sebastian – Stanciu, Dan: *Dimensiunea „Umbrella”.* Ed. Art, Buc., 2009.

■ Sinkovits Péter: *Vergilius a csatornában.* Kisregény. zEtna, Zenta, 2009.

■ Takáts József: *Kritikus minták.* Bírálatok, előadások, esszék, tanulmányok. Kalligram, Pozsony, 2009.

■ Thomka Beáta: *Déli témák. Kultúrák között.* zEtna, Zenta, 2009.

■ Tverdota György: *Németh Andor. Egy közép-európai értelmiségi a XX. század első felében.* I. kötet. Balassi Kiadó, Bp., 2009.

■ Von Franz, Marie-Louise: *Álmok.* Ford. Kovács Krisztina. Ursus Libris, Bp., 2009.

■ Whyte, Christopher: *From the Diary of Maria Malibran.* Acair Books, Stornoway, 2009.



# A MACSKA NÉGYSZÖGESÍTÉSE

■ A macska négyszögesítése az a művészi feladat, amelynek lényege egy alternatív világ megalkotása. Alexandru Ciubotariu rajzainak, festményeinek (graffitik, matricák, plakátok) leggyakoribb szereplője a Pisica Pătrată (Négyszögmacska), melynek alakjában egyesül a biomorf teremtmények vad-sága a lehető legracionálisabb formával, a szavak mögötti titokzatos világ a módszeres gondolkodással. A gyors és folytonos vonalvezetés, a formák egyszerű repertoárja biztosítja az azonnali hatást és nem utolsósorban a gyors beazonosítást. Ugyanakkor Ciubotariu örömet lel a szeszélyes, bonyolult formákban, bizarr konstrukciókban, ijesztő és groteszk elemekkel gazdagítva. Kifejezőmódjának, munkamódszerének jellegzetes előképe Keith Haring, rokonságukat a használt motívumrendszer is igazolja, az egymás nyakába csimpaszkodó lények, az átlótt hasú ember, a szemek megszorozása, a terhes nő.

Amit a Pisica Pătrată kifejez, az egy narratíva vagy egy hangulat, legtöbbször nem célja valamilyen specifikus üzenet átadása. Egészen más a helyzet azonban akkor, ha a Pisica Pătrată Ciubotariu egyéb műveinek kontextusába helyezük. Nem egy műve proeminens szereplője ugyanis saját maga. Személyes élet és művészlét a romantika kora óta elegyedik egymással, Ciubotariu egy régi hagyományhoz nyúl vissza, amikor *En története* című képregényének képregényrajzoló főhősét Alexandru Ciubotariunak nevezi el, vagy amikor a *Club 106* pingpongozó Ciubijának kalandjait mint saját életének történéseit meséli el. A művészi ének megszorozásában kezére játszik a véletlen, amikor lényének, a Pisica Pătratának neve átragad alkotójára, s így ő is Ciubotariu egyik alteregójává válik. Nem teljesen világos, hogy Ciubotariu élete ölt-e alakot műveiben, vagy pusztán arra használja őket, hogy egy a hatáskörén belül eső helyzetet teremtsen.

