

# XIK

## KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

ANDRÁS SÁNDOR  
ÁRMEÁN OTÍLIA  
DEMÉNY PÉTER  
FLEISZ KATALIN  
HORVÁTH TIBOR  
KÁLAI SÁNDOR  
KÁNTOR LAJOS  
KESZEG ANNA  
KISS LAJOS ANDRÁS  
MURÁDIN JENŐ  
LÁNG ZSOLT  
POMOGÁTS BÉLA  
RAINER M. JÁNOS  
SELYEM ZSUZSA  
SZÜTS ZOLTÁN  
TAMÁS DÉNES  
YOO JINIL  
ZUH DEODÁTH  
ZSIGMOND ANDREA

# 10

III. FOLYAM  
**2016.**  
OKTÓBER

**KÍVÜL A KÁNONON**

# XXK

## KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXVII/10. • 2016. OKTÓBER

### TARTALOM

LÁNG ZSOLT • A Voyager-kánon	3
SELYEM ZSUZSA • <i>Psyché</i> a kánonban	7
TAMÁS DÉNES • A kánonok jövője	14
ÁRMEÁN OTÍLIA • Nyomvonalas olvasatok	21
DEMÉNY PÉTER • Az embernek az emberről. Néhány szó Ortega y Gassetről	28
NYERGES GÁBOR ÁDÁM • Közepesen hűvös, Az unokák ( <i>versek</i> )	31
ZSIGMOND ANDREA • „A színház menjen az emberhez.” Az erdélyi színház erősödő melléksodra	33
KÁLAI SÁNDOR – KESZEG ANNA • Edgar Morin – a marginalitás életelve	46
SZŰTS ZOLTÁN – YOO JINIL • Koreai kulturális expanzió. Amikor a populáris kulturális termékek az irodalom sikerét készítik elő	55
ZUH DEODÁTH • A tizenegyedik óra előtt. Balázs Béla, a marxista	61
HORVÁTH TIBOR • Szilágyi Domokos ( <i>vers</i> )	70
ANDRÁS SÁNDOR • A kánonokról és ami kimarad belőlük: K. W. F. Solgerről	72
KISS LAJOS ANDRÁS • Markus Gabriel és az új realizmus tudatfilozófiája	80
STENSZKY CECÍLIA • Én vagyok a hold sötét oldala, Csomagolás ( <i>passacaglia</i> ), Lépcsőfokok ( <i>versek</i> )	91
<b>■ TOLL</b>	
KÁNTOR LAJOS • Szilágyi Júlia íróasztaláról (Szövetségben)	93
<b>■ HISTÓRIA</b>	
RAINER M. JÁNOS • Nagy Imre, 1956 és a szocializmus	95
POMOGÁTS BÉLA • A magyar forradalom visszhangja Erdélyben	106





## ■ MŰ ÉS VILÁGA

- MURÁDIN JENŐ • Útkeresések fénykép és festmény között. Veress Ferenc  
halálának 100. évfordulójára .....111
- FLEISZ KATALIN • Színpad – zene – élet. Szentkuthy Miklós  
*Händel* című regényéről .....114

## ■ TÉKA

- CODĂU ANNAMÁRIA • Messze hallatszik (*Sasszé*) .....120

- ABSTRACTS .....123

- TÁMOGATÓINK NÉVSORA .....126

## ■ KÉP

ROBITZ ANIKÓ



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Susținem  
**CLUJ-NAPOCA 2021**  
Capitală Culturală Europeană  
oraș candidat

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Elnök: KÁNTOR LAJOS ■ Tiszteletbeli elnök: DEGENFELD SÁNDOR  
Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem) ■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF  
(főszerkesztő-helyettes, irodalom), CSEKE PÉTER (médiatudomány), RIGÁN LÓRÁND  
(filozófia, a Korunk–Komp-Press Kiadó felelős szerkesztője)

■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT ■ Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON  
■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, EGYED PÉTER, ILIA MIHÁLY, POMOGÁTS BÉLA, ROMSICS IGNÁC,  
TETTAMANTI BÉLA, ZALÁN TIBOR

■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség.  
A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a bukaresti Művelődési Minisztérium, a Bethlen Gábor Alap,  
a Kolozsvári Városi Tanács, a Kolozs Megyei Tanács, a Nemzeti Kulturális Alap és az Új Budapest Filmstúdió.

■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.

Telefon: 0264-375-035; Fax: 0264-375-093 ■ Postacím: 400750 Cluj, OP.1. cp. 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)

■ Nyomda: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés 50, félévi előfizetés díja 26 RON.

A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;

a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 0036-709-429-332, illetve e-mailen: [erno.toth.deb@gmail.com](mailto:erno.toth.deb@gmail.com).

■ Revistă finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii

■ Proiect realizat cu sprijinul Primăriei – Consiliului Local Cluj-Napoca

Proiectul susține candidatura orașului Cluj-Napoca la titlul de Capitală Culturală Europeană 2021.

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk

(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)

■ ISSN: 1222-8338

LÁNG ZSOLT

# A VOYAGER-KÁNON

**A**kánon szóval először hetedikes koromban találkoztam. Megbetegedett a rajztanárunk, jött valaki helyettesíteni. Fura dolgokat mondott, például hogy a zoknit fordítva kell felhúzni, varrással kifelé, másképp rontja a lábat, vagy hogy az ebéd kezdetén pecsételjük le a tiszta abroszt, utána már nem kell rettegve ennünk. Kiszólította az első tanulót a táblához, és lerajzoltatott vele egy gyufásdobozt. Na, ugye, mondta túlérett elégtétellel, tiszta tízes, és képtelen a legegyszerűbb dolgokra! Irritálták a jó tanulók, de a rosszakat se szeretete. A közepeseket sem. „Kanonizálni a kánonnal” – ez nála azt jelentette, hogy a vonalzóval, ami végül is munkaeszköze volt, hatalmas körmösöket adott. A vonalzó volt a kánon, a körmös a kanonizálás.

Legközelebb az egyetemi évek alatt, a sötét nyolcvanas évek elején bukkant elém a szó. Bejártam a teológiára, a teológusokkal pingpongozni. Olykor egy-egy ebédre is becsempésztek a kantinba, de leginkább az vonzott, hogy értelmes dolgokról lehetett beszélgetni. Megtudtam, hogy a kanonizálás azt jelenti: valakik valamikor eldöntötték, melyik szövegben van isteni ihletettség, melyikben nincs. Ami bekerült a kánonba, azt továbbvitték, újra meg újra lemásolták, illetve későbbi korokban kinyomtatták, ami viszont nem került be, arról nem vettek tudomást, kitagadták vagy elégették (olykor olvasóival együtt).



Egyetlen „szép” sem egy előző „szép” utódja.  
Pláne nem a klónja.  
A szépség nem kanonizálható.  
A kánon nem más, mint a múlt másolóirodája.  
XEROX.

Eszembe jut, hogy közben volt még egy találkozásom a szóval: Orosz Márti tanárnővel sokat énekeltünk kánonban, „A csitári hegyek alatt...”, „Cickom, cickom, vagyon-e szép lányod...”. Szerettem, főképp a második szólamot, a szöveget meg se kellett tanulni. Sajnos az énekórák meg a körmösök nagyjából egy időben zajlottak, ezért hiányzott belőlem az éneklés tiszta öröme.

Mint ahogy a *Kánonképzés a magyar irodalomban* című tanácskozássra szintén nem szívesen emlékszem. Pécs vagy Debrecen volt a helyszíne, a kilencvenes évek elején. Vagy Szeged lett volna? Vidék mindenképp, belengte valami táborjelleg az egészet. Tanév végi iskolai tábor, az estére becsicscentő tanárokkal meg a kötelező számháborúval. Leginkább az a vehemencia ragadt meg, amivel meglett férfiak nekimentek egymásnak, az előadóteremben finomabban, este a büfében durvábban. Nem volt jó élmény. Szívesebben beszélnek valami másról.

Sokat és sokan írtak már a csillagok közé felküldött Aranylemezről (the Golden Record of the Voyager Spacecraft). Miért épp azok a hangok? Miért azok a képek? A teljes anyag megtekinthető, a mintegy négyórányi hanganyag meghallgatható. Van két olyan üzenet rajta, amit anélkül másoltak a lemezre, hogy tudhatnánk, miről szólnak: az egyik a bálnák éneke, a másik ennél is rejtélyesebb: Ann Druyan (a válogatást irányító egyetemi tanár, Carl Sagan későbbi felesége) egy órán keresztül rögzített agyhullámai.

A válogatás a New York-i Cornell Egyetem kutatócsoportjának ízlését tükrözi. A csoport vezetőjének, akárcsak egy hagyományos stílusban dolgozó főszerkesztőnek, meghatározó volt az ízlésvilága. És nem volt elhanyagolható a közvélemény nyomása sem: az előzetes tervekben szereplő emberábrázolás (meztelen emberpárt szerettek volna a lemezre felvinni) a vehemens, sokfelől érkező tiltakozások miatt elmaradt. Szépirodalmi művek sincsenek az Aranylemezen (nem színtiszta arany, de így is jól jár, aki megtalálja: a jelenlegi aranyárfolyamon cirka 90 000 dollárt ér), mi több, az előzetes tervek között sem szerepeltek. Valószínűleg a fedetlen testeknél is nagyobb vitákat kavartak volna. A Biblia szépirodalom-e vagy sem? És ha felküldjük a Bibliát, melyik legyen? És mi legyen a Koránnal? Stb. Mindenesetre Elizabeth Bilson, aki magyar származása révén a magyar nyelvű üdvözlőbeszédet mikrofonba mondta, felvetette, hogy egy-két magyar verset is felolvasson, a bálnák énekenél az sem szól rosszabbul, ráadásul néhány magyar népköltésről úgy tartják, égi eredetű. Sagan prof elsőre nem mondott nemet, de aztán Elizabeth férje, aki a zenéket válogatta, a vicc felé terelte felesége ötletét, félve, hogy terjedelmi okokból fontos zenedarabokat ki kell majd hagynia, és hát így is bajban volt.

Végül a huszonhét zenei művön, a kéttucatnyi jellegzetes földi zajon (esőtől, széltől kezdve vonat hangjáig), a száztizenöt fotón és az üdvözlőbeszédéken (beleértve a bálnákat és az agyhullámokat is) kívül más nem került a lemezre.

De mennyivel tudnánk többet üzeni magunkról, ha például a *Don Quijote* a lemezen volna? Vagy a *Harmonia Caelestis*? Vagy Weöres Sándor verse, a 145. darab a *Rongyszőnyegből*? Ha töprengeni kezdünk ezen, egyre kevésbé érthetjük, vajon a legnagyobb regények miért maradtak ki. Don Quijote története, az első totális regény, vagy a modern ember epepeája, az *Ulysses*. Vagy Thomas Mann *Doktor Faustusa*? Na és az emberi tudat titkát képletszerű tömörséggel megfogalmazó ókori mű, az *Oidipusz király*? Ha ráadásul különböző fordításokban küldik a távoli civilizációk felé, akkor a párhuzamos szövegekből egyéb, nyelvi struktúrákra és emberi gondolkodásmódokra vonatkozó ismeretek is továbbbíthatók lettek volna.

Miért vannak a lemezen túlsúlyban a „nonfikciós” képek és hangok? Miért a „csók” egyetlen zajos cuppantás csupán? Mit lehet ebből megtudni? Miért nem küldték el Auguste Rodin szobrának fotóját? Vagy Gustav Klimt festményét?

Azért mégis van valami, ami az egész válogatást megmenti. A bálnák éneke és az agyhullámok... Mindkettő olyan természetű, ami ellene szegül a válogatás sémájának, másképp mondva, a „kanonizációs” törekvéseknek. Mert hát a kiválasztott anyagon keresztül az emberről összeálló kép teljesen beleillik az amerikai kánonba.

Vajon milyen emlékképek jelentek meg Ann Druyann előtt, miközben félszáz érzékelő volt koponyájára tapasztva? Talán épp múzeumban bámul egy impresszionista festményt, esernyőt tartó férfi oldalán közeledő nőről, a következő képen már ő nyitja ki ernyőjét, úgy csókolózik egy fiúval, aki pont olyan magas, mint ő, és akkor nem folytatódik ez a képsor, mert beugrik valami más: első fogorvosára gondol, durva, nagy kezű férfira, aki tönkretette a zápfogát, és akinek nagy, nehéz teste úgy szuszogott, mint egy gőzmozdony, ő pedig attól tartott, nehogy szétrobbanjon. Beugrik egy friss álomkép, egyetlen villanykörte alatt újságot olvas, az újságban tudósítás egy sportversenyről, amit ő nyert meg, mégsem tud felszabadultan örülni, mert zavarja a feje fölött lógó szegényes izzó... És így tovább, míg végül, az utolsó öt percben intenzíven gondol egy szeretkező emberpárra, ez az ő titkos záradéka, mert rajta kívül senki nem tudja, hogy saját magát és a főnökét, egykori tanárát képzele egymás karjába...

Van egy harmadik dolog is, ami akarva-akaratlan szembeszegül a kanonizációs szándékoknak: az Aranylemez szépsége! Anyagának, belevéselt ábráinak, a formák arányosságának, az elhelyezés logikájának sugárzó szépsége. Egyetlen „szép” sem egy előző „szép” utódja. Pláne nem a klónja. A szépség nem kanonizálható.

A kánon nem más, mint a múlt másolóirodája. XEROX.

Miféle veszélyt rejtenek magukban a másolóirodák? 2002-ben a New York-i Zsidó Múzeumban is kiállították Zbigniew Libera lengyel képzőművész LEGO-elemből felépített koncentrációs táborát. Mi ez?, kérdezte sok száz felháborodott látogató, mi más volna, mint a holokauszt infantilis ábrázolása, debil művészet, értelmetlen, mint a műnarancs. Mások viszont rajongtak érte. Mondandója: elemekből bármi felépíthető, akár tervek nélkül is, akár véletlenül is, ha nem vagyunk észnél, véletlenül is létrehozhatunk valami szörnyűséget.

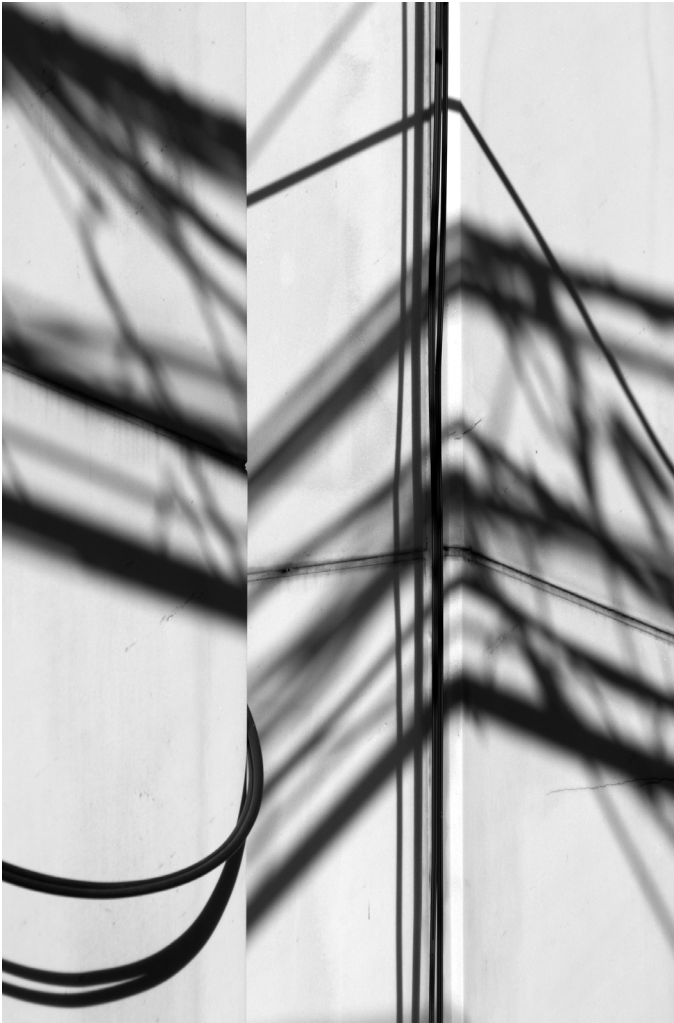
Ide tartozik Christian Bök baktériumverse is. Némiképp a Voyager-programmal rokon művelet. Az elgondolás ihletője a csodabogárnak tartott J. Craig Venter biokémikus volt, aki szintetikus sejtekkel végzett kísérletei során az egyik baktérium DNS-ébe Joyce *Ifjúkori önarcképének* egyik sorát kódolta be: „To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life” (Szobotka Tibor fordításában: „Élni, hibázni, bukni, győzni, az életet az életből formálni!”) Bök javaslata: baktériumtelepet juttatni az úrbe, olyan baktériumokból, amelyek kibírják az úrbeli körülményeket, és amelyek DNS-spiráljába kémiaiag bekódoltak egy verset (nyilván az övét). Megfelelő életkörülmények közé érkeve a baktériumok újraírják a verset, biztosítva egyben, így a kanadai költő, a költészet halhatatlanságát.

Milyenek legyünk? Hogyan kell viselkednünk? Mit kell éreznünk? Miként kell élnünk?

(Egyébként bosszant, hogy legalább a magyar üdvözlőbeszéd nem lett kicsit tökösebb. „Üdvözlötünket küldjük a Földről...”, semmitmondó. Mennyivel job-

ban szólt volna: „Nem babra megy a játék!” Vagy: „Lesz még szőlő, lesz még lágú kenyér!” Vagy: „Nesze, füge!”)

Egy távoli bolygólakónak nem akarjuk megmondani, miként társalogjon, mit érezzen, hogyan éljen. Egy távoli bolygólakónak magunkat akarjuk bemutatni: hol élünk, mifélek vagyunk. Ecce homo! Viszont ezzel a mondattal magunk számára keretezzük be az életet. A kánon azt mondja: ne lépj ki a sorból. A kánon elemekből épül, amivel azt példázza, hogy összerakható egy történet, lehetséges boldog sors, gazdag civilizáció, azt sugallja, mi is elemek vagyunk. Tagadja (nem véletlenül van benne a „non” szócska) a pillanatot, a szépséget, a tapasztalaton innenit és túlit, nemet mond mindarra, ami a nehézkedés törvényétől független, szabad, mint a madár. A kánon azt sugallja, hogy a többiek nélkül nem létezhetem, hogy a társadalmi beilleszkedés létezőm legszigorúbb feltétele.



SELYEM ZSUZSA

## PSYCHÉ A KÁNONBAN

**B**erlinben, valamikor a kétezres évek elején leragadtam egy könyvesbolt kirakata előtt: bőrönd méretű fehér kartondoboz piros műanyag fülekkel, oldalán a felirat: DER KANON. Ott volt még a híres német kritikus, Marcel Reich-Ranicki fotója, neve. A posztmodern pimaszságnak akkoriban még nem lóttek, legalábbis én nem értesültem róla, úgyhogy azon hüledeztem, hogy mi ez a személyi kultusz egy szabad országban, miért lehet annyira fontos egyetlen irodalomkritikus, hogy ő mondja meg, mit érdemes elolvasni, és persze a posztmodern világszemlélet felől a lényeg (via Nietzsche és Derrida): létezik-e vajon épeszű olvasó, aki elfogadja a DER-t, mikor kánon nincs, csak kánonok, la vérité est plurielle?

Sok kánon van, és sok olvasó, és minden olvasónak külön kánonja? Ha gondoltam valamit erről a kérdésről, akkor valami ilyesmit, de sokkal jobban foglalkoztattak a művek, az, ahogyan ki vannak találva, mit mondanak nekem a különféle jelentésrétegeik, és erre én mit, stb. A kérdést, hogy akkor meg hogyan tudom előre, hogy melyik regénnyel, verssel érdemes a szárnyas léptű időt üznöm, még nem tettem fel élesen, talán azért, mert az irodalmi gondolkodásomat – anélkül, hogy tudatosult volna bennem – egy kiváló, önmagát nem kánonként prezentáló sorozat formálta, a Kriterion Könyvkiadó Horizont sorozata, amelyben olyan szerzők művei jelentek meg rendszeresen és olcsón, mint Camus, Kafka,



Milyen könyvet vinnél  
be a börtönbe  
egy halálraítéltnek?

**JK**  
2016/10



Thomas Mann, Salinger vagy Woolf. Később, már a tanítási munkám során szembesültem azzal, hogy jóval nehezebb megállapítani egy szövegről, hogy mennyi lelket éri meg beléönteni, ha valaki serdülőkorra óta örömből jószerint csak kommersz könyveket olvashatott, ha a közvélemény a szórakozást és a művészetet ellentétben láttatja, és ha egy olyan világrend kezd körvonalazódni, melyben a gondolkodás művelete nem célszerű.

A Horizont sorozatot persze ma is jószívvel ajánlanám, csak hát már nincs. Az olvasási kultúra fogyasztói rétegek szerinti darabokban, úgyhogy most volna igazán szükség valami közös alapra, amelyről elindulhatna a beszélgetés, és pont erre alkalmas egy megbízható kánon. A kánon ugyanis közös megegyezés párlata, nem pedig egyéni preferencia, nem szeszély, hangulat és elfogultság argumentálhatatlan következménye. Reich-Ranicki és az Insel Verlag *Der Kanon* című vállalkozásában ott a csavar, amivel elkerüli, hogy individuális kedvencekből rakja össze a teljes német irodalom olvasásra, megőrzésre méltó műveit, hogy egy olyan irodalomkritikusról van szó, aki éveken át a német televízióban vezeti a milliós nézettségű *Literarisches Quartett* műsort, egy életen át foglalkozott a német irodalommal, hozzáértését a világ különféle egyetemein ismerték el, és: Lengyelországban, Włocławekben született, zsidó családban, mely családot a náci elpusztítottak. Semmi oka nem volt elfogultnak lennie a német kultúra iránt. Milyen könyvet vinnél be a börtönbe egy halálraítéltnak? Mintha ez a kérdés mozgatta volna választásait. Ebből meg bőven megél egy (történetesen a német) irodalmi kánon, megússza azt, amit egyébként szinte lehetetlen megúszni, amit a magyar irodalmi kánon mindeddig nem úszott meg, hogy vagy a nemzeti elfogultság fűtse a választásokat, vagy az éppen regnáló hatalom ideológiája, vagy az egyéni preferenciák, melyek konszenzus helyett egymás eltörlésére hajtanak.

A kánonnal általában két baj szokott lenni: hosszú és hiányos. A logika – „a líra logika, de nem tudomány” (J. A.) – meg kiábrándít abból, hogy valaha is rendes, elfogadható kánon alakuljon ki, hiszen minél hiánytalanabb, annál hosszabb, beláthatatlanabb, feloldódik a végtelenben; és fordítva: ha meg elég rövid, akkor hiányos. Ami annyit tesz, hogy magában a kánon fogalmában van a belső ellentmondás. Ha viszont nem fogalomként, hanem folyamatként gondoljuk el, akkor nem ütköziünk bele saját lehetetlen vágyainkba. Annál is inkább érdemes úgy közelíteni hozzá, mint folyamathoz, *flow*-hoz, mert a közös megegyezés feltételezi a lezáratlanságot, azt, hogy helye legyen az újnak, a még meg nem születettnek.

A magyar irodalmi kánon lezáratlan folyamatként jelenik meg például Pilinszky János *Apokrif* című verse felől nézve. Apokrif a kánonban? Figyeljük meg a nézőpontváltást, azt, ahogyan a két szál meg van csavarva, mint a DNS-é, és a kánon-apokrif ellentét sötét tagja itt nem pusztán a kirekesztettség állapota, hanem magának az emberi és állati kirekesztettségnek az állapotát olyan erővel és vízióval megjelenítő formája, hogy az Isten se tudja (az más, hogy bizonyára nem is akarja) a kánonból kihagyni. Pilinszky adott a magyar irodalomnak egy paradoxont, amitől az figyelmesebb, elgondolkodóbb, kevésbé előítéletes tud lenni.

Weöres Sándor *Psyché* című vállalkozása szintén folyamatként láttatja a magyar irodalmi kánont: egy olyan költőt talál ki, aki bravúros vállrándítással veszi tudomásul, hogy az ő művei nem férnek be a kánonba, ugyanakkor egy onnan méltatlanul kimaradt, valóságos szerzőt, Ungvárnémeti Tóth Lászlót, mégiscsak belecsempész. Mindezt úgy, hogy két korszak különféle kánonjának ideologikusságát leplezi le: a 20. század második felének szocialista realista kánon-

ját, saját korszakáét, amelyben évekig nem jelenhetett meg más tőle, mint gyermekirodalom, mivel a kor kultúrpolitikusai, cenzorok és/vagy nekik alárendelt szerkesztők a műveken a valóságnak nevezett ideológiát és a diktatúra fönntartásához elengedhetetlen szolgálalkúséget kérték számon, valamint a 19. század nemzeti kánonját, amelyben a művészet alá volt rendelve egy igencsak behatárolt hazafiasság eszménynek.

Valóság és fikció szétválaszthatatlanságát formálja meg hihetetlen könnyedséggel és tudással, a kitalált „hajdani költőnő” a valóságos Kazinczy Ferenc valóságos szalonjában fordul meg, Beethoven hozzá írja az általa túl édeskésnek talált *Für Elise*-t, Goethét látogatják meg, vagy éppen a magyar nemzeti kánonizátorral, Toldy Ferencsel levelezik. S ami szerintem a legszebb: az öreg, süket, botladozó Beethovent elküldi Ungvárnémeti Tóth László temetésére.

Nincs szimpla valóság, vagy ha van, akkor sem férünk hozzá, csak közvetetten, a képzelet segítségével – ez a következtetés még csak tagadó viszonyban sincs saját korának szimplifikáló, lebutító elvárásával, hiszen ahonnan ő nézi a jelenségeket, onnan egy irodalmi hivatalnok hatalma nevetséges hetvenkedés, mely legfőbb pillanatnyi kellemetlenséget tud okozni, de hosszabb távon nem érdemes számolni vele. Weöres nem éri be az éppen adottal, őt a dolgok térben és időben behatárolhatatlan, elképesztő gazdagsága foglalkoztatja.

A kultusz semmiféle szerepet nem játszik választásaiban, Ungvárnémeti Tóth László líráját nem azért hozza helyzetbe, hogy a kánon hosszabb legyen, és ő maga is, mint felfedező, részesüljön az új tekintélyről ráhulló sugarakból – ez a 19. század eleji költő nem *fontos* Weöres számára, hanem *rokon lélek és rokon ész*. Ungvárnémeti, akárcsak Weöres Sándor, a költészetéről azt vallotta, hogy nem egy adott mondanivaló formába öntése, nem egy adott téma rímekkel, ritmussal való feldíszítése, hanem forma és tartalom alapvető egysége. Ezt persze mindenki tudja, mégis a mai napig egy félmosoly nélkül fogadjuk el a drága klasszikus költőinktől, hogy például az erotikus szapphói strófákban a hazaszeretetüket énekelték meg. A kivétel, aki nem házi feladatként verselt görög strófákban – és bájos anakronizmusként, de még inkább tudatos döntésként az egyetemes költészet mellett, a 19. század elején egész kötetnyi verset írt ógörögül –, természetesen Ungvárnémeti Tóth László, akinek jegyzetét a görög líráról Weöres be is szerkeszti *Psychéjébe*: „Pindar, Alkaios, Sappho, s Anákreon, Hellásznak négy jeles Lantosí, s a rólok nevezett versmértékeknek szerencsés Találókülömbféle tekintetből, hasonló figyelemre, s tiszteletre méltók. Nem a külsők határozták őket; hanem tulajdon önnkényöket vették törvényül. Szívükből megyen-ki, s egész lelkét által-lehelli versébe mindenik. Pindár fellengező lelkének, s versmértékének kicsapongásai elszédítik a nézőnek fejét, mint a feldühült Adria tornyos hullámai; Alkaios csattogva, s teljes erővel verdesi lantját, mint a bércz zuhanója a kőszirtokat; Sapphó epekedő képzeleti búsongva tolakodnak egymás után, mint azon csergedező pataknak habjai, mellynek fenekét apró kővecsek lepik, s partjait szomorú fűzek árnyékozzák; Anákreon pedig hasonló mind lelkében, mind versében a tiszta kútfőhöz, mellyből a vidám Nájadák Hülászra enyelgenek. Mindenik tökéletes, s mindenik remek példa a maga nemében, s csupán neme szerint felsőbb egyik a másiknál, melly szempontból annyira meghaladja Pindár a többieket, mint a témérdek tenger minden egyéb folyót.”<sup>11</sup>

A szocreál axiómái valóságról, valóságábrázolásról, a művészet alárendeléséről a társadalmi elvárásoknak Weöres regényének pusztá lététől provinciálisok-

nak bizonyulnak. Dichtung und Wahrheit nála folyamatosan helyet cserél, az igazság megragadhatatlanságának ismeretelméleti megközelítését demonstrálja érzéki úton, Ungvárnémeti *Nárcisz* című tragédiájában pár apró változtatással a freudi pszichoanalízis személyiségképét jeleníti meg – a kádári korszak irodalomideológusai számára mindez alighanem ógörögül volt.

A *Psyché* olvasása közben a 19. századi nemzeti kánonról közvetetten derül ki, hogy nemzeti ideológiája eltakarta előle a legizgalmasabb irodalmi alkotásokat. Ebből a kánonból mindenféle autonóm művészet szükségszerűen marad ki, hiszen az éppen professzionalizálódó korszak, amely önmagát azzal legitimálja, hogy nélküle nem volna méltó kifejezési módja a nemzeti szuverenitás éppen formálódó igényének, a műveket ezen aktuális eszmény szűrőjén keresztül látja vagy nem látja.

De ez még semmi, mert mi lett volna, ha abban a korban egy művelt, bátor, több nyelven beszélő, az üres tekintélyekre mit sem adó, szuverén esztétikai értékrenddel és érzékenységgel bíró nő írt volna verseket? Ami szocreál ideológia ide vagy oda, még a 20. század második felében is problematikus a magyar kanonizátorok szempontjából, hiszen a nemek közötti egyenlőség doktrínaként ugyan már létezett, de semmilyen más formában nem tudott lábra kapni. Ráadásul *Psyché* verseinek jellemzői egy olyan irodalomszemléletet mutatnak fel, amely mind a mai napig problematikus a magyar irodalmi kánonban, mely mindaddig elfogadja a női szerzők munkáit, ameddig azok nem bolygatják a nem-i sztereotípiákat, vagyis azokat a nők írta műveket fogadja be feltételek nélkül, amelyek úgynevezett „női témákról” – a férfiakról, mi másról – szólnak.<sup>2</sup>

*Psyché* költészetét viszont nem a férfiak tekintetének való megfelelési vágy fűti, ő a saját fejével gondolkodik, és saját szívével érez, nem manipulálható – ilyennek találta ki őt Weöres Sándor. Nem hajol meg a tekintély előtt, viszont az értéket ott is felfedezi, ahol az ember a legkevésbé számíthatna rá, és ezt nem ki nyilatkoztatja, hanem elmeséli:

„Mi után ki-hoztak engem a zárdából, együtt utaztunk, Nagybátyám Mailath János német magyar Költő, s leánya Henriette piczi barátném, továbbá két Zedlitz, a Poeta Christian s az Alchimista Maximilian, meg én. Weimaron átvonulva, Göthe urat meglátogatánk. A férfiak nem most először. Az öreg úr derűs, és igen nyájas vala, ittuk véle együtt Christian franczúz pezsgő borát; de nem engedé Jánost pipálni, Christiant Zigarre-ra gyújtani, a sánta Maxot com-modossan el-nyújtózni, Henriettet énekelni, engem klavierozni. [...]

Távozásunk után sokáig hallgattam. A poetai nagyságról elmélkedtem. Az öreg úr nagy Lyricus, nagy Epicus, nagy Dramaticus, nagy Philosophus, nagy Anthropologus, nagy Botanicus, nagy Oeconomus, nagy nem tudom mi, akár egy degeszre tömött almárium, a millyet mi-felénk a szegény viselős jánkák hasára burítanak, hogy el-vetéllyenek. Colossalis és kétségbe ejtő.

S eszembe jut egy másik Poeta. Tíz nappal ez előtt Tübingában valánk, s a szállásunk melletti házban egy Tischler, egy bútor készítő dolgozott. Nem is tudom, miért nyitottunk-be hozzája; e tislernél lakik egy Költő, valaha a nagy Schiller Frigyes famulusa vólt, aztán el-ment az esze, megháborodék, s az olta itten kuczorog az iparosnál, a ki jó lélek lehet, hogy el-dajkályya e tsetsemővé vissza változott férfiút, neve most nem ötlük emlékezetembe. Ez eszelős nem szólt, tsak felém indúla s egy keszkenővel meglegyinte, mint ha port verne-le a ruhámról. Kérdön a gazdára tekinték, ő meg-nyugtatott: a gonosz Daemonokat űzi-el tülem, s a tiszta Geniusokat árasztja reám; ahányszor kinnt jártattják,

mindég keziben a keszkenő, s a bokrokat, falakat sorra legyinti, meg-álggya. [...] Nem feledem a verseit: se értelme, se metruma, se cadentiája; zászlók, körtvélyek, erdők, tavak keringnek, úsznak, rend nélkül, vagy a bolondság ismételten rendgyében. Mit tagadgyam, nékem igen tetszett: álmomban hallok illy költeményeket, s ha fel-ébredek, nem marad bellüle semmi.

Göthe előtt mélyen meg-hódolok. De ama nyomorúlt eszelősnek rongyolt Lyrája, tsak azt vágnám hallnom.”<sup>3</sup>

Azzal, hogy Weöres kitalálja Psyché utazását Németországban, találkozását a kor két híres költőjével, Goethével és Hölderlinnel, folyamattá teszi az ítéletet, vonzásait és választásait pedig úgy formálja, hogy egyik művészeteszmény nincsen ellentétben a másikkal. A kánon akkor segít, ha megengedi, hogy tanuljam belőle, ami megtanulható, és érzem azt, amit felfogni nem tudhatok. Hölderlin nevét nem írja le, hanem verseivel jellemzi – nem az ájult kultusz érdekli, hanem az élő, folyamatban lévő, teljesen soha nem birtokolható jelentés.

A soha nem birtokolható jelentés – ami egyszerre kánonkritika és a nemi sztereoptípiák, elvárásrendszerek szerinti férfiközpontú értékrend kritikája – az *Árvaság* című versben lesz a létezés alapvető kontingenciájának közvetlenül érzékelhető, ugyanakkor a konvenciók tudatosításának példája:

*Ládám nyitám  
S mondám: enyém  
Bábúm, ruhám!  
Emberről így nem szóllok én.  
Atyám, Anyám?  
Im-már szavak.  
S a férfiak?  
Tám mondom: Pistim, Jósikám,  
Nem én, hanem Grammaticám,  
Nem sensus, inkább consensus beszél,  
Véletlenül, mint kút lánczán a szél,  
Enyém szívemnek rongya tsak.*

Amikor saját verseire reflektál Psyché (válaszlevélben, a valóságosan létező, a nőnevelésről értekező Fáy András<sup>4</sup>), egy kontextustudatos, nem rögzíthető, nem lineáris, többirányú poétikát fogalmaz meg, mely úgy ellentéte a Fáy által kifejtett, a nők szükséges korlátozására vonatkozó ideáknak, hogy a vitatott elvárások önmagukhoz képest is kevésnek mutatkoznak: „Lehetőleg nem a conventionalis szót írom, hanem a több felé reflectálót, ezért azt hiszik, suta vagyok, mellé ver a beszédem. Hányszor figyelmeztetnek: tudom-é, hogy ez vagy az a sorom olyant mit is jelent, a mire gondolni nem illő. Talám azt hiszik, hogy a mit a nő beszédje mond, ugyan akkor ugyan azt mondja szeme villanása, nyaka tartása, szája széle, hajfürtiből figyelő füle; Fáy Uram bővön tapasztalá, ímez miként vagy; egyik se hazudság, csak külön külön kell felfogni valamennyit. S ha a költői foglalatosság annyiban áll, hogy gégeből fúva gurgulyázni kellek a sententiát, mint templomban a cantornak, halálos komollyan és egy értelemben: akkor feminából valóban soha nem lehet e fajta állat...”<sup>5</sup>

A nő és férfi relációt a legintenzívebb formájában, a szerelmi egyesülésben úgy formálja meg, hogy a dominancia örökké kísértő viszonyulásmódja teljesen hiányzik belőle. Ehhez felhasználja a klasszikus hagyománynak azt az áramát,

amelyben a nő nincsen alárendelve a férfinak, a görög-római mitológiát: Vénusz istennő egyenrangú Mars istennel, mindkettejüknek megvan a maga, az életben talán elkerülhetetlen szerepe. A vers viszont csak a címében jelzi e klasszikus helyzetet, maga a szöveg egyes szám, első személyben a női érzékelés szempontjából beszél a szexuális örömről. Úgy, hogy az önzetlenség nem elvárásnak-megfelelés, hanem szabad, kiáradó adomány.

Weöres meséje szerint Psyché elküldi verseit véleményezésre, és esetleg kiadásra Toldy Ferencnek, a magyar nemzeti kánon 19. századi Reich-Ranickijének. A válasz – mert van válasz, nemhiába találta ki Weöres Psychét egy grófi család sarjának – nem szánalmas, csak behatárolt. Gondoljuk csak el, kötelező olvasmányaink alapján, vajon mit mondhatott volna egy reformkori tekintély, ha ezt olvassa:

*Feküvén a harcz Urával,  
Egy fél test fordulattal  
Gátlám heveskedésit,  
És félig alajja tsuszva  
S félig föléjje hajolva  
Öltém testembe testét.  
Tsípóm, farom tsedervén  
Törpétskémet tsiszálám  
A harczy óriással  
S láztúl pirúlt-ki orczám  
S habos fejér husomban  
A gyönyör újra meg újra  
Hullámokká tolúlt-fel  
S hullámokká alélt-el.*

Hát igen, nem nagyon állnak kiérlelt irodalomelméleti terminusok a rendelkezésére, de nem mulasztja el udvariasságáról, a nőt úgynevezett nőiességében nem megbántó<sup>6</sup> galantériájáról biztosítani: „Erre már nem tudok mit szólani. Tisztelt barátjait irigyelem.”

Egy másik versben azt találja botrányosnak, hogy többféle nyelv egy-egy szava megjelenik benne, cigány idiómáktól német, francia, olasz kifejezéséig. Toldy saját horizontjának foglyaként viszont nem válik teljesen nevetségessé Weöres beállításában, a korlátoltság mellé ad hozzá enyhítésül némi kétségtelen eleganciát: „S hogy tovább mely nyelven szól, azt má a pünkösti tüzes nyelvek se tudják. Scandal: ilyen szó nincsen. Latinúl scandalum, németül Skandal, francziáúl scandale, spanyolúl escandalo, sat. Magyarul – botrány.” De Psyché hasonló eleganciával írja a lap szélére: „the scandal, ánglus”.<sup>8</sup>

Azt tanácsolja hát a Ngs. Bárónénak (hiába, hogy Lónyay Erzsébet Psyché grófnőnek van kitalálva, a korban a férje utáni rang számít, még ha az egygel lennebb is van a létrán), hogy „genialitását domesticálja”, mégpedig úgy, hogy szépítsen, vonatkoztasson el, illeszkedjen „a törvény, a templom és az álladalom” elvárásaihoz. A korábban szó nélkül hagyott érzelmek és események megformálása helyett a pátosz kliséjét és saját társadalmi pozíciójának való megfelelést javasolja, egy „előkelő úrnő finom beszédét”. Psyché versben válaszol:

Tisztelt Öcsém Uram, felrója nékem,  
 Hogy versimben nincs honleányi tűz,  
 Midőn egyéb hév bőviben vagyon;  
 S hogy tiszta szép magyar beszéd helett  
 Olly maccheroni, quodlibet a Lyrám,  
 Qui n'est pas sérieuse. Ja wohl, Herr Schedel,  
 Ich bin seit tausend Jahren schon Ungarin,  
 Darum bin ich nicht mehr so patriotisch,  
 Wie Sie, Herr Schedel. Magyar századok  
 Kohójában forrott s ájúlt a vérem,  
 Hazámat mint természetes leget  
 Szívom, nem érzem, s róla hallgatok.  
 De honfiú buzgalmát tisztelem,  
 Antúl inkább, mert új és feltörő,  
 S én könnyelmű vagyok, nyíltan bevallom,  
 Öcsém Uram bocsájtsa-meg nekem.

Pest, 1829. év, I. hó 20-dikán.

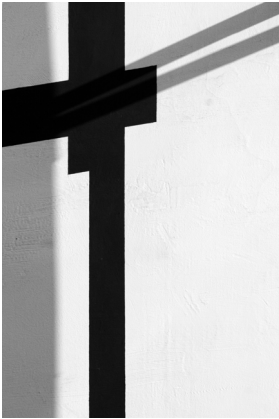
Weöres olyan költőt talált ki Psyché figurájával, aki tudatosan nem kíván saját korának poétikai elvárásaiba beletöpörödni, főként hogy azok az elvárások nemcsak térben és időben behatároltak, hanem eszmékben is. Észreveszi az asztalos toronyszobájában a megbomlott elméjű Hölderlin verseit, cigány dalokat fordít magyarra, olyasmikről ír, amikről egy olyan kor, amely a márványszobrot tekinti a legadekvátabb művészi megjelenési formának, nem tartja illendőnek tudomást venni. A költészet nála nem alibi arra, hogy ne kelljen cselekedni, nem is ön- vagy nemzetfényezés, hanem – szembesülés a nem háziasított létezéssel? A kánon pedig részesülés különféle korok érzékelésformáiban? A nyelvi határaink arrébb mozdítása? Egy olyan tanulási folyamat, amitől nem elbátortalanodik, és ezáltal manipulálhatóvá válik az ember, ellenkezőleg, megérti, hogy joga van saját életének, meglátásainak megformálásához?