Ciubotariu a műveire rávetít egy sor romantikus eredetű elképzelést, „ha már nem alkotsz, halott vagy”, „ha a műveid élnek, te is életben vagy”, és legfőbb célját mindig a (köz)terek átalakításában vagy éppen megépítésében jelöli ki. A hagyományos értelemben vett műterem nála nem létezik, hiszen bárhol, bármilyen teret műteremmé alakít. Köztér és magánterület csakis jogi szempontból mondható ellentétpárnak, a gyakorlatban minden kultúra megtalálta a köztér kisajátításának módjait, és élt a személyes terek megnyitásának lehetőségével. Amit Pisica Pătrată tesz, az a világ enyhe átformálása. Nem túl feltűnően teszi, csak épp annyira, hogy észrevegyük, milyen lenyűgöző lehet a környezetünk, ha valóban figyelemmel szemléljük. Bár nyilatkozataiban elítéli a vandalizmust, gyanúba keveri magát, amikor útjelző táblákat ír felül, mint egy szabotálva azok funkcióját. Visszatérő motívuma a falak illuzionisztikus áttörése, elszántságát semmi sem bizonyítja jobban, mint a legagresszívebb és legnyomasztóbb városikon, a Casa Poporului meghódítása. E hatalmas és egyhangú világra ellenhatásként lények emelkednek fel, amelyek nem akarnak hozzátartozni. Kíméletesen pusztító: nem áll szándékában a nézőt megváltoztatni. Amit kínál, az egy alternatív világ a maga törvényeivel. Ez a tér komplex, dinamikus és instabil, természetéből adódóan nem létezhet abban a formában, amelyben a művész utolsó érintése hagyta. Pisica Pătrată hagyja magát továbbsodorni az árral, nem szegül szembe a környezet, az időjárás vagy az emberi interakció hatásaival.

Első ránézésre erőfeszítése fizikai jellegű, megszüntet egy felületet, újjal helyettesíti. Alaposabban megfigyelve, a tevékenység szellemi jellegű, megszüntet egy létező konvenciót, hogy visszatérhessen a festészet régi biológiai funkciójához: az ember külvilágának újjáteremtéséhez. (*Pisica Pătrată. Album de street art românesc*. Editura Vellant, Buc., 2009.)

Szilágyi Orsolya

## ABSTRACTS

**Mary Gluck**

■ ***Theorizing the Cultural Roots of the Bohemian Artist***

Keywords: *modernity, bohemianism, theatre, melodrama, vaudeville*

Historians and theorists of bohemianism have tended to perpetuate seemingly incompatible interpretive frames through which H. Murger originally explained the meaning of bohemia to his contemporaries. Contemporary commentators have oscillated between visions of the bohemian as a creator of transcendental art and as a characteristic product of capitalist modernity. As valuable and suggestive as these visions of the bohemian are in themselves, they fail to provide a fully contextualized, historically specific image of the bohemian. The author argues that the missing cultural image of the bohemian preceded the social and aesthetic types by almost a generation and needs to be sought in a radical artistic subculture that emerged in the late-1820s and early-1830s and defined itself in opposition to bourgeois modernity.

**Tamara Kulin**

■ ***The Poetics of the Female Body in Herta Müller's "Nadirs"***

Keywords: *totalitarianism, body, Herta Müller, "Nadirs", deconstruction*

The paper investigates the relationship between body and totalitarian dictatorships through the case of Herta Müller, an ethnic German writer from Romania. The author examines the effects of political repression and rural patriarchal order on the representation of female bodies in "Nadirs" that raises questions about gender and identity. The essay is concerned with body as material reality that is subject of political and sexual aggression, but also with those linguistic strategies of Müller which deconstruct the stereotype metaphors of the dominant discourses.

**Gábor Tóttós**

■ ***The Telling Blazons of Sebestyén Tinódi***

Keywords: *Sebestyén Tinódi, lyre, lyrism, blazon, left-handed, Chronicle*

Sebestyén Tinódi gets injured as the soldier of Bálint Török in the fight against the Turks. Convalescing in Dombóvár his literary career starts with ancient Greek epic poem. It has been neglected, although his verse heads emphasize: a serious wound torments his left hand. When being ennobled for his literary work in 1553, he, himself draws his blazon, which virtually tells us: his left hand grabbed the edge of the Turkish sword smiting towards him. It made him survive, yet his fingers weakened and could only hold the pen and the lute. (If he were right-handed, he could have continued fighting after recovery.) A new element on his blazon at the end of his Chronicle issued in Kolozsvár in 1554 is a finger pointing from the sword to the lute thus explaining his story. He was left-handed, although this has so far not been emphasized.