#### ■ JEGYZETEK

1. Weöres Sándor: *Psyché. Egy hajdani költőnő írásai*. Magvető Zsebkönyvtár, Bp., 1972. 236.
2. Vö. a filmelemzésben használt Bechdel-tesztrel: 1. Van-e két, névvel rendelkező női szereplő a filmben? 2. Ezek beszélnek-e egymással? 3. Máségyéből, mint férfiakról?
3. Weöres: i.m. 60–61.
4. A reformkor írója és politikusa arról értekezett, hogy a nő „túlműveltsége” éppoly káros, mint teljes műveltlensége, az egyenjogúságot valamiféle szélsőséggnek állította be – „A’ tul-mivelt nők különösen azok, kik erős harczos vitéznék a’ juris aequalitásnak inter sexum et sexum; azért is apró társalgási nőnemhez illő tartózkodásokon magokat túl teszik” – valamint azt is szépen kitalálta, hogy a nőknek mit tanítsanak ahhoz, hogy „természetes” határaikon belül maradván jól hasznosítható társai legyenek a haza ügyén fáradozó férjüknek: „rövid diatetica, női élet-bölcsesség, józan háztartás, józan pénz-költés’ elvei, magyar haza’ ismertetése, nyelve, literaturája, egy magyar polgárné’ kötelességei, házi szükséges munkák, nemes társalgásnak és női illedelmnek szabályai és mi fő dolog, tiszta fogalmak női rendeltetésről, világ’ folyásról, szoktatás és’ okai’ követéséhez...” (Fáy András: *Nőnevelés és nőnevelő-intézetek hazánkban. Különös tekintettel nemesek’, főbb polgárok’ és tisztos karriak’ lyánykaira*. Pesten, Trattner-Károlyi tulajdona, 1841.)
5. Weöres: i.m. 279.
6. Vö. Petri György e két sorával: „Soha nőt nőiességében megbántani nem tudtam / (hacsak nem kifejezetten ez volt a célom).” (*Hogy elérjek a napsütötte sávig*)
7. Weöres: i.m. 276.
8. Weöres: i.m. 275.

TAMÁS DÉNES

# A KÁNONOK JÖVŐJE



**A terület többé nem  
elfoglalható, nem  
uralható, hiszen  
befoghatatlan,  
határtalan.  
Ez a sajátosság pedig,  
többek között,  
a kánonok vitáját,  
harcát teszi  
tárgyatalanná.**

*„A kánon kérdése közvetlenül életet befolyásol.”*

PAUL LAUTER

## ■ Beszéljünk a kánon(ok)ról!

Ennek az egyszerű felszólításnak a rövid elemzésével lehet talán a legjobban jelezni a kánonok helyzetével kapcsolatos zűrzavart. És itt most nem a „kánon” fogalmának megalkotására gondolok, ami megidézné azt az óriási problémahalmazt, azoknak az apóriáknak a sokaságát, ami a fogalmi megközelítés igénye mögött húzódik meg. A zűrzavar a megközelítésnek már egy elemibb szintjén jelentkezik. Ott, ahol ki kell választani azokat a szövegeket, amelyek alapján beszélni fogunk a kánonok kérdéséről.

Ebbe a problémába ennek a szövegnek az írásakor is beleszaladtam. Hiszen írjunk, beszéljünk bármiről, ha nem akarunk a dilettantizmus csapdájába esni, ez a törekvésünk többek között más szövegek kiválogatását, ismertetését, feldolgozását feltételezi. A szövegek többek közt más szövegekről is szólnak, szövegekbe más szövegek is beépülnek, mindez pedig nagyon változatos módon történhet, amit az intertextualitás, a transztextualitás elmélete próbál leírni (Kulcsár-Szabó Zoltán 1994). De ahhoz, hogy érvényesülhessen a szövegek egymásra való ráhatása, megtörténhessen a beépülés, fontos megtalálni és kiválogatni a megfelelő szövegeket. A problémák pedig innen jelentkeznek. Ugyanis már egy kezdő kutató is tudja, egy tudományos kérdés tárgyalásakor a szövegek óceánjával áll szemben. Amióta a tudományos közlemények interneten is elérhetővé váltak, azóta

mintha csak az létezne, ami fent van a virtuális térben, és könnyen kialakulhat az a képzetünk, hogy mindenhez azonnal hozzáférhetünk. Ez a „minden” azonban nem uralható, túl soknak bizonyul, ezért érezhetjük azt, hogy soha nem lehetnek teljeseek a hivatkozási rendszereink. Valami fontos mindig kimarad, hiszen mindent nem tudunk elolvasni. Bár ebben a helyzetben az „óceán” metafora is félrevezető, ugyanis a nagyság, a befoghatatlanság képze mellett az egyenműség, a homogenitás jellegzetességét idézi meg, amiről ma már alig beszélhetünk abban a szövegkázban, amivel dolgozunk van. Amikor válogatni kezdünk a szövegeknek ebből a rengetegéből, tulajdonképpen három szempontot próbálunk érvényesíteni. Azokat a szövegeket próbáljuk előnyben részesíteni, amelyek témánkhoz kapcsolódnak (1), amelyek megfelelő módon tárgyalják a témát (2), illetve jelentősek, mérvadóak (3). A témához kapcsolódásról különösképpen nincs mit mondani, bár ennek a kapcsolódásnak a felismerése is feltételez némi jártasságot a tudományos problémák, kérdések világában. A megfelelő mód esetünkben a tudományosság kritériumait jelenti, amelyekről azért megjegyeznénk: minden látszat ellenére nincsenek kőbe vésve. De mely szövegek minősülnek jelentősnek, mérvadónak témánk szempontjából? Milyen kritériumok alapján tudjuk megtalálni őket? Mennyire tudjuk áttekinteni, uralni őket? Minden esetben rájuk hagyatkozhatunk? Mennyiben kell a régi, bevált kritériumokat követni? Esetleg hogyan tudunk új kritériumokat felállítani?

Ezek a kérdések tulajdonképpen a kánonok kérdését bontják ki. Mivel egy értekező szövegben nem lehet megúszni a definiálás feladatát, ezért jelezném: kánon alatt valamilyen szempont alapján kiválogatott, mértékadó szövegek/művek együttesét fogom érteni. Ezek a szövegek vagy művek többek között jelenthetnek megszentelt szövegállományt, irodalmi-művészeti örökséget, tanulmányozásra érdemesített szövegtörzset. Jan Assmann szerint a kánon kifejezés az idők során különféle átvitt jelentéseket öltött magára, amelyek négy súlypont köré rendeződnek. Ezek a következők: (1) mérték, irányvonal, kritérium; (2) mintakép, modell; (3) szabály, norma; (4) táblázat, lista (Assmann 1999. 103–120.). Ezekből az is látszik, hogy az én definícióm tulajdonképpen az egyes és a négyes jelentéskört ötvözi, amivel azt is hangsúlyozni szeretném, hogy a kánon nem csupán szövegek, művek, szerzők, beszédmódok halmazát jelenti, hanem a kiválasztásukat meghatározó irányvonalat, értékalapú kommentárt, önállósuló értelmezéseket is. S ha már kánonról beszélek, azt is fontos jelezni, hogy a kánon kérdése, főleg az irodalomelmélet területén, egy eléggé jól feltárt kérdés magyar nyelvterületen. Noha hiányoznak az átfogó munkák, de léteznek tanulmányok, tanulmánygyűjtemények, vitairatok, doktori disszertációk, ahogy a nyugati, főleg amerikai egyesült államokbeli nagy kanonizálási viták recepciója is megtörtént. (Hogy magam is megerősítem a kánonokra vonatkozó kánont, a következő művekre utalnék: Farkas 1997; Bagoly 2000; Rohonyi 2001; Boka 2006.) A kilencvenes években még egy magyarországi kánonvita is lezajlott, sőt mintha – némi politikai felhajtóerővel megtámogatva – ma is egy hasonló vitának lehetnénk a szemtanúi. (Gondolok most Wass Albert, Nyíró József, Tormay Cécile irodalmi szempontból is megtörténő rehabilitációs kísérletére.)

De hogy állunk manapság a kánonokkal? Úgy gondolom, a 20. századról mint a kánonok megrendülésének, átalakulásának, megsokszorozódásának, a „kánon alapú szemlélet” felbomlásának a korszakáról beszélhetünk. Az archívumok morajlása (Ernst 2008) mellett a kánonok morajlása is még tisztán kivehetően idehallatszik. Az ide kapcsolódó vitákban a kánon – többek között – mint erő-



szakos, kizáró jellegű, ideologikus értékkonstrukció lepleződött le, amely ezért könnyedén dekonstruálható, felszámolható. Azonban azt sem szabad elfelejteni, hogy a kánonvita elsősorban a Harold Bloom által „nyugati kánonként” aposztrofált és védelmezett, sokak által kizárólagosnak tekintett képződmény ellen irányult (Bloom 1994). Az egyetlen, domináns kánon elleni támadás azonban nem számolta fel a kánon alapú szemléletet. Az Egyesült Államokban, amikor különböző szubkulturális, mellőzött értékrend felől (fekete, hispanics, ázsiai amerikai, női, homoszexuális, populáris stb.) elkezdtek támadni a „halott, eurocentrikus, fehér férfi” irodalmát (Farkas 1997), akkor nem a *kánon/kánonok ellen*, hanem a *kánonba való bekerülés érdekében* folytatták a harcot. Elsősorban nem a kánon mint értékrend, hanem a kizárólagossága vált elutasítandó tényezővé. Az irodalmi kánonvita ennek ellenére jelez valamit. Bagoly Csilla szerint elsősorban krízist a kultúra egyik alapformájában (Bagoly 2000). Hogy értelmezni tudjuk ezt a krízist, a kánonokra vonatkozó kérdést egy mélyebb szinten kell feltenni. Arra a kérdésre kellene megkeresni a választ, hogy tulajdonképpen miről gondolkodunk, amikor a kánonok természetéről, jelenéről, esetleges jövőjéről próbálunk értekezni.

A válasz viszonylag egyszerű: a kultúra természete, szerveződése, átadási módja a kérdés. Ez az egyszerűség azonban szinte áttekinthetetlen bonyolultságot takar, amiből a következőkben megpróbálok néhány szálát kihúzni és összefonni.

Az áttekinthetőség kedvéért itt is kispórolnám a kultúra meghatározásával való bíbelődést. Ahogy Terry Eagleton is megjegyzi, manapság a „kultúra bénítóan tág és kényelmetlenül szűk fogalma között vergődünk” (Eagleton 2001). Hogy rövidre zárjam ezt a vergődést, nem túlságosan eredetien a kultúrát szimbólumok, eljárások, értékek halmazának fogom tekinteni, amely generációról generációra átadódik, miközben módosul. Ebből a halmazból pedig az értékek fogalmát emelném ki, az ugyanis lehetővé teszi a kultúra és a kánon fogalmának közelítését.

Amikor a kánonok felől próbálunk rátekinteni a kultúra természetére, akkor azt fejezzük ki, hogy a kultúrának van egy viszonylag egységes, érvényes, megőrzendő és továbbadandó értékrendje és irányultsága. A kánonra pedig azért van szükség, hogy legyen mi eligazítson a kulturális termelés sokféleségében, legyen mi megadja a viszonyítás és az értékelés szempontjait. Ez egyfajta egyöntetűséget, egységet eredményez, ami megengedi a változást, a fejlődést, de pont a kánonosság biztosítja, hogy a változás az „ugyanazon” belül menjen végbe: ha az azonosság meg is kérdőjeleződhet, az identitás sohasem. A kánon egyszerre garantálja és védelmezi a kulturális identitást, ugyanakkor – azáltal, hogy felismerhetővé teszi és összegyűjti az érvényes minták sokaságát – a hagyomány, a hagyományozódás kérdését is megválaszolja.

Hogyha madártávlatból rátekinünk a Harold Bloom által „nyugati kánonnak” nevezett képződményre, és az irodalmi élet területéről kiterjesztjük a fogalmat az európai, azaz görög-keresztény gyökerű világ kultúrájának egészére, akkor azt tapasztalhatjuk, hogy ezt a kultúrát az utóbbi évszázadokban, főleg a felvilágosodással kezdődően, a modernitásnak nevezett időszakban egyfajta emancipatorikus, fejlődéselvű és individualista értékrend dominálta. Mondom: dominálta, amivel nem zárom ki ettől a főáramtól eltérő, azt átszínező, akár országoként, régióként, különböző szellemi-vallási irányzatoként is változó értékrendek meglétét. Erre az értékrendre a monolitikusság, az exkluzivitás és az univer-

zalitás volt jellemző, a kánonok megrendülése és megsokszorozódása pedig pont ennek az értékrendnek a megbicsaklásával vette kezdetét. Az okokat és a társadalmi vagy mélyebb filozófiai-tudományos összefüggéseket zárójeljelezve kijelenthető, hogy a kultúra ebben az új szemléletben már nem egységes, kizárólagos értékrenddel rendelkező entitásként mutatkozik meg. A monolitikus helyett a plurális, a magas helyett a populáris, az univerzális helyett a partikuláris értékrendek kezdtek elterjedni. Tulajdonképpen az, amit sokan – néha megvetően – posztmodern világképnek, értékrendnek neveznek. Innen kiindulva a kánon érvényességével megtámogatott kulturális egység helyett a multikulturalizmus sokfélesége tekinthető valóságnak: kánon helyett a kánonok. Hogy ez a fordulat mennyiben tekinthető krízisnek, ahogyan Bagoly Csilla javasolja, azt nehéz eldönteni. Attól függ, mire helyezük a hangsúlyt. Ha az egész folyamatot az egységes kultúra eszméje felől értékeljük, akkor lehet válságról beszélni. De ha azt mondjuk, ebben a változásban a különböző, egyenrangú kultúrák együttlétezése, együttélése a tét, akkor a változás pozitív folyamatként is értékelhető, annak minden buktatójával és nehézségével együtt. (Utalok most Stanley Fish „butik-multikulturalizmus” fogalmára, amely – véleménye szerint – a multikulturalizmusnak egy féloldalas változatát képviseli, ugyanis a másik kultúra elfogadásában mindig megáll azon a ponton, ahol az sérti a kulturált viselkedés kánonjait. Lásd Fish 1998). Különbösen is manapság divatos dolog mindennel kapcsolatosan válságot emlegetni, figyelmen kívül hagyva, hogy egy fejlődéscentrikus, „forró” (Lévi-Strauss) kultúrában, társadalomban a válság – vagy ahogy Durkheim mondta: az anómia (Durkheim 2003) – természetes és permanens állapot.

A kánonok kérdéséről azonban itt nem lehet megállni. Egy újabb fejlemény ugyanis, amire már céloztam a vizsgálódásom elején, továbbgondolkodásra késztet. Az egyesült államokbeli kánonvitával kapcsolatosan különben is jeleztem, hogy a kánonok dekonstrukciója nem eredményezte a kánon alapú szemlélet végét, csupán relativizálta azt. Ezen a ponton úgy tűnhet, az a kérdés, hogy ebben a világ- és politikai térben, amiben egy ideje létezőnk, létezhet-e egységesen kultúra, vagy a multikulturalizmus valósága állandósul. De lehet, maga a multikulturalizmus is eltűnhet. A kánonok között vita van, harc zajlik – olvasható a láttelelet. De meddig zajlik a harc, meddig van értelme? Meddig érvényesíthető még a „kánon alapú szemlélet”? A válasz egyszerű: addig, amíg van *terület*, amit el lehet foglalni, amit dominálni lehet. De nem történt-e valami olyasmi a területtel, ami új fénybe állítja a kánonok jövőjének a kérdését? Vajon még mindig belátható, uralható, rendszerezhető-e? A következőkben azokat a területet érintő változásokat próbálom érinteni, amelyek véleményem szerint meghatározhatják a jövőben a kánonok alakulását. Példáimban, megfigyeléseimben megpróbálok realizstikus maradni, de megtörténhet, hogy következtetéseim futurisztikusak lesznek.

Egy egyszerű, a magyar prózairodalmat illető, példaértékű helyzet felvázolásával kezdeném. Egy magyarországi vezető, főállású irodalomkritikussal beszélve (nem nevesíteném meg) rákérdeztem, egy évben hány prózai mű jelenik meg magyar nyelven, ő ebből hányat olvas el, illetve hányra reagál. A kritikus szerint évente körülbelül ötszáz prózai jellegű mű jelenik meg, amiből ő harmincatnegyvenet olvas el, ezek közül pedig tíz-tizenötöt ír kritikát. Nyugtalanító arányok. Én mindenestre eltöprengtem azon, hogyan lehet így képbe kerülni a magyar próza alakulásával kapcsolatosan, mennyi esélye van annak, hogy egy fontos és értékes mű nem marad fent a rostán, a perifériára sodródik, elveszlődik.

Természetesen nemcsak az olvasás révén figyelhetünk fel egy irodalmi műre. Hiszen világos, az a harminc-negyven mű sem véletlenül kerül az érdeklődés előterébe. Ott vannak a kritikustársak, a média, a különböző eladási mutatók, toplisták, díjak, irodalmi blogok, az egész irodalmi masinéria, ami minőségi szűrőként működik. Ez a szűrő, ahogy a saját irodalmi ízlés, kánon is; egyszerre képes arra, hogy felmutasson és elfedjen érvényes alkotásokat. Inkább hogy elfedjen, gondolhatnánk, egyre több művet, legalábbis ha az éves termelés mennyiségéből indulunk ki. A fenti arányok különben is csak a magyar nyelvterületre vonatkoznak. Elképzeltethetjük, milyen választ kapnánk egy német vagy egy amerikai kritikustól. De ha igazán rémisztgetni szeretnénk magunkat, elég belegondolnunk bármelyik keresőszo Google találati listájába, nem beszélve egy találmásra kiválasztott tudományos területen évente megjelenő tudományos közlemények számáról. Hányat tudunk ezek közül elolvasni, behatóbban megismerni? Mi a garanciája annak, hogy a megfelelőket fogjuk kiválasztani és elolvasni? A Dunbar-szám (amely Robin Dunbar brit antropológusról van elnevezve) azt igyekszik megadni, hogy egy személy hány szoros, személyes szociális kapcsolatot képes fenntartani – körülbelül 150-et. Világos, hogy ez a korlát, amely különben az emberi agy, pontosabban a neocortex sajátosságaiból adódik, szintén létezik az elolvasandó művek esetében is. Csak egy bizonyos számú irodalmi, tudományos mű befogadására vagyunk képesek. Míg ezek száma félelmetesen növekszik.

S ezek csak mennyiségi tünetek. A tudás nagy iramú termelődése sokkal speciálisabb tüneteket is produkál. Sokunkat zavarhat az a széttöredezett, túlságosan részleges, inkoherens tudás, amit a világról birtokolunk. Általános tapasztalat, hogy a világról megszerezhető tudás uralhatatlanná vált. Az érvényes tudás ugyanis nagyon speciálissá és diffúzzá vált, amit képtelenség megismerni, egybelátni. Ki mondhatja, a szakértőket leszámítva, hogy tájékozott bármilyen tudományágban, vagy ismeri, mondjuk, a világirodalom aktuális fejleményeit. De egy szakértő is menthetetlenül felületessé és dilettánsná válik, ha kimereszkedik a szakterületéről, képtelen érzékelni két egymástól elkülönülő szakterület összefüggéseit, miközben azt mondják, az interdiszciplinaritás korszakát éljük. De nemcsak a tudásterületek, hanem a kultúrák egymástól való eltávolodása is mindennapi tapasztalat. De ezek a kultúrák most nem az ismeretlenségbe visszahúzódottan léteznek, mint néhány évszázaddal ezelőtt, hanem a túl sok információban feloldódva. Abban az információs felhőben, amiben már nem tudjuk a lényegest a lényegtelenről megkülönböztetni. Soha nem tudtunk ilyen sokat a világról, mégis általános tapasztalattá vált, hogy mennyire keveset tudunk. Hiszen úgy tűnik, ahhoz, hogy otthon legyünk a világban, egyszerre kellene ismernünk a közel-keleti konfliktusok pontos okait, a Google-térképek használati módját, a hitelkártyákkal való spórolás titkait, az utalványokkal kapcsolatos egységes uniós szabályozást – hogy csak tetszőlegesen emeljek ki néhány címet egy sokak által olvasott honlapról. Egyszerre került túl sok minden közel hozzánk, és bizonyul kevésnek az az ismeret, amit még képesek vagyunk megszerezni, megszerezni és befogadni vele kapcsolatosan. S közben széttestek vagy szétesőben vannak azok a nagy, néha valóban felületes, kizáró és merev keretek, amelyek rendezték számunkra a világgal kapcsolatos ismereteket. Amelyek megmondták, mi a fontos, és mi a kevésbé fontos, mi a lényeges és a lényegtelen. Ilyen volt sokáig a vallás, és igen, hasonló szerepet töltenek be a kánonok is.

Ugyanakkor azt is látni kell, ahhoz, hogy kánonról beszéljünk, kellene olyan művek, amelyek magukon viselik a kánonszerűség ismérveit. Amelyek betörnek egy kulturális milióbe, és átalakítják, magukhoz igazítják azt. De ki tudnak-e a könyvek még váltani kulturális forradalmakat? Ha a Bibliára gondolunk, még mindig mondhatjuk azt, hogy a Könyv kultúrájában élünk. Pedig mintha már a végére értünk volna ennek a kultúrának. És nem azért, mert eltűntek a könyvek, soha nem olvastak ilyen sokan ilyen sok könyvet. Hanem azért, mert „egy könyv” hatása már nem lehet akkora, mint pár száz évvel ezelőtt. Nincsenek meg azok a feltételek, a befogadásnak azok a csatornái, mint régen. Amelyek kiemelték azt az „egy könyvet”, azt az „egy életművet” a többi közül, fontosnak minősítették, és mindenkire eljuttatták. Sokkal kisebb az a kör, amire hatni tud egy textus. Úgy tűnik, a hatások bábeli zűrzavara redukálja, sőt elnyeli a legtöbb kezdeményezést. Ezért tud ma egymás mellett, egymástól függetlenül létezni annyi kulturális mintázat, kezdeményezés, stílus, áramlat. Mert mindegyik csak egy szűk körre terjed ki, és csak azon a körön belül érvényes.

Mint jeleztem, leginkább a terület változott meg a kánonok kialakulását, továbbélését illetően. Ami pedig leginkább átalakította, sőt folyamatosan alakítja a területtel kapcsolatos képzeletünket, az a virtuális térbeliség megjelenése. Pontosabban a virtuális térbeliségnek az a formája, amelyet a hálózatokba összekapcsolt számítógépek tettek lehetővé. A virtuális valóságban a hely kérdése ugyanis a tár-hely kérdésévé egyszerűsödött. Tárhelyből pedig, úgy tűnik, van elegendő. A virtualitás következménye, hogy minden meg tud jelenni, mindennek tud helye lenni. Ez már nem a szűkös rádiófrekvenciákért harcoló rádióadók, hanem a végtelenségig szaporítható online rádiószolgáltatások kora. Ahol minden társadalmi rétegnek, szubkultúrának, kezdeményezésnek, csoportnak („groups”-nak), sőt egyénnek is megvan a saját felülete. De ezzel el is veszik az egységes és uralható terület valósága. Ha határtalanul terjeszkedhetünk, ha – ahogy a valamikori amerikai pionírok – újabb és újabb fehér foltok felé irányulhatunk, nem kell a saját normáinkat mások ellenében érvényesítenünk, nem kell az értékrendünket rájuk kényszeríteni. A terület többé nem elfoglalható, nem uralható, hiszen befoghatatlan, határtalan. Ez a sajátosság pedig, többek között, a kánonok vitáját, harcát teszi tárgyatlanná.

De mi lesz a kánonokkal ebben az átalakuló helyzetben? Ami ugyanaz a kérdés: mi lesz a kultúrával? Hogyan fog megszerveződni, rendszereződni, átadódni?

Ezeket a kérdéseket ma már az egyre jobban kierősödő információs bábeli zűrzavar háttere előtt kell feltenni. Abban a környezetben, amelyben a fentebb taglalt tendenciák valószínűleg tovább fognak erősödni. Hiszen nem kell különös éleselméjűség ahhoz, hogy elképzeljünk egy olyan világot, amely még összetettebbé, még bonyolultabbá válik, mint a miénk, amelyben még több kulturális produktum termelődik és válik elérhetővé, amelyben a tudás specializációja és diffúziója tovább folytatódik, és az információ- és tudásfragmentumok áradata még rendszertelenebbül, feldolgozhatatlanul ömlik ránk. Ebben a világban a kultúrák távolodása még jobban fel fog erősödni, és egy olyan helyzet állhat elő, amelyet a „kulturális tribalizáció” szintagmával lehet jelölni.

A multikulturalizmus még a kultúrák együttéléséről beszélt, az egyes kultúrák megőrzésére és a tradíciók további ápolására helyezte a hangsúlyt. Ugyanakkor azt is feltételezte, hogy ezek a kultúrák „látják” egymást, hatnak egymásra, kölcsönösen megtermékenyítik egymást. A kulturális tribalizáció korszakában megszűnik ez a kölcsönös észlelés, kis, lokális, egymással nem érintkező, sok-

szor csak a virtualitás valamelyik bugyrában összegyülemelő sejtekre bomlik fel a kultúra egésze. Valamikor minden törzs úgy gondolta, hogy ő jelenti az egész emberiséget, a világ pedig annyi volt, amennyit a tekintet átfogott. S hiába nevezünk szűknek, bezáródottnak, egyirányúnak egy ilyen törzshöz kapcsolódó értékrendet, mentalitást, belülről nézve ez a mentalitás teljes, mivel lefedi, magyarázza az észlelt világ teljességét.

Egy ilyen sejtnek tudom elképzelni, mondjuk, a kortárs magyar irodalmat. A kultúra termelődésének ez a szegmentuma mindig a keveseké volt, mindig bírt egyfajta exkluzivitással. Azonban eddig léteztek azok a csatornák, átviteli rendszerek, amelyek az ezen a területen kialakuló értékeket szétszövőrogtatták a rendszer egészére. Például értékesnek nyilvánították, mintaként hivatkoztak rá, beemelték az oktatásba. Nem szabad elfelejteni, hogy valamikor Ady Endre is kortárs költőnek számított, ma pedig csak hiányosan tudnánk nélküle a magyar kultúra egészéről gondolkodni. Egy ma született Ady Endrének már nem lesz ilyen hatása. Meglesznek a hívei, az olvasói, meglesz a maga lokális érvényessége, de a hatását nem tudja a rendszer egészére kiterjeszteni, mivel maga a rendszer sem fog létezni.

Ma már könnyen válhatunk ilyen törzsek tagjaivá. Sokszor akarunk ellenére. És aztán már észre sem vesszük, hogy a törzs nyelvét beszéljük, a törzs értékrendjét valljuk. Nevezhetjük-e még kánonnak ezt az értékrendet? – tehető fel a kérdés. A véleményem szerint nem, hiszen minden kánonban van egy olyan reflexív mozzanat, ami azáltal, hogy határokat jelöl ki, túlmutat önmagán, és az egész területre vonatkozik.

De hol lesz még ilyen terület?

#### ■ IRODALOM

- Assman, Jan: *Kulturális emlékezet*. Atlantisz, Bp., 1999.
- Bagoly Csilla: *Kánon 'mm' nonán*. (Doktori értekezés) Miskolc, 2000.
- Bloom, Harold: *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Harcourt Brace, 1994.
- Boka László: *A divattól a kultuszig*, (Doktori értekezés) Szeged, 2006.
- Derrida, Jacques – Ernst, Wolfgang: *Az archívumok kínzó vágya/Archívumok morajlása*. Kijárat Kiadó, Bp., 2008.
- Durkheim, Émile: *Az öngyilkosság*. Osiris, Bp., 2003.
- Eagleton, Terry: *A kultúra két fogalma*. Magyar Lettre Internationale 2001. 43. sz.
- Farkas Zsolt: *Kánonvita és kultúrháború az Amerikai Egyesült Államokban*. Magyar Lettre Internationale 1997. 27. sz.
- Fish, Stanley: *Butik-multikulturalizmus, avagy miért képtelenek a liberálisok a gyűlölet beszédéről gondolkodni*. Magyar Lettre Internationale 1998. 31. sz.
- Kulcsár Szabó Zoltán: *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?* Irodalomtörténet 1995. 4. sz.
- Rohonyi Zoltán: *Irodalmi kánon és kanonizáció*. Osiris, Bp., 2001.

ÁRMEÁN OTÍLIA

# NYOMVONALAS OLVASATOK

## A kánon biztonsága

■ TDK-vitán, azaz az egyik tudományos diákköri dolgozathoz fűzött megjegyzések között hangzott el nemrég a zsűri részéről, tulajdonképpen tanácsként a következő vallomás: „Eliadét szeretjük ugyan olvasni, de nem szeretjük a bibliográfiában látni.” Hivatkozom? Nem hivatkozom. Annál, hogy ki mondta, fontosabb lehet, ki hogyan ismer magára ebben a vallomásban. Egyrészt ott van a nyilvánvaló oppozíció, hogy egy dolog a személyes érdekelttség, tettetés, és más dolog az a konvenciórendszer, ami kiéppül egy-egy diszkurzus, regiszter körül. Másrészt viszont a források hitelességének, értékének a kérdése körvonalazódik. Ha tudományos szöveget akarsz írni, akkor hagyd ki a Wikipédiát – szoktam például én mondani. Használhatod arra, hogy megkeress más forrásokat, vagy arra, hogy eldöntsd, több-e a megtalált forrás a Wikipédiánál (ha nem több, akkor keress tovább). Ugródeszka, ami törlődik, hiszen amikor már benne vagyunk a mély vízben, a legkevésbé sem számít, hogyan jutottunk oda. Szerencsére a nyomvonalakról még a tudományos munkákban sem kell beszámolni. Nem kérdés, hogy miként jutottunk oda. Inkább az a kérdés, milyen fogalmakat választunk annak a helynek a leírására, ahol vagyunk.

Tudományos munkáknál alapvető, hogyan határolja körül a szerző magának azt a terepet, amin megszólal. Besorolás- és minősítésértékű az, hogy kikhez kapcsolódik, kikre utal (hangvé-



**Ha nincsenek az anagrammák, nincs általános nyelvészet sem. Ha nincsen olyan, ami kívül marad a kánonon, akkor nincsen kánon sem.**

telében, tárgyalásmódjában, választott módszerében), kiknek milyen korábbi műveit használja fel. Amikor írunk, folyamatosan fedjük fel előfeltevéseinket, használt fogalmaink átvett és elfogadott értelmeit, de a megértés akkor is így működik, amikor (csupán) olvasunk. Nem légüres térbe érkeznek a mondatok, mindig korábbi mondatok nyújtanak kapaszkodási lehetőségeket, hogy a kapcsolatok végül olyan hálónak álljanak össze, melynek segítségével több minden felfogható és értelmezhető a beérkező adatokból (minél sűrűbb a háló, annál több minden).

A történet persze nem mindig ilyen ígéretesen építkező. Egyik kapcsolattól a másikig és onnan vissza – az két út, a háló mégsem lett sűrűbb. Hogyan számoljunk el a kudarcokkal, amikor valamit nem sikerül megírni? Amikor valamit nem sikerül elolvasni? Amikor éppen a kötelezőt, az alapot, az elvártat nem tudjuk elolvasni? Vagy úgy olvassuk, hogy nem azt olvassuk, ami oda van írva, hanem csak a betűjét. Kisiskolás koromban, anélkül, hogy tudtam volna róla, így játszottam ki a tanítói-szülői elvárást: háromszor kellett volna elolvasnom a tanmesét gyakorlásképpen, én meg elolvastam gyors egymásutániségben minden szavát háromszor.

## Betűhalmazok és kanonizált értelmeik

■ Mert hogyan is kell olvasni? Mi az a lineáris rend, ami az írásbeliség elterjedésével általánosan elfogadottá, törvénnyé és mércévé vált? A balról jobbra tartást az írás tanította meg nekünk (nyugati társadalomban élőknek), s ennek messzemenő következményei lettek érzékelésünkre, világlátásunkra. Például hogy ez a pozitív haladási irány. Ha a film használta képernyőn a szereplő balról jobbra tart, akkor előremegy, az új, az ismeretlen, a pozitív felé (jobbról balra pedig visszafelé jön). Jön, igen, felénk tart, mert a néző „[s]zubsjektíve balra helyezi magát, s minden, ami a kép bal oldalán van, súlyosabbnak, fontosabbnak tűnik” (Arnheim 1979. 47.). Érvényes ez a színpadra is, de mindenféle térbeli tájékozódásra is.

Kevés olyan műfaj és vállalkozás van, ami megtöri ezt a kötelező linearitást. A képversek éppen a nonlinearitás kényszerével dolgoznak, és a kettős látást mozgósítják: a befogadónak néznie és olvasnia is kell a betűket, a kialakuló vonalegyütteseket. Az is a lineáris rend összezavarása, amikor a vesszorok kezdőbetűinek összeolvasása értelmes szót, nevet rejt. A szép sorban összeolvasandó betűket rejtett elv szerint rendezni új sorba és az új elrendezés szerinti értelmet nevezni ki a tényleges, lényeges, igazi értelemnek – ez a kanonizált interpretációs, jelentéstulajdonítási eljárásokkal ellentétes technika.

Saussure, a 20. századi nyelvtudomány megeremtője, miközben azokat az előadásokat tartja, melyek a *Bevezetés az általános nyelvészethez* könyvnek az alapanyagát szolgáltatták, éppen valami ilyesmit művel: szétszedi az olvasott (latin) szövegeket annyira, hogy azok olvashatatlanná válnak. Betűkre cincálta szét latin költők leginkább isteneket, istennőket felvonultatató szövegeit, bizonyítani akarván, hogy a betűket új elrendezésben másképpen is lehet olvasni, és a szövegeknek ez a másodlagos értelme az igazi értelem. A szavak mögött újabb szavak rejtőznek, az olvasónak pedig titkosírásként kell a rejtett értelmet kihámozni a betűk újraosztásának segítségével. Ez a projekt lényege. Ezzel írt tele Saussure 141 jegyzetfüzetet 1906 és 1909 között. A füzetek és a néhány nagyobb lapra írt táblázat anyagába Jean Starobinski 1971-ben kiadott könyve nyújt betekintést: *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*.

Kísérletezéseit tehát Saussure maga nem hozta nyilvánosságra, hiszen nem sikerült bizonyítania, hogy létezik a szövegeket titkosírászerűen megkettőző (létrehozó) szándék (vö. Starobinski 1971. 151.). Minél több rejtett szót tudott kiolvasni a szövegekből, annál bizonytalanabb lett abban a tekintetben, hogy vajon nem csupán a betűk végességéből fakadó valószínűségi játék az egész. Ha nem lehet eldönteni, melyik értelem az elsődleges, és az anagrammatikus olvasással rengeteg szó-témához, rejtett szóhoz eljuthatunk, akkor ez nem csupán a jelentések végletes szóródásával és egymást kioltásával fenyeget, hanem annak eltűnésével is, amit olvasunk. Nem szöveg az már, csupán az ábécé 24 betűje, tetszőleges sorrendben, amiből aztán az olvasó rakja ki a maga szó-témáit.

Kudarccal tehát. Vagy éppen ennek a kudarcnak köszönhetően fogott hozzá Saussure a nyelvtudomány kiépítéséhez? Végül vagy pont ezért azt sem sikerként élte meg, a *Cours*-t az 1906 és 1911 között megtartott előadások alapján Charles Bally és Albert Sechehaye 1915-ben jelentették meg (vö. Saussure 1997. 29.). Az utókor a két Saussure közül egyértelműen a nyelvészt és nem az anagrammatikus interpretátort kanonizálta. Az anagrammák Saussure-je kívül van a kánonon, de azért jó néhányan inspirálódtak belőle. Jakobson (1969), Derrida (1998. 96.), Paul de Man (2002. 410.), Julia Kristeva (1969), Jonathan Culler (1976), Cynthia Chase (1997), Szegedy-Maszák Mihály (1980) számára hivatkozási pontok ezek a kutatások, mert a nyelvi működésekről mondanak el valami lényegeset. (Doktori disszertációk is születtek, melyekben a jelölők összefüggéseinek anagrammatikus és paronomasztikus olvasatait mutatják meg a szerzők például József Attila vagy Parti Nagy Lajos költészetében – lásd Osztrólczyk 2011, Ármeán 2004.) A szelíd változatban Szegedy-Maszák szimbolikus olvasásmódnak nevezi azt, amikor a nyelvi rétegzettség, szavak mögötti szavakra figyel az olvasó, az esztétikai hatás pedig ezzel a tevékenységgel áll egyenes arányban: „Egyrészt azt állíthatjuk, hogy a »szavak mögötti szavak«, a szövegekben aprólékos elemzéssel kimutatható nyelvi bonyolultságok a költői nyelvnek évezredes hagyományaiból következnek. Másrészt az is bizonyos, hogy Saussure nem bizonyos irodalmi művek furcsaságát, hanem olyan szimbolikus olvasásmódot ismert fel, mely bármiféle nyelvi jellegű alkotás esetében érvényes megközelítés lehet, annál is inkább, mert – túllépve Starobinski következtetéseire és válaszul Saussure kételyeire – feltételezhetjük: a szöveg esztétikai hatása egyenes arányban van azzal, mekkora szerep jut a nyelv mögötti nyelv(ek)nek.” (Szegedy-Maszák 1980. 426.)

Radikálisabb olvasatban a szöveg betűjére, materialitására való összpontosítás romboló hatású, és magára a bomlásra mutat rá név és jelentés szétválásának megtapasztalása miatt (vö. De Man, Chase). Innen válik érthetővé Saussure-nak az anagrammatikus kutatásoktól való elfordulása is, legalábbis Baudrillard értelmezésében: „Vajon Saussure azért változtatott irányt, mert bizonyítási kísérlete nyilvánvalóan kudarcba fulladt, vagy azért mondott le az anagrammatikus kihívás pozíciójáról, hogy áttérjen a jelentésteremtés konstruktív, maradandó és tudományos módszerére, az eltörlés-fenyegette jelentés védelmében?” (Baudrillard 1998. 15.)

Saussure tehát a tudományost választotta, a racionális diszkurzust, és ezt a Saussure-t ismerjük. A másik Saussure anagrammatikus kísérletezésének előbb hivatkozhatóvá kellett válnia, a feldolgozás során viszont meg is szelídült a válalkozás, s a további interpretációk is racionálissá teszik. Egyre inkább a kettőség, a pálfordulás marad az Saussure munkásságában, ami zavarba hoz.



■ Ha nincsenek az anagrammák, nincs általános nyelvészet sem. Ha nincsen olyan, ami kívül marad a kánonon, akkor nincsen kánon sem. Ha nincs, ami odavigyen (őshaza ígérete), akkor nincsen szótár sem (Kőrösi Csoma Sándor). Tévedések, zsákutcák, latens tartalmak – a racionális diszkurzus feltételei, csábítói, velejárói. „Minden racionális diskurzus fel akarja számolni a látszatokat, éppen ebben rejlik a vonzereje – és ez benne a szemfényvesztés.” (Baudrillard 1998. 13.) Interpretáció és a csábítás kettősségéről van itt szó: ami a kánonon, az elfogadottn kívül van, az mindig elcsábít, valami egyszerit és személyest ígér, de végül csak a racionális diskurzus egyszerűségét és személyességét képes megmutatni. Amit keresünk, az mindig már ott van. A racionális annyiban szemfényvesztés, hogy a látszatot, amihez képest ő racionális, soha fel nem számolhatja.

Eliadét és azokat a szerzőket, akiket szeretünk olvasni, azért is olvassuk szívesen, mert nem mindenben racionális az, amit és ahogyan felmutatnak. Kapcsolódásokról számolnak be, melyek nem a szigorú ok-okozatiság rendjét követik. Szövegeik nem építkező, céltudatos, lépésről lépésre bizonyítékokra támaszkodó, tudományos irányultságúak, hanem áradóak, széttartóak, jelentések eltörésével fenyegetők.

Tulajdonképpen az is tartható, hogy minden szöveg ilyen. Ha van hozadéka Saussure anagrammakutatásainak, akkor az éppen az, hogy az olvasó tehet arról, milyennek látja a szöveget. Betűire szedi-e szét, vagy engedelmesen követi a szerzői utasításokat. (A szerzői utasítás itt abban az értelemben használatos, ahogyan Philippe Lejeune ír az önéletrajzi paktumról vagy műfaji szerződésről, s ami Genette szerint az irodalmi művek olyan paratextusaiban tükröződik, mint például az alcím, elő- vagy utószó, fülszöveg, mottó, jegyzetek. A szerző a regény megjelöléssel felkínálja a regényként való olvasásmódot, egyúttal kötelezi is magát arra, hogy számonkérhetőek a szövegén a regénnyel szemben támasztható követelmények. Genette jegyzete a „szerződés” kategóriát megengedőnek tartja, és az olvasó szabadságát hangsúlyozza: „A kifejezés nyilvánvalóan igen optimista az olvasó szerepét illetően, aki semmit sem írt alá, s aki vagy elfogadja azt, vagy sem.” (Genette 1996. 84.) Kétségtelen, hogy valamennyit mindig el kell fogadnunk a szerződésben foglaltakból, bele kell mennünk a játékba, különben nincsen játék.) Nyelvek mögötti nyelveket, műfaji törésvonalakat regisztrál, vagy az egységes értelem rekonstruálását tűzi ki célul. A diszkurzusok az első esetben „tétek és játszmák színhelyei, az elterelés szenvedélyének színhelyei, ahol maguknak a jeleknek a csábítása sokkal fontosabb, mint egy ki tudja miféle igazság felbukkanása – az interpretáció ezeket a látszatokat veszi semmibe és rombolja le a rejtett értelem keresése közben.” (Baudrillard 1998. 13.) Az interpretáció tehát a másik olvasói attitűd, és az értelmezés felkutatta értelem és igazság lesz a kánonba való belépés feltétele.

## **Nyomvonalak**

■ Mindannyian szeretnénk értelmesen élni. Az értelmessé tétel műveleteit az értelmezés tanítja meg nekünk, a minden, a káosz, az illúziók, a látszatok interpretatív rendezése, legyen szó szövegolvasásról, cselekedetek mozgatórugóinak megértéséről vagy önmagunk motivációinak felkutatásáról. Azt gondolom, ma

még önmagunkhoz is az olvasáson át vezet a legegyszerűsebb út. Az az élményközpontság, aminek újabban tanúi vagyunk, egy másik utat jelent, és nem látványosak még a következményei. Mintha ma (újra) értékesebb lenne saját bőrünkön tapasztalni és nem mások tapasztalataiból (könyvekből például) tanulni. Pedig ha tanulunk abból, ami le van írva, akkor azt nem kell tapasztalati úton is megismerjük. Ugyanígy: mindannyian szeretnénk kapcsolódni másokhoz, ezért szeretnénk ismerni azokat a közös pontokat, melyek segítségével könnyebben kapcsolatot teremthetünk. Ha egy adott közösségben mindenki olvasta Ottlik *Iskola a határon* című regényét, akkor ez a közös tudás felhasználható olyan új szövegek értelmezésekor, melyek építenek erre a regényre, de felhasználható problémák megoldásakor is – vagy bizonyos típusú problémák abban a közösségben fel sem merülnek pont azért, mert mindannyian szembesültek az adott kérdéssel már az olvasás során. Az olvasással gyógyítás (biblioterápia) működhet ezen az elven, illetve az irodalomnak ilyen szembesítő szerepét emeli ki Szilasi László, amikor *A harmadik híd* című regénye kapcsán mesél a hajléktalanok életének megtapasztalásáról: „Nekem nem volt könnyű ott lennem velük. Lelkileg, szellemileg, testileg egyaránt nagyon igénybe vett. Lehet, hogy az irodalomnak van egy olyan funkciója is, ami lehetővé teszi, hogy nyugodtan megszemeled ezeket a borzalmakat, ezeket a nehéz sorsokat – anélkül, hogy jelen kellene lenned.” (Szilasi 2014.)