**Vera L. Zolberg**

■ ***Are Artists Born or Made?***

Keywords: *art, sociology, artistic agency, psychoanalysis, social psychology*

Inherent in the controversies concerning the nature of art, whether in the art world per se or in the generally problematic cohabitation of sociology and art, is the agency by which it is created, centering on the person – or personage – of the artist. Does it matter who creates the work? How the creator comes to be an artist? Does the artist work alone or as part of a group? As the author suggests at the end of her encompassing synthesis of the relevant theories of artistic agency, whatever the conception of the artist, whether individualistic expert in emotions, virtuoso performer, role player in an institutional microworld, or alienated pawn buffeted by broad social structural forces, the artist is best understood as arising from and interacting with those forces. In other words, just as art is a social-historical construction, so is the artist.

## SZÁMUNK SZERZŐI

**Antalóczy Tímea** (1969) – szociológus, egyetemi docens, Moholy-Nagy

Művészeti Egyetem, a Magyar Szociológiai Társaság Művészetszociológia Szakosztályának elnöke, Budapest

**Baász Imre** (1941–1991) – képzőművész

**Bacsó Béla** (1952) – esztéta, egyetemi tanár, ELTE, az MTA Magyar Filozófiai Társaságának alelnöke, Budapest

**Balázs Imre József** (1976) – irodalomtörténész, PhD, egyetemi adjunktus, BBTE, főszerkesztő, Korunk, Kolozsvár

**Horváth Andor** (1944) – esszéíró, ny. egyetemi docens, főszerkesztő-helyettes, Korunk, Kolozsvár

**Husz Mária** (1954) – kultúrszociológus, egyetemi docens, PTE,

**Kántor Lajos** (1937) – irodalomtörténész, az MTA doktora, Kolozsvár

**Keszeg Anna** (1981) – szerkesztő, PhD, Korunk, Kolozsvár

**Kulin Tamara** (1986) – mesterképzős hallgató, BBTE, Kolozsvár

**Makkai Kinga** (1974) – tanár, Marosvásárhely

**Gluck, Mary** – történész, egyetemi tanár, Brown University, Providence, Rhode Island

**Moldovan, Rareș** (1976) – költő, lapigazgató, Echinox, Kolozsvár

**Radnóti Sándor** (1946) – irodalomtörténész, esztéta, egyetemi tanár, ELTE, Budapest

**Rigán Lóránd** (1980) – filozófiatörténész, PhD, szerkesztő, Korunk, Kolozsvár

**Szőcs Géza** (1953) – költő, író, Marosvásárhely

**Selyem Zsuzsa** (1967) – esszéíró, író, PhD, egyetemi adjunktus, BBTE, Kolozsvár

**Szilágyi Orsolya** (1979) – művészet-történész, Kolozsvár

**Tanner, Jeremy** – művészettörténész, egyetemi docens, University College London

**Tóttós Gábor** (1954) – történész, főiskolai docens, PTE Illyés Gyula Főiskolai Kar, Szekszárd

**Ungvári Zrínyi Ildikó** (1959) – színházesztéta, PhD, egyetemi docens, Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem

**Valéry, Paul** (1871–1945) – költő, esszéíró

**Zolberg, Vera L.** – szociológus, The New School for Social Research, New York

**Zsigmond Adél** (1985) – doktorandus, BBTE, Kolozsvár

## Támogatók



COMMUNITAS  
ALAPÍTVÁNY  
Alapította az RMDSZ 1998

nka

Nemzeti Kulturális Alap



„Mitől művész a művész? Attól, hogy kora olyannyira becsüli, hogy megbízást kap, hogy műve eladható, vagy éppen attól, hogy jóllehet kora mit sem törődött vele, egy bizonyos idő eltelte után életműve megkerülhetetlenné válik? Vagy pusztán attól, hogy magát művésznek nyilvánítja, vagy attól, hogy műve olyan fogadtatást kap, úgy van jelen egy korszakban és annak művészeti világában, hogy semmi kétség nem férhet hozzá, hogy X művész?”

(Bacsó Béla)

ISSN 1222 8338



9 771222 283304



1 000 5

4 LEI • 500 FT

ROLES OF THE ARTIST  
ROLURI DE ARTIST