A közös tudás közös pont. Ezért van a kánon, az elfogadott, valamilyen értelmező közösség által szentesített szövegek listája. Amikor viszont a kánon nem egységes, és annyi értelmező közösség van, ahány nagyobb kiadó (egyetemi központ, folyóirat – kapcsolhatjuk különböző intézményekhez ezeket), akkor nem is olyan egyszerű már megmondani, mi van benne a kánonban, és mi van kívül rajta.

Vannevar Bush 1945-ben ír a Memexről úgy, hogy előrevetíti mindazt, amit a számítógépek és az új média hoznak életünkbe. Az *As We May Think* (magyarul: *Út az új gondolkodás felé*) című cikkében egy új mesterségről is beszél, a nyomvonalvágásról (vö. Bush 1998). A nyomvonalvágók információk összekötésével foglalkoznak, linkelnek (ahogy ma már mindannyian). Nyomvonalaink lehetnek személyesek, egyszerűek és megismételhetetlenek, de lehetnek megoszthatóak, újra meg újra bejárhatóak, tágíthatóak is. A tágas út közösségben is járható, a tágas út az, ahová visszatalálunk, mert nélkülözhetetlen a tájékozódáshoz. „Az út sokkal kellemesebb, ha újra elsajátítjuk a felejtés kiváltságát, azaz elfelejtjük mindazt, amire éppen nincs szükségünk, mert van esély, hogy ismét rátaláljunk, ha fontosnak bizonyul.” (Bush 1998)

Azért fontos, mert újra rátalálunk. Újra meg újra vezet bennünket valahová. Szöveg, ami többször, másként képes megszólítani olvasóját. Több regiszterben, több szinten, több megközelítéssel is interpretálható. Nyomvonalvágásra alkalmas, mert nem csupán az az egy kitaposott út térképezhető fel benne. (Ahogyan az út, úgy a szöveg is működhet pusztá metaforaként. Azaz nem csupán szövegutak vannak. Tapasztalatokról beszéltem az előbb, arról, hogy kinek mit kell megélnie. Talán ezeket is felfoghatjuk utakként, hol közösek, hol nem, hol megoszthatók, hol nem, és néha kényszeresen ugyanolyan helyzetekbe kerülünk, ugyanannak az újbóli megélésére ~~kérhetően~~ hivatva. Stop.pard)

A szövegeknek ez a strukturális jellemzője (bonyolultságuk, összetettségük, többféleképpen szétszalazhatóságuk, linktartományuk) magyarázza azt, hogy miért léteznek olyan szövegek, amelyek nagyon eltérő kánonokban is benne

vannak. Nem képzelhető el nyugati irodalomtörténet Shakespeare nélkül. Magyar irodalomtörténet Madách nélkül. Vagy Esterházy nélkül. Olyan hálózatok a szövegeik önmagukban is, és olyan utaláshálóval érkeznek, hogy képesek nagyon különböző olvasóik nagyon különböző megértés-, kérdéshálózataikhoz kapcsolódni. Vagy fordítva.

## Tágasság

■ 2016. január 5-én beszélgetett Esterházy Péterrel Fabiny Tamás, aki egyik kérdését egy vallomással vezette fel: volt olyan híve, aki megdicsérte olyan mondatért, ami el sem hangzott a prédikációban. Az igazán jó prédikációban a hallgató meghallja a fel nem tett kérdéseire a válaszokat, s ezt a folyamatot maga az igehirdető sem tudja elrontani. Esterházy rögtön átteszi a regényre: „Egyébként a regény is így működik. Maga az író se tudja elrontani. De annak már nagyon jó regénynek kell lennie... Senki sem tudja megmondani, miről szól egy regény. Ha jó mű, akkor elég tágas, elég nyitott ahhoz, hogy az olvasó megtalálja benne azt, amit keres.” (Fabinyi–Esterházy 2016.)

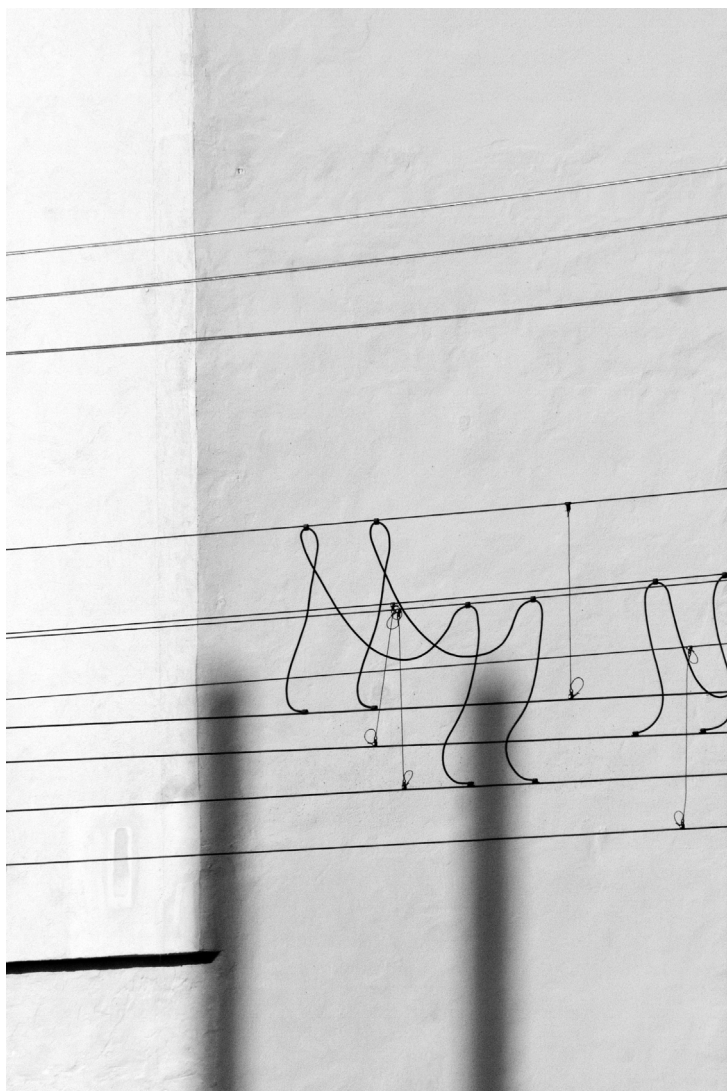
Nem egy olvasónak kell megtalálnia, hanem többnek, rengetegnek. És nem azt kell megtalálnunk, amit már valaki előttünk megtalált, hanem azt, ami bennünket foglalkoztat, amit mi keresünk épp (ezek persze egybeeshetnek korábbi keresésekkel és eredményekkel, de el is térhetnek tőlük). A paradoxon az, hogy ott találunk válaszokat, ahol már sokan mások is találtak. Nem azokra a kérdésekre, nem azzal az olvasói attitűddel, nem azokkal az értelmezési stratégiákkal. Találtak, mert kerestek. Ahogyan Saussure is keresett és talált, talált, mert egyáltalán keresett.

A nagyon jó regény támogatja a keresést (és nem kínálja az igazságot). A nagyon jó regény olvasót teremt. Az olvasó pedig beletanul az olvasásba. Egyrészt kánonba szelídített művek által, melyekről kiderül, hogy sokkal több van bennük, mint amit egyetlen kor valamely kánonjának szűrője látni enged, másrészt pedig kánonon kívül rekedt művek által, melyek megmutathatják, hogy a jelentéstulajdonítást támogató szövegerők mellett a jelentés eltörlésével fenyegető effektusok is működnek. Minden szövegben.

### ■ IRODALOM

- Ármeán Otília: *Paragrammatika. Olvasatok az intertextualitás és a retorika hálójában*. Doktori disszertáció (2004). Szegedi Tudományegyetem. Részlet belőle itt: Ármeán Otília – Medgyes Tamás: *Szövegek között értelmezéssel. Retorikai olvasatok*. Gondolat–Pompeji, Bp.–Szeged, 2005. 9–46.
- Arnheim, Rudolf: *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*. Ford. Szili József – Tellér Gyula. Gondolat, Bp., 1979.
- Baudrillard, Jean: *A látszatok szent horizontja*. Ford. Tótfalusi Ágnes. Nappali Ház 1998. 4. sz. 13–16. [http://apps.arcanum.hu/app/nappalihaz/view/Nappalihaz\\_1998\\_04/?pg=16&layout=s](http://apps.arcanum.hu/app/nappalihaz/view/Nappalihaz_1998_04/?pg=16&layout=s)
- Bush, Vannevar: *Út az új gondolkodás felé (Ahogy gondolkodhatnánk)*. Ford. Ivacs Ágnes – Bartha Gabriella. In: Sugár János (szerk.): *Hyper Text + Multi Média*. Artpool, Bp., 1998. <http://www.artpool.hu/hypermedia/bush.html>
- Chase, Cynthia: *Arcot adni a névnek. De Man figurái*. Ford. Vástyán Rita – Z. Kovács Zoltán. *Pompeji* 1997. 2–3. sz. 108–147.
- Culler, Jonathan: *Anagrams and Logocentrism*. In: Uő: *Saussure*. Fontana–Collins, Glasgow, 1976. 107–108.
- De Man, Paul: *Hypogramma és inskripció*. In: Uő: *Olvasás és történelem. Válogatott írások*. Ford. Nemes Péter. Osiris, Bp., 2002. 395–432.
- Derrida, Jacques: *A disszemináció*. Ford. Boros János – Csordás Gábor – Orbán Jolán. Jelenkor, Pécs, 1998.
- Fabiny Tamás – Esterházy Péter: *Márk-változat*. Budavári Evangélikus Szabadegyetem, 2016. január 5. <http://www.bokod.lutheran.hu/mark-valtozat-meghalt-esterhazy-peter>
- Genette, Gérard: *Transztextualitás*. Ford. Burján Monika. Helikon 1996. 1–2. sz. 82–89.
- Jakobson, Roman: *Nyelvészet és poétika*. In: Uő: *Hang – Jel – Vers*. Ford. Barczán Endre et al. Gondolat, Bp., 1969. 211–257.

- Kristeva, Julia: *Pour une sémiologie des paragrammes*. In: Uő: *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse* (Extraits). coll. Points. Éditions du Seuil, Paris, 1969. 113–146.
- Osztróluczky Sarolta: „Veszem a szót...” *József Attila-interpretációk*. Doktori disszertáció. ELTE BTK, Bp., 2011. <http://doktori.btk.elte.hu/lit/osztroluczkySarolta/diss.pdf>
- Saussure, Ferdinand de: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Ford. B. Lőrinczy Éva. Corvina, Bp., 1997.
- Starobinski, Jean: *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Gallimard, Paris, 1971.
- Szegedy-Maszák Mihály: *Az ismétlés művészete*. In: Uő: *Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*. Magvető, Bp., 1980. 365–465.
- Szilasi László: *A helyeink mi vagyunk*. Magyar Vivien interjúja. Librarius kortárs kult magazin. 2014. március. <http://librarius.hu/2014/03/24/helyeink-mi-vagyunk-interju-szilasi-laszloval/3/>



DEMÉNY PÉTER

# AZ EMBERNEK AZ EMBERRŐL

Néhány szó Ortega y Gassetről



...ebben a korban  
tehát teljesen  
kontraproduktív  
bonyolultan szólni,  
mert ez inkább kelti  
a mellébeszélés,  
mint a hiteles beszéd  
látszatát.

■ „Lehet, hogy a filozófia nem tartja nagyra, de nem lehet nem látni, hogy amit az eltömegesedésről mond, abban igaza van.” Az idézet talán nem pontos, a gondolat igen. Ha jól emlékszem, a Csiki Lászlónak adott portréinterjúban fejtegeti ezt Poszler György.

És maga Ortega mit ír? Igaz, csak egyik esszéje lábjegyzetében, mégis ezt írja: „Heidegger csodálatos könyvében, az 1927-ben megjelent *Lét és időben* az életnek egy ezzel rokon definíciójához jut el a szerző [mármost azzal a fel-fogással, hogy az élet feladat, probléma, amit szüntelenül, minden pillanatban meg kell oldani]. Nem tudnám megmondani, hogy mennyire áll közel Heidegger filozófiája ahhoz a gondolatrendszerhez, amely írásaimat ihlette [...], azt azért ki kell jelentenem, hogy nincs nagyobb adósságom ezzel a szerzővel szemben. [...]. Egyszer s mindenkorra bátorkodom ezeket az észrevételeket közreadni, mert gyakorta meglepődöm, hogy még a legközelebbi társaimnak sincs halvány fogalma, hogy én mit is gondoltam és írtam.”<sup>1</sup>

Két észrevétel, mely nagyjából ugyanarra vonatkozik: arra, hogy Ortégának nincs helye a filozófiai kánonban, vagy enyhébben fogalmazva: *marginális* helye van. „Leteperték” az olyan nagyok, mint Heidegger, már „csak” olyan megszállottak foglalkoznak vele, mint Poszler és Csejtei Dezső.

Az érdekes az, hogy maga Ortega is úgy érezte, nem értik, amit mond. Spanyolországban

nem lehetett oka panaszra, de természetesen ő is nemzetközi vizekre vágyott, elszomorította és felháborította annak a Heideggernek a sikere, aki „ugyanazt mondja”, amit ő, művét mégis nagy könyvként fogadják.

Egyszer tanúja voltam két barátom beszélgetésének. Az egyik azt állította, Szentkuthynál már minden megvan, ami Esterházynál is. A másik amellett érvelt, hogy éppen akkor lesz átütő valami, amikor az újítás a természetből fakad, magától értetődően a tehetségéből ered.

Ortega és Heidegger elsőbbségén vitakozzanak a filozófusok. A magam részéről azt tudom mondani, hogy főleg a fent említett Csejtei Dezsőnek köszönhetően a spanyol gondolkodó nagyon sok kötete és írása hozzáférhető magyarul, én nagy gyűjtője vagyok ezeknek a könyveknek és szövegeknek, néhányat, mint az *Elmélkedés a vadászatról*, évente újraolvasok, irodalomértelmezéseimben felhasználom – az én kánonomban Ortega (olyan filozófusok mellett, mint Pascal, Nietzsche és Cioran) előkelő helyet foglal el. Az alkat nem választható el az argumentációtól, ezért nem fogok azzal mentegetőzni, hogy jól megírt, képszerű, érzékletes műveket könnyebben olvasok, mint olyanokat, melyek csupán a gondolat fejlődését figyelik rendszerszerűen. Ugyanakkor azt mégis leszögezem, hogy szerintem a mi korunkban, mely sok szempontból minden kor között a legbonyolultabbnak tűnik, és amelyben a filozófia szétrobbant, mint a világ, szigorúan felépített, katedrálisszerű életműveket már képtelen létrehozni, ebben a korban tehát teljesen kontraproduktív bonyolultan szólni, mert ez inkább kelti a mellébeszélés, mint a hiteles beszéd látszatát. A világ bonyolultságát kizárólag a gondolat maximális tisztaságával lehet ellensúlyozni, feltéve, ha nem akarunk a bonyolultság bugyraiban elmerülni és annak örülni, hogy ami másnak nem sikerül, az, lám, nekünk sem.

Az alábbiakban *A tömegek lázadásáról és az Elmélkedésről* beszélek majd – egyrészt arról a művéről, melyben a mai világ felismerhető, másrészt arról, amely egyik legnagyobb élményem.

„Most összegzem és kibővítem a korábbi megállapításaimat úgy, hogy kerek elmélettel válaszoljak korunk legfontosabb kérdésére.”<sup>2</sup> Ortega, aki gyakran emlegette, hogy „nyomdagépen születtem”, hiszen családja több lap tulajdonosa volt, ebben a lábjegyzetben egyesíti a filozófus és az újságíró erényeit – talán ezért is szorult a perifériára. „Kerek elméletet” a filozófusok szoktak teremteni, a kor legfontosabb kérdése viszont (egyik könyvének a címe is ez: *Korunk feladata*) az újságíró mindig vizsla tekintetét érdeklí. A spanyol filozófus egyébként egész munkásságában egyesíti ezt a két tulajdonságot: „mindig a sűrűjében voltam”, mondja többször, mármint az élet, a kavargás sűrűjében, és egyik leginkább magával ragadó elmélete az, hogy az ember – hajótörött, akinek folyamatosan meg kell küzdenie az élettel az életért, a *saját* életéért, hogy azt élje, amit kizárólag ő élhet meg.

„...a tömeg teljes társadalmi hatalomra tör” – mondja az első, *A népességtömrülés jelensége* című fejezetben,<sup>3</sup> és azóta, tagadhatjuk-e, meg is szerezte azt. Ez nem úgy értendő, hogy sokan uralkodnak, hanem úgy, hogy aki a társadalmi piramis legtetetjén van, az *minőségileg* tömegember – olyan ember tehát, aki nem rendelkezik sajátos kvalifikációval, aki örül annak, hogy nem különbözik mástól, aki nem szenteli az életét semminek, aki kötelességeket nem ismer, csak jogokat, mert természetes állapotnak érzi, hogy jogai vannak, hogy *minden* jog megilleti.

Ki ne hallaná korunk, a *mi* korunk, a 21. század szirénhangját ebben a sietős felsorolásban, mely azért mégiscsak a lényegi elemekre világít rá? Ki ne látná,

hogy az ilyen emberekkel, ezzel a jelenséggel küszködik Európa, a világ, ebből sarjadt a politikai korrektség felszínes ideológiája? A szellem arisztokráciája rövid úton arrogánsnak, kirekesztőnek minősül – mindenkinek ugyanabban a szellemi moslékban kell dagonyáznia.

Holott az élet: *készenlét*. Az *Elmélkedés a vadászatról* legszebb fejezete a zárórész, melynek címe: *A vadász, az éber ember*. Ebben Ortega azt fejtegeti, hogy a vadászat és az az ember, aki annak *szenteli életét* (lám, megint felbukkan a szintagma! Ortega egész életművét össze lehetne foglalni egy szótár formájában), tehát a vadászat és a vadász legfontosabb tulajdonsága az *éberség*.

„A vadász figyelme és tekintete ennek [az egyetlen pontra koncentráció figyelemnek és tekintetnek a] teljes ellentéte. Egy pillanatra sem véli tudni, hogy melyik irányból mosolyog rá a vadászszerecsény. Nem tekint nyugodtan egy meghatározott irányba, mintha csak eleve biztos lenne abban, hogy onnan jön a vad. A vadász tisztában van azzal, hogy nem tudja, mi fog történni, és foglalatosságának épp ez az egyik legnagyobb vonzereje. Innen van az, hogy szüksége van egy másféle, magasabb rendű figyelem megteremtésére, olyanra, amely nem irányul semmiféle, már előre sejtett dologra, hanem éppenséggel semmit sem sejt előre, s ezért semmit nem szabad figyelmen kívül hagynia. Olyan »egyetemes« figyelem ez, amely nem irányul egyetlen pontra sem, hanem azon fáradozik, hogy mindenütt ott legyen.”<sup>4</sup> Ennek a figyelemnek a megnevezésére használja az „éber” jelzőt, és a vadászt a filozófushoz hasonlítja, aki a gondolatok erdejében vadászik.

Nyilvánvaló, hogy a tömegember nem lehet vadász, hiszen – hogy ismét Ortégát parafrázáljam – ő csak azt gondolja, amit megtalál a fejében, ő nem szenteli az életét semminek sem, és nem próbál puskavégre kapni semmit, elvégre minden az ölébe hullik, és ő zokon veszi, ha ez mégsem következik be. Ma, amikor annyira divatozik a homály, hogy még egy összefoglalást sem ért az, aki kíváncsi lenne egyik-másik elméletre, a spanyol egzisztencialista szavai már-már ijesztően világosak. Pedig, gondolom, ő is tudott volna a vadásznak a vad általi megelőzöttségéről vagy a vadászatban való bennelétéről beszélni – csak tényleg nem értem, milyen gondolati haszna lenne egy ilyen nyakatekert fogalmazásnak.

Badiou, Levinas, Heidegger, Agamben és mások mellett Ortégát is fel kellene venni a kánonba, ahol azok foglalnak helyet, akik érvényeset mondanak az embernek az emberről.

#### ■ JEGYZETEK

1. José Ortega y Gasset: *Goethe belülről*. In: *Uő: Hajótörtek könyve*. Ford. Scholz László. Nagyvilág, Bp., 2000. 19.
2. José Ortega y Gasset: *A tömegek lázadása*. Ford. Scholz László. Nagyvilág, Bp. 2003. 41.
3. Uo.
4. José Ortega y Gasset: *Elmélkedés a vadászatról*. Ford. Csejtei Dezső. Európa, Bp., 2000. 131.

NYERGES GÁBOR ÁDÁM

## Közepesen hűvös

A szemben lévő lakás ablakában a több irányból torzult, homorú tükörkép egy nyitva hagyott ajtóból valamennyire belátható, folyosóra nyíló konyhát mutat, benne egy nőt a képnek háttal, ahogy épp átmegy a másik szobába.

Nincs még gyereke,  
férjezetlen.

Még fiatal vagy, szép, egészséges.  
Tudod, újrakezdhethéd, krákogja a folyosón egy reszelős hang, az idő közepesen hűvös az évszakhoz képest, enyhén szeles, csapadéktalan. Úgy tűnik, nyár este van.

A múlt hét elsodródó part  
végeláthatatlan nyílt vízen.

Rémálmaid türelmesek. Kikopott belőlük a pályakezdő szadisták reszkető izgatottsága, megvárnak. Éber távollétedben, mint amerikai filmek meglepetésbulit szervező fiataljai, kedélyesen tervezgetik az apró részleteket.

Egy férfi ül a gangon,  
aki talán te vagy.

Lehet, persze, hogy csak rossz emlék. Széket hoz magának, mint aki elfáradt az egész napi rosszkedvben. Szarok vagyunk, megérdemeljük egymást, mondja, ezzel alszik el, míg rémálmai rutinos kéjencekként lassú, magabiztos mozdulatokkal munkához látnak.



## Az unokák

Ez már a mi lakásunk, pók pók.  
Igen, így beszélünk.  
Az idős hölgy már nincs itt,  
mi meg igen, pók pók.

Már hónapok óta, pók pók,  
lakunk itt békében.  
Ez jogilag rendes,  
szabályos foglalás, pók pók.

Én Pókné Saci, pók pók.  
Ő a férjem, dr. Pók Zsolt,  
s több tucat gyermekünk.  
Te meg jössz itt, pók pók.

Összecsavart újsággal, pók pók.  
Tudjuk, mire készülsz.  
Ez népirtás.  
Ez a történelmünk, pók pók.

Megtámadjuk, pók pók,  
a hagyatéki végzést,  
EZ A MI KURVA OTTHONUNK,  
egy egész lakótelep, pók pók.

A hölgy sohasem mondta, pók pók,  
hogyha ő már nem lesz,  
ne jöhetnének ide.  
Te meg fertőtlenítővel, pók pók,

meg még takarítasz, pók pók,  
meg még rendezkedsz is,  
és meg sírsz is, bazmeg.  
De eljött a mi időnk, pók pók.

Na takarodj innen, pók pók,  
mindjárt jön az uram,  
már ott ereszkedik,  
Zsolti, ezt nézd, mi van, pók pók.

Te is megdöglesz majd, pók pók.  
Azt ne hidd, hogy vége, pók pók.  
Jönnek majd akkor is, pók pók,  
az unokák, pók pók. Pók, pók.

ZSIGMOND ANDREA

# „A SZÍNHÁZ MENJEN AZ EMBERHEZ”

**Az erdélyi színház erősödő melléksodra**

■ Mi számít az erdélyi színházban fősodornak, mainstreamnek? Ha az idén, 2016-ban is fel-felröppenő színházi vitákat<sup>1</sup> követjük, az újságokban megjelent cikkekből és kommentekből legalább két különböző szemlélet látszik kirajzolódni. Olvasói levelek, az igazgató megnyilatkozása, újságírók, kritikusok cikkei, blogbejegyzések vagy egyik, vagy másik színházszemléletről tanúskodnak. A sepsiszentgyörgyi, illetve a váradi színház körüli ideai viták érvei amúgy már régóta ismerősek az erdélyi nézőknek és olvasóknak: Kolozsváron, Szatmáron, Gyergyószentmiklóson is többször hangoztattak már ilyeneket.

Az egyik oldalt hagyományosan a népszínházi modell pártolóinak tekintjük – nevezzük ezt az I. modellnek –: a szórakoztató, illetve „klasszikus” előadások kedvelőit soroljuk ide. A második a korábbi szemléletet vallók által modernkedőnek is nevezett, a rendező által uralt művészsínházi irány. Erdélyi viszonylatban például a kolozsvári színház igazgatójának, Tompa Gábornak a látásmódját soroljuk rendszerint ide, vagy a sepsiszentgyörgyi rendező-igazgatóét, Bocsárdi Lászlóét. Ezt, az ún. II. modellt tekintem Erdélyben a fősodort meghatározó színházfajtának: az intézményes keretek között megvalósuló, az író vagy a színész helyett a sajátos, gyakran erősen vizuális színházi nyelvet ígérő rendezőt piedesztálra emelő előadásokat. Persze a szórakoztató színháznak is vannak Erdélyben fontos bástyái – sokan ezért ezt tartják, ezt óhajtják a fősodornak. Gondoljunk pél-



...egy  
III. színházmodellnek  
nevezhető irányultság is  
kirajzolódni látszik  
az erdélyi színházi  
közegben, amely  
az előzőekhez képest  
mintha a néző felé  
nyitna.

dául az operettet, vígjátékot gyakran műsorra tűző Csíki Játékszínre vagy a marosvásárhelyi Gruppen-hecc és Hahota társulatokra.

Még mi jellemzi ezt a két modellt? A színháztörténetben csupán a rendezői funkció megjelenésétől kezdve, vagyis a huszadik század elejétől beszélhetünk önálló „színházművészetről”, vagyis olyan alkotásokról, amelyekben az irodalmiság háttérbe szorul, és a színházi jelleg, vagyis a kép és a test előtérbe kerül. Jobbára metaforikus kódoltság vagy a jelek széttartó jellege jellemzi ezeket a rendezői színházi előadásokat, amelyek nem mindenki számára tűnnek elég érthetőnek, így sokakból ellenérzést vált ki a rendező „öncélú” művészkedése „az adófizetők pénzén”. Az I. modell ezzel szemben szövegközpontúbb, lineárisabb előadásokat hoz létre, ezeket következőképp számosabb közönség látogatja, hiszen ismertebb kódokat alkalmaznak, „fogyaszthatóbbak”. A II. modellhez sorolt, gyakran újszerű előadások viszont több fesztiválszereplést és szakmai díjat tudhatnak a magukénak. A művészetén kívüli célok szolgálata, például nyelvi, nemzeti kérdések előtérbe helyezése erre a II. modellre nem jellemző – szemben az I. modellel –, gyakran ezért is támadások érik az ide sorolható alkotókat.

Csak röviden mutattam be ezt a két modellt, és a vázlatosságából fakadóan talán pontatlanul is. Mégsem időznék többet náluk, hogy áttérhessek jelen esszé tárgyára, és pedig arra, hogy véleményem szerint egy III. színházmodellnek nevezhető irányultság is kirajzolódni látszik az erdélyi színházi közegben, amely az előzőekhez képest mintha a néző felé nyitna. Ennek az irányultságnak egyes előadásait, illetve az azokat körülvevő, a közeget kimunkáló textuális gyakorlatokat, térben, tárgyokban, eseményekben is megmutatkozó gesztusokat mutatnék be.

Említést fogok tenni néhány olyan előadásról, amelyek véleményem szerint már túllépik a korábban említett művészsínházi modell kereteit. (Bár a két modell közötti határ sosem lehet szigorú, inkább szaggatott vonalhoz hasonlítanám.) Más lehet ezúttal az alkotók munkamódszere: közösen, a színészeket, akár a „civilket” is jobban bevonva zajlik az alkotómunka. Változik az előadások tematikája: évszázadokkal ezelőtt írt színdarabokhoz képest kortárs, a régiókhöz köthető témák jelennek meg. Változik az előadások formája: egységesség helyett mozaikszerű, a „hagyományos” műfajokat felülíró, ötvöző lesz. Megjelenik a nézőkhöz való aktív viszonyulás: lebontva „a negyedik falat”, az előadás szóba elegyedik velünk.

Az ilyen elemeket tartalmazó előadásoknak néha hátulütői is vannak – például „profizmus” tekintetében (a színházi nyelv aprólékos kimunkáltsága, dramaturgiai feszesség) helyenként elmaradhatnak azok mögött az előadások mögött, amelyeknek egyetlen erőskező alkotó (a rendező) alakítja ki a formanyelvet. Más tekintetben viszont – azzal, hogy élőbbek – olyan nézőket is be tudnak vonzani, akikre a kőszínházi formák és tartalmak már kevésbé tudnak hatni.

A „rendezés színháza” utáni új irányultság, vagyis az általam III. modellnek nevezett előadástípus(ok) jellemzőinek amúgy a *Sfârșitul regiiei, începutul creației colective în teatrul european* című kétnyelvű (román–angol) könyvben alaposabban utána lehet olvasni. A Iulia Popovici által szerkesztett, 2015-ben Szebenben kiadott könyvről amúgy a *Korunkban* már megjelent egy ismertető.<sup>2</sup> Egy másik könyvnyi szöveg, ami jelen esszé megértését segítheti, a doktori disszertációm,<sup>3</sup> amelyben jelen téma kifejtése található meg bővebben – ott vezetem be a ’színházmodell’-eknek az itt használt számozását is. Azért választom szét őket ilyen határozottan (bár tudom, vannak veszélyei a „fiókok” használatának),

hogy ezek a legeslegújabb tendenciák így, a címkézés segítségével, jobban körülhatárolttá, láthatóbbá váljanak.

A III. modell előadásaihoz sorolom például a kolozsvári független Váróterem Projekt *Mit csináltál három évig?* (2011) című előadását, amelyben azt a témát járja körül a társulat: milyen Kolozsváron egyetemistának lenni. Egy másik előadásuknak beszédes címe van: *Cím nélküli, hajléktalanokról szóló előadás* (2012) – ez szintén mozaikos szerkesztésű volt, és a fikciósak mellett dokumentarista jegyeket is tartalmazott. A *Bánk bán? Jelen!* című, vázlatosnak tűnő előadásukat (2012) tantermekben játsszák, és több ponton is bevonják a diákokat: azok felírhatják magukat a békétlenkedők tagtoborzó listájára, vagy megdobálhatják Bánkot az előadás végén krétával – ha bűnösnek találják. A *Sorsjátékban* (2010) meg a *paraFabulákban* (2013) a nézők cetliket húzhatnak, amikkel az előadás fontos összetevőit határozzák meg. Az *Advertegóban* (2013) egy színész körbeadja a nézőknek a barátnője fényképét (a mobiltelefonján), és megkér, szavazzunk: ugye kár lenne szakítaniuk. A *Zéróban* (2014) süteménnyel kínálnak bennünket, ám evés közben cetlit találunk benne, rajta egy szó: a halálunk okát jelzi előre. Az *Occupy Yourself* című előadásuk (2015) a függőségről szól, és a színészek saját szövegeit is tartalmazza a kérdésről. A *Kedd* (2016) szövegét „a színészek improvizációi alapján írta: a csapat”. Legújabban pedig improvizációs Színész-jameket is szerveznek (talán Kárpáti Péter magyarországi drámaíró-rendező ötletét felhasználva), melyekben a valóság a fikcióval jelen időben ötvöződik, a helyzetek és kimeneteleik előttünk születnek meg.

A közösségi problémák tematizálása és a nézőkkel való interakciók más erdélyi előadásokban is egyre inkább megjelennek. Elsősorban a kőszínházon kívüli törekvésekre gondolhatunk. Székelyudvarhelyen szintén készült a hajléktalan-kérdést feldolgozó előadás *Szűkülő szobák* címmel – a projektvezető „fórumszínház”-nak nevezte a műfaját, a nézők is aktívan részt vettek benne.<sup>4</sup> Marosvásárhelyen a Yorick Stúdió évek óta kortárs magyar és román drámák alapján hozza létre előadásait – ami azt is jelenti, hogy a 2000-es évek Kelet-Európájának problémái köszönnek vissza a színpadáról. Sepsiszentgyörgyön az Osonó a fiatalok felelős gondolkodását próbálja meg serkenteni előadásaival, illetve a Tein Teátrumban formailag is izgalmas felolvasószínházzal kínálják meg a kávéházat látogatókat. Ugyanitt „egyszemélyes színházzal” is kísérletezett Benedek Ágnes és Dezsi Dezső – az „egy személy” így értendő: az egyetlen néző mint aktív főszeplő. Székelyudvarhelyen is létezik kocsmaszínház, a kortárs szerző, Garaczi László műveit követhetik ott testközelből a nézők. Nagyváradon a Moszkva kávéházban szintúgy felolvasásokat tartanak, illetve a Szigligetinek van egy évek óta tartó népszerű *Színház az iskolában* programja. Csíkszeredában egyes színészek a *Beugró* című játékos improvizatív műsor székelyes változatát mutatják be kávéházakban, partikon. A diákokat a szervezési munkákba bevonó önkéntes-program néhol szintén barátságos kezdeményezésnek tekinthető: elsősorban Nagyváradon, Székelyudvarhelyen, Marosvásárhelyen.

A fentiek közül az *Iskola a színházban* meg az önkéntesprogram nem a független szféra kezdeményezése, hanem a kőszínházé; ugyanígy a legtöbb kezdeményezésbe, ha nem is maga az intézmény, de a benne dolgozó művészek bevonódnak. Tipikus jelenség a Yorick Stúdió esete: többször is előfordult, hogy a kőszínház művész alkalmazottaival, azok szabadidejében létrehozott Yorick-előadást a Gáspárik Attila által vezetett színház felkarolta, és a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata előadásaként játszották tovább

(*Bányavirág* – 2011, *Bányavakság* – 2012). A többi kőszínházban is felbukkan-  
nak időről időre olyan kezdeményezések, amelyek szétfeszíteni látszanak a  
hagyományosabb kereteket, például mert nem egy színdarab színreviteléről  
van szó. Ilyen a kolozsvári *Verespatak – fizikai és politikai vonalon* (2010),  
ugyanitt a *#hattytudal* is (2015) bátran kísérletezik a kulisszákkal, a néző tűrő-  
képességével.

A kőszínházak közül, úgy tűnik, a marosvásárhelyi az, amely a legprogresszí-  
vebb ebben a tekintetben,<sup>5</sup> bár ott is bőven találunk a II. modellhez sorolható  
előadást. (A rendezői színház egyik ismérve az is lehet, hogy a színdarab, ami  
mentén a rendező és a csapat fogalmaz, számunkra érdektelen marad – mert,  
mondjuk, több száz éve írták, az akkori társadalmi viszonyokat tükrözi, és a ren-  
dezőnek nemhogy nem sikerült bebizonyítania, hogy ma a nézők számára fon-  
tos lehet, ami a darabból kibomlik, de még arról sem győz meg, hogy legalább az  
ő számára volt benne valami érdekes.)

Az előző bekezdésben az áll, hogy „az akkori társadalmi viszonyokat tükrö-  
zi”. Ez például olyankor látványos, ha a nők helyzetét vesszük szemügyre. Egy  
Molière-darabban például előfordul, hogy egy lányt akarata ellenére kíván férj-  
hez adni az apja vagy anyja, és engedelmesnek kell lennie, illetve emiatt vergő-  
dik (pl. *A fősvény*, 2013, vagy *Úrhatnám polgár*, 2015, mindkettő Sepsiszent-  
györgy). Ez a 21. században élő lányok és nők helyzetéről, problémáiról mit sem  
tud elmondani. A darabok születésének idején kívül az is rontja a helyzetet,  
hogy a darabok szerzői és a színházi rendezők nagy százaléka férfi, emiatt a  
nő(ábrázoláso)k vagy periferikusak az előadásokban (a szerepek nagy százalé-  
kát, főleg a főszerepeket férfiak játsszák), vagy úgy vannak bemutatva, „ahogy  
egy férfi azt elképzelte”... Értve ezen a komplexitás gyakori hiányát, a naiv fiatal  
lány vagy a nő mint a szexuális vonzódás tárgya, illetve az anya sematikus figu-  
ráinak dominanciáját. (Erre a kérdésre most nincs lehetőség bővebben kitérni,  
viszont a *Játéktér* című erdélyi színházi periodika 2016. tavaszi lapszáma, mely-  
nek tematikája „a nő a színházban”, felfed talán valamennyit a jelenség jelle-  
mzőiből. Habár, mivel Erdélyben nem szerepel gender studies a színháztudomá-  
nyi oktatásban – illetve nincs ilyen szak más karokon sem –, kevés a remény ar-  
ra, hogy valódi szakmai érvényű tanulmányok tudhassanak születni a témáról.)

Az előző bekezdés azt hivatott illusztrálni, hogy hiány van a kortárs társadal-  
mi tér valamely aspektusát (nem csak a nők helyzetét) bemutatni kész előadá-  
sokból – és ezt az űrt a III. modellhez sorolható produkciók be tudhatják tölte-  
ni. A 21. századi nők gondolkodásmódját alakító tényezőkről készült például a  
GroundFloor Group *Dívák* című előadása (2011) vagy a román nyelvű *9 din 10*  
(Minden tíz nőből kilenc, 2014). A kolozsvári független román „társulat”, a  
*#reactor* ilyen és hasonló bátor kezdeményezői, csakúgy, mint egyéb román  
alternatív előadások, workshopok és alkotók, ez ügyben, úgy tűnik, a magyar  
társaiak előtt járnak. Szerencsére azonban együttműködésekre is van példa – gon-  
dolhatunk itt többek között Gianina Cărbunariu említett rendezéseire (*20/20 Vá-  
sárhelyen, Verespatak* Kolozsváron), Alina Nelega és Kincses Réka a románokról  
és magyarokról készült (*Double Bind*), majd a román helyzetét feldolgozó elő-  
adására (*Romo Sapiens*, 2015) Marosvásárhelyen. Vagy Kincses Rékának a mai  
értelmiségi női létet tematizáló *A Pentheszileia-programjára* szintén Vásárhelyen  
az Arielben (2013),<sup>6</sup> illetve a kolozsvári Groundfloor Group előadásaira (pl. a  
homoszexualitást tematizáló *Parallel*, 2013 vagy a szülő-gyerek viszonyt feldol-  
gozó *Parental Ctr*, 2015), a sepsiszentgyörgyi Osonó Színházműhely *Ismeretlen*

*barátok társasága, avagy Piknik egy japán szőnyegenjére*, amelyben székelyföldi fiatalok járják körül a románok és magyarok együttélésének kérdéseit.

Az angol nyelv gyakori használatának is ez, a román és a magyar közönség egyidejű megszólítása lehet a fő oka: egyes előadások ezzel váltják fel a feliratozás kényszerét, illetve a nézőkkel való kommunikáció nyelve is egyre inkább az angol – lásd pl. a kolozsvári Vároterem otthona, a Zug.zone, a kortárs művészeti tér facebook-oldalát. (Ebből is látszik, hogy ezek az előadások elsősorban a fiatalokat célozzák meg; az idősebb korosztály néha kirekesztve érezheti magát az angol használata miatt: hiszen többnyire még talán oroszot tanult az iskolában. Közben viszont egyre többen mondják közlülük, hogy élvezik ezeket a tematikailag bátor és formát is bontó előadásokat.)

Az együttműködésnek szép példája a kolozsvári Vároterem Projekt kezdeményezése, melynek során létrejött egy független romániai színházakat összefogó szervezet. A mára tizenöt tagszínházat számláló IndependNETet két kolozsvári, két bukaresti, egy temesvári és egy jászvásári független társulat alapította; önmeghatározásuk: „Az IndependNET a romániai független szférában dolgozó színházak és társulatok hálózata, amely egy nyitott kommunikációs platform létrehozása által lehetőséget kíván teremteni a kapcsolatépítésre, a nézői réteg szélesítésére és színesítésére, valamint a művészi munka láthatóságának növelésére” (az IndependNET fb-oldala).

Az utolsó szavak arra céloznak elsősorban, amit már tapasztalhattunk is, hogy 2015-ben és 2016-ban a társulatok meghívták egymást a saját tereikbe, így két-három másik város közönsége is megnézhetette a partnerszínház előadásait. Az előadáscserék ugyanakkor az új impulzusok következményeképpen a megújulás lehetőségét is magukban hordozzák.

Ugyanerre a nyitásra jó példa lehet a színházfesztivál „műfaja” is. A legutóbbi, 2014-es kolozsvári Interferenciák fesztivál alatt például láthattunk egy berlini előadást, a Thomas Ostermeier által rendezett *A nép ellenségét*. Az előadásban van egy jelenet, amelyben a szereplők kikérik a nézők véleményét egy fontos kérdésről, és az egész nézőtér egy fórummá válik – azután persze folytatódik az előadás. Nos ugyanennek a módszernek a megvalósulását láthattuk a gyergyószentmiklósi *A fizikusok* című előadásban, amelyet egy kolozsvári fiatal rendező, Albu István rendezett néhány hónapra rá, 2015-ben. (Bár az a beszélgetős rész talán az Ostermeier gesztusától függetlenül is belekerülhetett – nem tudhatjuk.)

A fesztiválok mindenképp elősegítik azt, hogy változzék, korszerűbbé válják az erdélyi magyar színházi kínálat, illetve rugalmasabbá váljanak a nézők. Fontos impulzusokat kaphattunk az erdélyi magyar színházaktól a kolozsvári Interferenciák és a sepsiszentgyörgyi Reflex nevű nemzetközi fesztiválok mellett például a legutóbbi, 2015-ös gyergyószentmiklósi Kollokviumon, a szintén gyergyói dance.movement fesztiválokon, a 2015-ös székelyudvarhelyi drámÁN, évek óta a temesvári TESZTeken, illetve izgalmas előadásokat vonultatott fel a szentgyörgyi M Studio tízéves születésnapja alkalmából szervezett néhány napos táncszínházi fesztivál (a „flow”), s szintén Szentgyörgyön az évente megrendezett pulzArt.

A magyar színházak által szervezett fesztiválok mellett hadd említsek meg egy francia–román kezdeményezésű találkozót is, amely a korszerűség terjesztésében nagy szerepet vállal. Hét-nyolc éve követhetik nyomon a kolozsváriak többnyire független helyszíneken a Temps d’Image fesztivált; ennek egy-egy 2015-ös előadásán<sup>7</sup> történetekbe ad betekintést a következő két beszámoló. „Akár

a kocsmában a csapatot, mindenki maga »kérhette ki« a jelenetét, amelyet a próbaruhába öltözött színészek a rendelés sorrendjében játszottak el a *Csínjával használt törékeny eszközök* (Instrumente delicate manipulate cu grijă) című, egészében improvizáción alapuló előadásban. A kolozsvári Ecsetgyár nevű kortárs művészeti térben a bukaresti Országos Táncközpont művészei két egymást követő napon vitték színre a mindig egyedi, mindig másképp kialakuló produkciót, amelynek nézői kedvükre jöhettek-mehettek a »színpadi folyamatok« kétórás időtartama alatt.<sup>78</sup>

„A bolgár dramaturg és író, Alexander Manuiloff a bolgár fiatalok áldozathozatalát dolgozza fel: a *The State* (Az állam) című produkció rendező és színészek nélkül, a nézők által »játszott« előadás/performansz (a darabot a fesztivál az ún. »performance« szekcióba sorolta) áldozatról, szabadságról, az államról. [...] Így ülünk egy ideig, ameddig fel nem bátorodik egy néző: odamegy az asztalhoz, elveszi a fadoboz csukott tetejére helyezett fehér borítékot, és felolvassa a benne rejlő – egyébként angol nyelvű – üzenetet. »Az előadás öt perc múlva kezdődik.« Ekkor már nagyjából tudni lehet, hogy mi a felkínált dramaturgia: vegyük sorra a fadobozban levő hatvanegynéhány borítékot, és olvassuk fel egyenként a benne rejlő szövegeket, amelyek egyrészt mintha Plamen hátrahagyott búcsúlevelei volnának, másrészt az előadásra vonatkozó utasítások, megállapítások. Ahogyan az is nyilvánvalóvá válik, hogy senki nem fog sem bejönni, sem beleavatkozni abba, ami történik a teremben: az előadást mi, a nézők csináljuk, és olyan lesz, amilyenné mi tesszük.»<sup>79</sup>

Beszivárognak-e ezek a kezdeményezések a kőszínházak tereibe? Némiképp igen. Elsősorban azoknak a fiatal munkatársaknak köszönhető a változás, akik azon igyekeznek, hogy a maguk kedvére formálják az intézményi megnyilvánulásokat – már amennyire ez egy nehezen mozdítható, több tíz vagy több száz emberes intézményben lehetséges. A kezdeményezések többnyire a hierarchikus, rendezőcentrikus szemléletmód ellenében próbálnak hatni, és a nézőt kísérlik meg jobban beemelni a színházi körforgásba.

A kolozsvári színház fiatal munkatársai például a színházi világnapon meg a kolozsvári magyar napokon a színházsátorban sok játékos programmal várják a (potenciális) nézőket. Kvízzjátékot játszatnak a nézőkkel, felolvasószínházhoz kérik meg őket felolvasni, színházi bolhapiacot szerveznek, jótékonysági célra használva a befolyt összeget. Kítűzöt osztogatnak „Cast me” felirattal – figyeljünk az „én”-re, ki az: itt a néző a fontos. Hűtőmágnest készítenek ezzel a Sztanyiszlavkij-idézettel: „Ne magad szeresd a művészetben, hanem a művészetet szeresd magadban” – itt is mintha az alkotói „egó” lebontását kísérelnék meg azok a fiatal kreatív munkatársak, akik (szakmai) nézők voltak korábban, tehát a bőrükön tapasztalták, milyen típusú kommunikáció esik jól a nézőnek.

A „marketingirodában” ötletelő fiatal munkatársak a kolozsvári színház korábbi merev, a közönséggel szemben néha kioktató hangnemet megütő diskurzusát próbálják meg lebontani, illetve megváltoztatni. Kieszközlik, hogy megváltozzon a színház szigorú, négyzet alakú logója: dinamikusabb, felfele ívelő forma, barátságosabb, a narancssárgába hajló szín jellemzi az új logót. Szatyrot, szemüveget, lufit készíttetnek a színház promóciós anyagaiként. A lufira nyomott felirat: „THEATRE NINJA. I’m an actor. I’m brilliant. End of story”, „DRAMA KID. I’m the Director. But u may call me God”.

Úgy tűnik, mintha ezek az energikus fiatalok az általam I. és II. modellnek nevezett színházi mentalitásokat próbálnák meg barátságos iróniával felülírni.

A színészi sztárallűröket, a rendező mindenhatóságát tematizálják. „Tompa irodája elé járok pisilni. Olyan felszabadító!” – olvashatjuk az előző idézetre rímelő („U may call me God”) vallomást egy színházfesztivál blogján is. (A háttértörténet: az irodához, amelyben a blogszerkesztő diákok dolgoztak, egy olyan mosdó volt közel, amely az igazgató, Tompa Gábor irodája mellett volt.) Látható, hogy a színházi térben található alanyok alá-fölrendeltségét próbálják ezek a kísérletek némiképp egy fiatalosan lázadó hangon tematizálni, az egyenrangúsítást szorgalmazva.

Más példa erre a kísérletre: a kolozsvári színház A4-es méretű, színes évadismertető füzetében az első szöveget bár mindig az igazgató írja, az utolsó oldalakon viszont egy műszaki munkatárs mutatkozik be (világosító, öltöztető, jegyárús). Korábban nem volt ilyesmire példa: a színházi műsorfüzetek kizárólag az író bemutatására összpontosítottak, vagy a rendezőre, aztán az író egyre inkább elmaradt, és a főszereplő színész kapott még erre esetleg lehetőséget. Vagyis éles határ volt a „művészszemélyzet” és a „technikai személyzet” között. Az, hogy mára az ültető, a szervező, a ruhatáros éppúgy bekerülhet a színház bemutatkozó füzetébe (meg ha születésnapja van, ugyanúgy kap üdvözlőt a színház facebook-oldalán), mint a rendező/igazgató – még ha le is van osztva szépen, kié lehet az első oldal, és kié csak az utolsó –, sejtésem szerint elsősorban két fiatal szerző/alkotó, Deák Katalin és Biró Réka kezdeményezésének köszönhető. Ők (illetve „feljebbvalóik”, amennyiben támogatják őket) „tehetők felelőssé” a színház új kezdeményezéséért, az *Eszik vagy isszák?* című színházi nevelési programért, az *Én is szeretnék játszani!*, sérült gyerekeket megsegítő projektért, az előadások alatti gyermekmegőrzőért, illetve azért is, hogy 2016-ban *Szüleink* munkacímrel egy sok diákot bevonó, közösségi alkotás van folyamatban a korábban hasonlóval nem próbálkozó „kőszínházban”.

A két fiatal szervező az elmúlt években végzett a kolozsvári BBTE teatrológia szakán, és sok másik kolozsvári és marosvásárhelyi teatrológus hallgatóval együtt gyakran megfordultak színházfesztiválokon, az adott színház meghívására, hogy fesztivállapot vagy -blogot írjanak. Ezek az intenzív és viszonylag szabad helyzetek vélekedésem szerint megeremtették azt a lehetőséget, hogy ki-munkálódják diszkurzív módon is egy olyan szemlélet, egy olyan váltás a színházról való gondolkodásban és írásban, amely az előző modellektől elforduló, valami mást, önmaguk hiteles kifejeződését kereső fiatalok számára megerősítő hatású lehetett.

A továbbiakban ezekre a fesztivállapokra és -blogokra támaszkodva szeretném megfogalmazni ennek az új színházi diskurzusnak is egyes jegyeit, amelyek véleményem szerint a III. modell kimunkálását jelentik, a szövegeket illetően mind tartalmi, mind formai tekintetben – mert ez a kettő nem válik el egymástól, mint látni fogjuk.

A szövegek megformáltsága sok hasonlóságot mutat azzal, amilyeneknek a III. modellhez sorolt előadásokat találtuk – nem véletlenül, hiszen ugyanannak a szemléletmódnak a különböző médiumokban való kifejeződéséről van szó. Tehát jellemző rájuk az egyenrangúsítás, a fragmentált jelleg, a személyesség. A dehierarchizálás eszköze bennük gyakran a humor, a játékosság, a relativizálás – hiszen ezek a módszerek egyszerre két vagy több keretet is működtetnek: egyet megmutatnak, majd azt felülírják, az olvasó aktivitását is beindítva. A posztmodern művészetszemléletben jól megférő populáris jegyeknek megfelelően a III. modell előadásaiban is keverednek az elit és az alacsonyabb művé-



szet jegyei: ez leggyakrabban a popzene, a filmes utalások, illetve a média egyéb formái megjelenésében érhető tetten.

A következő bekezdésekben tehát a 2007-től kezdődően közel harminc fesztivállapot (/blogot) számláló szövegbázisra fogok hivatkozni. Azelőtt többnyire papíralapú fesztiválújságokkal találkozhattunk a régióban, amelyek szemlélete hagyományosabb volt, abban az értelemben, hogy a szerzők többé-kevésbé befürtött szerzők voltak, a műfajok pedig: egyszerűs előadáskritika, interjú, vezércikk – látni fogjuk, ez hogyan változott az évek során.

A blogok, illetve fesztivállapok, amelyekre hivatkozom, megtalálhatóak a kolozsvári teatrológus hallgatók blogján, egy link mögé gyűjtve,<sup>10</sup> illetve tartalmaikból (is) válogatva egy kötet is született abból a célból, hogy ezekre a formai próbálkozásokra és tartalmi újításokra felhívja a figyelmet.<sup>11</sup> A blogokra és a könyvre fogunk tehát a továbbiakban koncentrálni; nem mintha nem volnának más példák is – 2015 novemberében egy nagyszerű Kékharisnya nevű facebook-oldal keletkezett, amit a vásárhelyi, mostanra másodéves teatrológusok működtetnek tanáruk, Boros Kinga adjunktus kezdeményezésére; például egy vidám videót is készítettek a teatrológusszakmáról.

E modell előadásaiban és szöveges lenyomataiban a vidámság, a frappáns jelleg, az ellentmondások közege teremtődik meg, és ezzel egy időben megkérdőjeleződik bennük a biztos tudás, a hierarchikusság érvénye. Más szavakkal – az irodalomtudományi dekonstrukció elméletét kissé segítségül hívva: „A játék pedig szükségszerűen befogadói, mert a játékot nem kitervelője, hanem játékos a játssza. / Lévi-Strauss *A primitív gondolkodás* című könyvében ír a barkácsolásról. Ennek a tevékenységnek a lényege az az ötlet, eszme, amely az előzetesen a nem arra a célra született, előzetesen más funkcióra megformált dolgokból valami új egészet, valami új funkciót kitalál. Előbb bevezetett, derridai terminológiánkkal a jelenlét, a középpont a barkácsoló »zseniális« ötlete, amely segítségével váratlan, új konstrukciót hoz létre. Az ötlet maga nem valami tartalmi dolog, hanem egy új értelemelrendezési mód, azaz struktúra. A dekonstrukció számára a barkácsolás érvényes megfigyelés, de elsősorban a barkácsolás megfoghatatlan mélye, értelme, az ellenőrizhetetlen források, helyzetek hálója érdekli. Derrida megmutatja, hogy a barkácsolás mélyén valami alapvetően dekonstruktív mozzanat rejlik. A barkácsoló ugyanis nemcsak azt reprezentálja, hogy egy jelen lévő szellemi központ tud struktúrát teremteni, hanem azt is, hogy bármiből lehet bármit teremteni, azaz a struktúra mögötti látszólagos rend a strukturáló kényekedvének áldozata. A barkácsoló a struktúrát nem logikusan, hanem – mondhatnánk – poétikusan (vagy [...] retorikusan) hozza létre, hisz ahogy kitalálta, az egyáltalán nem valami tárgyi logikából, hanem az ő játékos fantáziájából keletkezett. A rend, a szerkezet léte mögött tehát játék, a rend folytonos megbontása, középpontnélküliség lapul.”<sup>12</sup>

Ha tehát a blogokon és az említett kötetben a barkácsoláshoz hasonló (beszéd)tettek vannak megmutatva, ez azt is jelentheti, hogy a régebbi, hagyományosabb kritikai és újságírói formák úgy viszonyulnak ezekhez az újakhoz, mint a strukturalista műfajok az újabb alapvetésű dekonstrukciósakhoz. Vagyis ahogy egy színházi beszélgetésről szóló, „rendesen” felépített beszámoló ahhoz, hogy izgalmasnak tűnő mondatokat ragadunk ki és jegyzünk le, és a dramaturgiai szempontok szerint összerendezett gyűjtést a szoros kontextus vagy/és a konkrét beszélők megnevezésének mellőzésével nyilvánosságra hozzuk.

A játékos barkácsoló a szigorú struktúrával együtt a hierarchikusságot és az irányított, lineáris szerkesztést is elveti. A vertikálitással való szembeszállásra jó példa az, hogy nemcsak híres művészekkel készülnek interjúk, hanem ruhatáros nénivel, öltöztetővel, szervezővel – és ez már 2007-es, illetve 2009-es fesztiválblogokban megjelenik, valamint később a kolozsvári évadismertető füzetekben, ugye. Ezáltal új szempont jelenik meg az oldalakon: a művész meg a kritikus mellett a technikai személyzet látásmódja, vagyis a színházcsinálás korábban rejtve maradó aspektusa. A szerkesztők ugyanakkor a nézőket is többször mikrofonvégre kapják, ugyanebből a célból: hogy az ő némaságuk is hangra cserélődjék.

Illetve életbe lép az a szokás, hogy egy előadásról nem egy kritikus egyetlen kritikája jelenik meg, hiszen az a szöveg túlságosan dominánssá válna: azt sugallná, hogy íme, itt van kimondva „az” igazság az előadásról. A hatalmi pozíció szétbombázása kedvéért előfordul, hogy két kritikus ír egy előadásról, vagy a kritika mellett a többi szerkesztő kis kommentek formájában teszi hozzá a maga véleményét a főhasámban megjelent cikkhez (például a *Kisvárdai Lapokban*). Olyan is megtörténik, hogy egy előadásra a visszajelzés sok pici mozaikdarabból tevődik össze: a szerkesztők mind írnak egy-két, számukra fontos mozzanatról, és ez a csokor adja ki az előadás sok szempontú reflexióját. A fesztiválok szakmai beszélgetéseiről is készül írásos lenyomat: ezek a szövegek is meg tudják ingatni az egyetlen írott kritikában megfogalmazott ítélet dominanciáját.

Ezekkel az eljárásokkal nemcsak a művész, de a kritikus hatalmi pozícióját is gyengítjük, és a horizontális szerkesztés irányába mozdulunk el. Az egymás mellé rendelés egyik technikája a körkérdés (egyetlen kérdést sok fesztiválóznak feltenni: milyen kritikát szeret? milyen a jó előadás? mit gondol a gratulációkról?). Egy másik ilyen eszköz a hagyományos interjú, amelynek során a színházi újságíró nem önmaga gondolatait fejt ki, hanem más szereplők szemléletmódjának artikulációjában, láthatóvá tételében segédkezik. Gyakori, hogy egy gyűjtésnek nincs szerzője: mindegyik szerkesztő figyel, ír – közös alkotás lesz végül abból, hogy milyen (komoly vagy/és játékos) szócikkekből rakható össze pl. a „gyergyói kollokvium” szótára.

Ezek mellett a lapok populáris műfajokat vezetnek be a színházi szakírás területére: találós kérdést, színházi horoszkópot, „ittas fesztiválózó” mondatait – mindegyiket releváns tartalmakkal, ugyanakkor önironikusan. Laza felsorolásokat közölnek, pontokba szedve: mi a jó a kisvárdai fesztiválban? Szembeállítani azzal: mi nem annyira jó a kisvárdai fesztiválban? A okoskodó verbalitást képszerűséggel is meg lehet bolondítani: képregénnyel; keresztretjtvénnel – a megfejtés színházi bölcsesség; sudokut lehet közölni, melyet a kilenc szám helyett híres erdélyi színész nevének kilenc betűjével kell kitölteni. Az olvasó írjon bele a könyvbe, a színházi lapba! Gondolkodjon a poén, a találós kérdés relevanciáján. Felejtse el a kultikus viszonyulást alkotóhoz, kritikushoz; legyen társszerző, társgondolkodó, nevensen együtt a szerkesztőkkel. Hiszen a színház és a róla való diskurálás olyan ténykedés, ahol szabad jól éreznünk magunkat. Sőt ajánlatos olyanná is tenni, ahol lenni jó.

E helyütt beemelnék az esszébe egy Boros Kinga által megalkotott izgalmas kifejezést, a „kényelmetlen színház”-at, ámbar vitatkoznék vele kissé. A Boros fontos felismeréseket tartalmazó doktori disszertációja címéül választott „kényelmetlen színház” fogalom pontosan és szemléletesen írja le azt a mechanizmust, amit a néző érezhet, ha az aktivitását felkelteni vágyó színház terébe keveredik. „Ez a fajta színház kilöki nézőjét az észlelés bizonytalanságába, mely a

prédára és az önmaga épségére egyidejűleg figyelő ragadozó éberségéhez hasonlító.”<sup>13</sup> Azt tennem hozzá csupán, hogy mind a fogalom, mind magyarázatában a „ragadozó” negatív értékjelentést hordozhat, holott ez az érzés pozitív is lehet, magam legalábbis az „életre keléshez” is tudnám hasonlítani. Boros Kinga előbb olvasott „éberség” kifejezése összefüggésbe hozható például azzal, amit Ariane Mnouchkine francia rendező és társulatvezető a színháztól elvár: „Színház, [...] alszom, ébressz fel.”<sup>14</sup>

Boros Kinga „kényelmetlen színház”-a különben mintha hasonlókról szólna, amit magam a „III. modell, avagy a néző színházá”-nak nevezek. Hiszen, mint írja a dolgozatában vizsgált előadásokról: „változó mértékben és módon mind-egyik feszegeti a reprezentáció kereteit, és a társadalmi érzékenységtől a társadalmi elkötelezettségig írható le fogékonyságuk”.<sup>15</sup>

Ez a leírás viszonylag fedi azt, ahogyan a III. modell színházáról magam is értekeztem. Illetve az a diskurzus, amely a fennebb hivatkozott blogok szövegeiben megmutatkozik, szintén nagyon hasonlít ehhez a típusú színházhoz: performatív elemeket tartalmaz, feszegeti a műfaji kereteket, illetve a szociológiai-antropológiai érzékenység jeleit is mutatja, amennyiben például olyan témákra is rákérdez, amelyek túlmennek a „műtárgy” esztétikai vonatkozásain, és a színház terében kibontakozó egyéb jelenségekre is figyel (mint pl. a színházi munka során tapasztalt megalázó magatartási formák).

Az esztétikai szempont háttérbe szorítása még eléggé tabu régióinkban, legalábbis a színház vonatkozásában. Bátor e tekintetben a 2016. április 15–16-ra meghirdetett pécsi alkalmazott színházi konferencia felhívó szövege. „Az intézményes keretek peremén működő, *esztétikai és/vagy szórakoztatóipari célok*on túl megjelenő [...] színházi jelenségeket kívánjuk a konferencia fókuszába állítani.” Érthető, hogy az esztétikailag értékeset miért helyezi a szórakoztatóipari *mellé* – ettől eltekintve a reflexeink még működnek: még bizony szoknunk kell „tűznek és víznek” ezt az új egymáshoz rendelését, az I. és II. színházmodellét, méghozzá a „nemkívánatos” oldalon.

Boros Kinga is bátor, amennyiben ő is egymás mellé helyezi ezt a kéttípusú színházat a társadalmi érzékenységgű ellenében (az általam javasolt terminológiára lefordítva: az I. és II. modellt a III.-kal állítja szembe). Parászka Miklós csíkszeredai népszínházáról, illetve Bocsárdi László sepsiszentgyörgyi művészsínházáról szólva azt írja: „Az egymásnak feszülő mindkét fenti színházpolitika a kényelem színházát műveli, amennyiben mindkettő adottnak tekinti és passzivitásra ítéli a közönséget – a művészsínház, mert alkotói irányultságú, és ilyen értelemben valóban ön-célú, a szórakoztató, mert közönségcentrikussága a statisztikailag nyilvántartott tömege vonatkozik, nem az egyénre.”<sup>16</sup>

Magam nem tudnék teljesen egyetérteni a fentiekkel: a „kényelemfaktor” talán mégsem ugyanolyan mértékű egy Bocsárdi- vagy egy Afrim-előadás, mint egy operett esetében. Vagyis hát ismét ott tartunk, hogy vajon jól értem-e Boros Kinga terminusát: „azt mondhatjuk, a mai román és magyar politikus színház [...] addig a pontig megy el, ahol lelepleződik a fennálló helyzet, egy állapot tarthatatlansága.”<sup>17</sup>

Ez a „kényelmetlenség”, még egyszer felvetném, örömforrás is lehet annak, aki épphogy az „igazságot” keresi, illetve nem bánja, hogy a reflexió vagy a döbbenet ereje végül arra ösztönöz bennünket, hogy felborítsuk az addigi „kényelmes”, de álságos rendet – közös erőfeszítéssel. A közösségi érzés is feltámadhat tehát ezekben a helyzetekben.

A közösségi érzést nemcsak előadások, de egy adott színház kommunikációja is felkeltheti a befogadóknak. Egy nagyvárad szlogent idéznék: „Szigligeti Színház – A ti színházatok!” Kellemes az a főszerep, illetve az intézménynek nem alá-, hanem fölérrendelt szerep, amit ez a szlogen a nézőknek felkínál. Hozzáadódik még a dizájn lilás-rózsaszínes alapszíne meg a vicces csokornyakkenődő, amit a képeken az alkotók nyakába biggyesztett a grafikus.

Hasonló érzetünk támad az udvarhelyi színház szlogenjét olvasva: „Színházban a város.” Ím visszatérni látszik a színház és közönsége egysége – ami az I. modellhez tartozó előadásokban némiképp fellelhető volt, és amely a III. modellnek szintén sajátja lesz. Az udvarhelyi plakát vizuális szempontból is hasonlít a váradihoz: játékosan megrajzolt, régiesen elegáns viseletű ifjú pár (teljességérzet!) igyekszik rajta a színházba. Az udvarhelyiek esetében a honlap reflektorai is szerencsések: humoros, ahogy minden fül tartalmát más és más reflektor világítja meg.

A marosvásárhelyi színház kommunikációjában is megfigyelhetjük azt a törekvést, hogy a nézőkhöz közelebb próbál kerülni. A vizuális elemeken túlmenően – az élénksárga szín meg a *Pezsgő* című multimedialis „műsorfüzet” a honlapon – a műsorra tűzött és meghívott előadások tartalma az, ami a kolozsvári és sepsiszentgyörgyi színház repertoárját bizonyos szempontból leelőzi – olyan értelemben, hogy mintha a vásárhelyiek közelebb kerültek volna ahhoz, amit a III. modell tűz ki célul. (Például ha vendégeskedésről van szó, amíg a kolozsváriak a művészi szempontból közepesnek tartott Vígszínházzal kínálják meg közönségüket, Vásárhely az újvidéki *Neoplantát* és a beregszásziakat hívta meg a *Zoltán újratemetve* előadásával: a minket érdeklő határon túliságra érvényesen reflektáló, művészi szempontból is izgalmas előadásokat.)

A III. modellre jellemző közösségi igény érzékeltetésére végezetül hadd idézzek néhány részletet, elsősorban a fesztiválok terméséből. Miről? KÁMSZ (Kolozsvár), TESZT (Temesvár), Interferenciák (Kolozsvár), Kollokvium (Gyergyó), Erdélyi Vándorszínház, Váróterem Projekt: „Szeretnék otthon lenni a színházban? Igen. A kolozsváriiban is? Igen. Otthon szoktam lenni benne? Nem? Végül is... az egyik Livingroomon mintha. Az Orbán Attilá-s beszélgetésen. Egyezem ki magammal.”<sup>18</sup>

„A képekből az is látszik, hogy a tér kicsi, de hümm; mondhatni izgalmas. Fontos ez? Ha engem kérdeztek: igen. Egy intézménynek legyenek hangulatos »találka«-helyei. Egy színházi találkozóknak (!) pláne. A büfé adjon vidám teret a spontaneitásnak – táncnak, lépcsőn ücsörgésnek –, az előcsarnokban legyen vidám helye az ácsorgásnak. Ne kongó hodály legyen.”<sup>19</sup>

„A kollokviumban szeretem: hogy a szakmai beszélgetések a Livingben vannak. Az a cél, hogy mindenki jól és biztonságban érezze magát, hogy felszámoljuk az esetleges, az előadáshoz viszonyítva eltérő álláspontok és perspektívák közötti szakadékot. Szeretem magát a Livinget, hogy otthonos, és nem érzem azt, hogy csak belsősöket lát szívesen (mint sok más színházbüfé). Szeretem a kollibacit, mert nem hagyja, hogy elkallódjanak az impresszióink és gondolataink az előadásokról. (B.)”<sup>20</sup>

„A vándorszínház pozitív kezdeményezés. Annak idején, amikor elindították, az volt a célja, hogy ne az ember menjen be a színházba, hanem a színház menjen az emberhez. Ez szimpatikus volt. Főleg amikor én voltam ott, akkor volt az első turné, még mi se tudtuk, hogyan lehet ezt jól csinálni, mert senkinek nem volt tapasztalata ebben. De az, ami az előadások után a nézők részéről fogadott, azért érdemes volt csinálni, és a mai napig is érdemes ezt csinálni. (G.)”<sup>21</sup>

„A várótermes kezdeményezést nagyon szeretem. Az embereket szeretem benne. Hogy nem kompromisszumokkal dolgoznak, tudnak lazán dolgozni, humorosan hozzáállni bármilyen csatlódásukhoz. Szeretem, hogy jó sokan szeretik őket. (G.)”<sup>22</sup>

Bárcsak mindegyik színházi eseményen így tudnánk érezni magunkat: „Like a good friend, the familiarity that comes along with being in a theatre is pretty magical. It feels like the right place to be, even if you have nothing to do. Whether it is being an audience member or sitting in the bar, there is an energy, an air of creativity and excitement. No matter where in the world I am, being in a theatre always feels like home.”<sup>23</sup>

## ■ JEGYZETEK

1. A sepsiszentgyörgyi színházvita kapcsán a következő cikkekre, illetve kommentjeikre gondolok elsősorban: Dr. András Pál: *Meddig sülyedhet a színház?* Székely Hírmondó 2016. február 12.; Dr. Ferencz Zoltán: *Nemi aktus a színpadon.* Székely Hírmondó 2016. február 15.; majd a *Játéktér* folyóirat online Vita rovatában: Boros Kinga: *Mit kíván a néző?* 2016. február 17.; Köllő Kata: *Színházi tükörbe néző.* 2016. március 24.; Ungvári Zrínyi Ildikó: *A centrumvesztett színház esete a kőnézővel.* 2016. március 31.; Adorjáni Panna: *Az elégedetlen néző védelmében.* 2016. április 11. Illetve: Lovassy Cseh Tamás: *A türelem generációja.* www.szinhaz.net 2016. február 19.

A nagyváradi színház körüli friss vitát említve a következő megszólalásokra és (ahol van) kommentjeikre gondoltam: Szamos Mariann: *Közönségbarátabb színházra van szükségünk.* www.reggeliujsg.ro 2016. július 19.; Varga László: *Molnár Júlia „kiszolgáltatott” az adófizető váradi nézőket.* www.kronika.ro 2016. július 20.; Varga László: *Thália és patália – cáfól a nagyváradi főigazgató.* www.kronika.ro 2016. augusztus 2.; Varga László: *Operettország.* www.kronika.ro 2016. augusztus 2.; Lovassy Cseh Tamás: *Cudar világ, cintányér – Mondatok a váradi színházvita kapcsán.* https://elcsete.wordpress.com 2016. augusztus 3.; Márcuțiu-Rác Dóra: *Színház az egész világ (Dóra szerint).* szeretemaperecet96.blogspot.ro, 2016. augusztus 3.; Balogh Levente: *Cirkusz a váradi színházban.* www.foter.ro 2016. augusztus 5.

2. Adorjáni Panna: *A rendezés vége, avagy változatok színházcsinálásra* (Sasszé). Korunk. 2016. 1. sz. 110–111.

3. Zsigmond Andrea: *A „színház”, Erdélyből nézve. Egy fogalom keretezései.* Doktori értekezés. Társadalmi Kommunikáció Doktori Iskola, Budapesti Corvinus Egyetem, 2016.

4. „Az Albert Schweitzer Alapítvány kezdeményezésére létrejött *A város és a lakói* projekt keretén belül sor kerül a *Szűkülő szobák* című, fórum jellegű eseményre [2013.] december 28-án és 29-én 19 órától a Bethlen Gábor utca 43. szám alatt. Ez a színházi kísérlet az augusztusban elkezdett foglalkozások és a decembertől zajló nyilvános találkozások során összegyűjtött anyagokból jön létre. A projekt résztvevői – Székelyudvarhely különböző szegmensei képviselői lakók – saját élményeikre alapozva rákérdeznek az otthon és az otthontalanság állapotára. A jelenetek szűkebb és tágabb értelemben a hajléktalanság köré szövődnek, és bárkinek lehetőséget adnak, hogy megtalálja saját helyét ebben a viszonyrendszerben” – írja többek között az esemény fb-oldala.

5. Itt elsősorban a 2014-ben a román társulattal közösen létrehozott *Double Bindra* gondolok (a magyarok és románok együttéléséről, amely a hasonló jellegű, Gianina Cărbunariu által rendezett 2009-es yoricckos *20/20* folytatásaként is felfogható), vagy a meghívott külföldi előadások jellegére. De ha nem formai, hanem a tartalmi, kortárs problémákat felmutató jelleget tekintjük, elmondható, hogy Marosvásárhely jól járt Székely Csabával, illetve azzal, hogy Sebestyén Ába színész-rendező, azután meg a Tompa Miklós Társulat vezetősége felismerte a *Bánya*-darabok jelentőségét. (Ezt az állítást talán a szakmai elismerések is alátámasztják: az előbb yoricckos, majd a kőszínház által is befogadott, végső soron „koprodukciós” alkotás, a *Bányavirág* 2012-ben megnyerte a legrangosabbnak tartott magyarországi színházi díjat, a Pécsi Országos Színházi Találkozó „legjobb előadás” díját. Emellett Székely Csaba darabjai háromszor is megkapták Magyarországon a Színkritikusok Díját „az évad legjobb drámája” kategóriában: a 2011/2012-es évad végén a *Bányavirág*, a 2012/2013-as évadban a *Bányavakság*, 2014/2015-ben a *Vitéz Mihály*.)

6. A *Pentheszileia* programot 2016 őszén szintén Kincses Réka a budapesti Vígszínház Házi Színpadán is megrendezi.

7. Ebben a kontextusban a „hagyományosan” használt színházi „előadás” kifejezés is pontatlannak tűnik, hiszen már nem egy előre begyakorolt „partitúráról” van szó (hogy Tompa Gábor egyik kedvenc terminusával éljek), amit előadnak a játékosok a velük szemben ülő passzív nézőknek, hanem egy élő, közös színházi „eseményről”.

8. Bartha Réka: *Játssz Wittgensteint, eurós bankjegyet!* erdelyiportal.ro 2015. november 14.

9. Adorjáni Panna: *The state of mind, avagy esszé színházról és szabadságról.* www.jatekter.ro 2015. november 15.

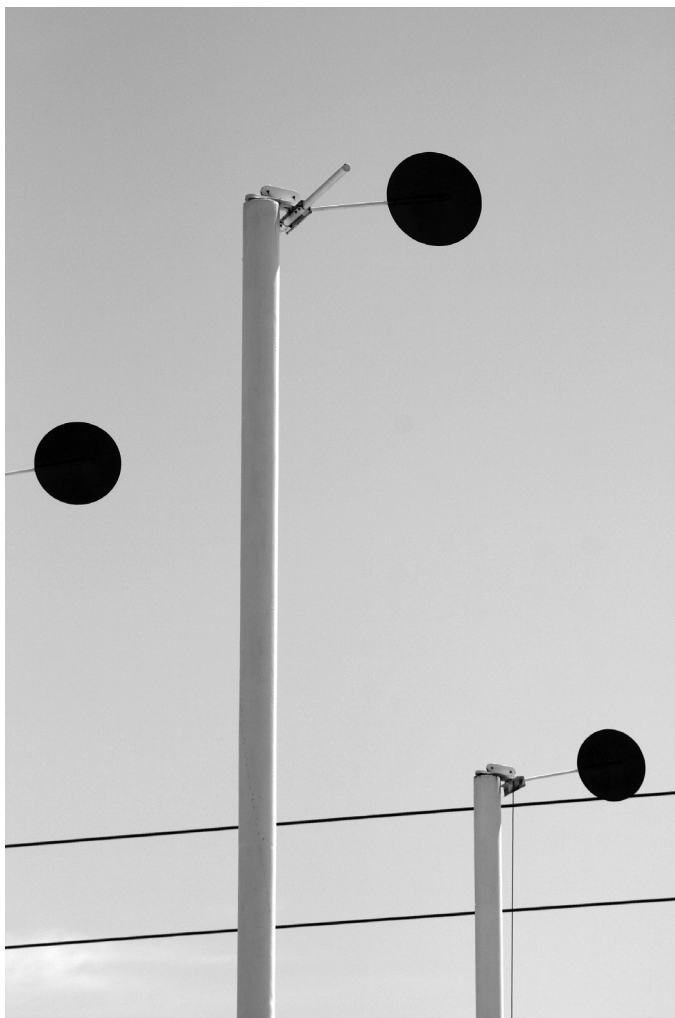
10. https://teatroblog.wordpress.com/fesztivalblogok/

11. Zsigmond Andrea és tsai: *Mi kritika még? Színek és ének.* Korunk — Komp Press Kiadó, Kvár, 2012. (A továbbiakban Zsigmond 2012.) Recenzió olvasható róla a Korunkban – Kocsis Tünde: *Színes Ének.* (A Mi kritika még? c. könyvről.) Korunk 2013. 10. sz.

12. Bókay Antal: *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban.* Osiris, Bp., 1997. 361–362.

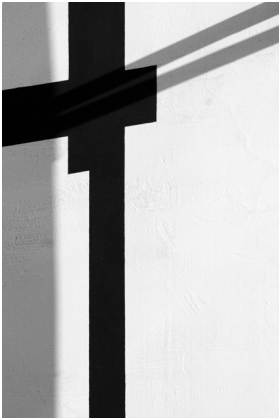
13. Boros Kinga: *Kényelmetlen színház. Politikusság napjaink magyar és román színházában.* Doktori dolgozat. Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2014. 2. (A továbbiakban Boros 2014.)

14. Ariane Mnouchkine: *A jelen művészete. Beszélgetések Fabienne Pascaud-val.* (Ford. Fehér Anita, Kőrösi Petra, Molnár Zsófi, Khaled-Abdo Szaida.) Krétakör Alapítvány, prae.hu kiadó, Bp., 2010. 9.
15. Boros 2014. 175.
16. Uo. 152.
17. Uo. 177.
18. Zsigmond Andrea: *A büfé az én nappalim.* www.jatekter.ro 2015. november 15.
19. Zsigmond 2012. 256.
20. A X. Nemzetiségi Színházi Kollokvium blogja, Gyergyószentmiklós, 2013. <http://kolti-baci2013.blogspot.ro/search/label/%23%C3%A1jkok>
21. Uo.
22. Uo.
23. Jessica Andrews: *The Familiar and the Infamiliar.* Festival Diary, Day 9. A X. Nemzetiségi Színházi Kollokvium blogja, Gyergyószentmiklós, 2013. <http://kolti-baci2013.blogspot.ro/search/label/%23szem%C3%A9lyes> (A Boros Kinga által propagált 'kényelmetlenség', és az általam igényelt 'otthonosság' között ellentmondás látszik feszülni, a korábban említett egyezések ellenére. Izgalmas – talán látszólagos – ellentmondásnak tűnik ez. Megvan a következő feladat: utánajárni!...)



KÁLAI SÁNDOR – KESZEG ANNA

# EDGAR MORIN – A MARGINALITÁS ÉLETELVE



*„Száz francia szociológus van, akik Edgar Morin-nél érdekesebb volna lefordítani.”*

PIERRE BOURDIEU<sup>1</sup>

■ Az 1921-ben született Edgar Morin nem tartozik a French Theory nagy alakjai közé. A filozófusként és szociológusként emlegetett gondolkodó életműve holisztikus kísérlet arra, hogy a tudományt (annak – viccen kívül – minden diszciplínáját) a világhoz és a világ nem diszciplínák szerint szabdaltszerűségéhez kapcsolja, s ismét hozzájáruljon ahhoz, hogy a tudomány művelői a világ dolgairól való döntésben kompetenssé váljanak. A nevéhez kapcsolódó „komplex gondolkodás” módszertani elve azonban időállóbbnak bizonyul, mint a hetvenes-nyolcvanas-kilencvenes években olyan fényes nemzetközi karriert befutó posztstrukturalista gondolkodók életműve. Nyilván itt nem is arról lenne szó, hogy valakit/valakiket leseperjünk az asztalról, s helyébe/helyükbe állítsunk valaki mást. Inkább csak azt szeretnénk megírni Edgar Morin kapcsán, milyen tényezőktől, az elhatárolódás és szolidaritás, a kapcsolati tőke milyen vállalt vagy elutasított formáitól függ egy gondolkodó megítélése. Morin életművének központi problémájaként azonosítjuk a marginalitás tudatos felvállalását és erényre kovácsolását, s végigkövetjük mindazokat a területeket, ahol Morin e pozícióval azonosult. E rövid írás természetesen olyan következtetéseket/felvetéseket fogalmaz meg, melyek érvényessége a francia akadémiai mező és a tudományos közeg ezredforduló és ezredforduló előtti állapotára vonatkoznak.

**...újra kell gondolnunk a világnézetünket, felül kell vizsgálni az alany és a tárgy karteziánus különválasztását, a tudományt mint objektív megismerési módot.**

Ahhoz, hogy Morin tudományos alapállását megértsük, egy fikciós, a kortárs populáris kultúra területéről származó történetepizódot idézünk fel. Egyébként is ez az a terület, melynek kutatásában Morin megállapításai a legidőtállóbbnak bizonyultak. A *Mr. Robot* (2015–) című sorozat ez év nyarán bemutatott második évadjának kezdőrészében a globális bankrendszer és kapitalista gazdaság hálózati összeomlását követően egy nemzetközi nagyvállalat kommunikációs vezetőjét látjuk okoslakásának vezérlőképernyője előtt. Az egyedülálló nő hiába próbálja apartmanja hőfokát, energiaellátását beállítani, mert a rendszer összeomlik. A hibát hekkerek idézik elő, akik érzékelik a nemzetközi katasztrófaállapot és az egyéni, egyszemélyreszabott abszolút jólét közötti feloldhatatlan ellentmondást. Morin valójában egy ilyen típusú diagnózist állít fel műveiben: miközben a világrend globális átalakulása zajlik, a tudomány – mint a történetbeli kommunikációs vezető – saját progresszívnek vélt, de egyoldalú technikáival úgy tesz, mintha a létalapját fenyegető változásokról mit sem tudna. Miközben éppen az lenne a feladata, hogy ezeket a változásokat lereagálja, diagnosztizálja vagy – a legambíciózusabb foratókönyv szerint – prognosztizálja. A sorozatbeli szereplő válságkezelési technikái is hasonlóak ahhoz, amit Morin a tudomány esetében annyira károsnak érez: a nő vidéki villájába húzódik, amíg a hibát elhárítják, s közben karrierjében arra fókuszál, hogy cége presztízse érintetlen maradjon. A biztonságos, ismert módszerek és elméleti fogódzók keresése, a meglévő tudományos intézményrendszerek konzervatív struktúráiba való menekülés Morin szerint nem megoldás, s nem megoldás az sem, hogy a szakmai kompetencia hiányára hivatkozva a tudósok annak kutatására hagyatkoznak, amihez értenek, amire felkészítették őket, s nem kezdenek el olyan területeken eredményekre jutni, ahol a megoldásokra sürgető szükség lenne. Az 1960–1961 között írt *L'Esprit du temps (Az idők szelleme)* című kötetben<sup>2</sup> Morin három olyan problémakört határolt el, melyek az értékek globális átrendeződését jelezték. Látni fogjuk, hogy ezek a jelenségek azóta nem elavulttá, hanem komplexebbé váltak, és következményeikkel ma is éppoly kevésbé vagyunk tisztában, mint az említett kötet megírásának idején. Az első problémakör egy olyan ifjúsági kultúra megszületése, mely globális kulturális forradalomhoz vezet. E kulturális forradalom Morin számára a későbbiekben a diáklázadások jelenségében kulminál, a mi posztedfordulás mentalitásunkban azonban a digitális kultúra és a digitális bennszülöttek új elitjeinek kialakulására vonatkozik. A második problémakör a női értékek és az újfeminizmus kialakulásával és globális térnyerésével függ össze – ismételtelen olyan problémakör, mely a politikai és gazdasági vezetői elit nőiesedésének friss jelenségeit tekintve a 2008-as globális válság kontextusában fontosabbnak tűnik, mint valaha. A harmadik és utolsó problémakör pedig az ökológiai válságból indul ki, és figyelmeztet a polgári/nyugati értékrend radikális ellentmondásosságára. Vagyis pontosan arra a problémára, amit a fentebbi példában is láttunk: a globális átrendeződés peremén a jóléti kultúra úgy építi fogyasztói illúziókból bástyáit, hogy közben nem tud mit kezdeni azzal a morális krízissel, melyet az őt folyamatosan kivételezettségére figyelmeztető harmadik vagy akárhánysadik világ idéz elő. Természetesen sokféle válság és problémakör jelölhető még ki hasonló jelentőségüként, azonban e három kétségkívül van annyira komplex, hogy teljes kortárs világmagyarázatként is működhetnek. Pontosabban működhetnek, mert – amint a következőkben bizonyítani próbáljuk – meglehetősen nehéz olyan cselekvési területet találni a tudományos szférán belül, ahol ilyen tí-



pusú kérdésekre működőképes válasz születhet. E problematikusság első forrása a tudományos élet intézményi szerveződése.

*Intézményes marginalitás.* Az elmúlt években éppen sajátos nehézkedése miatt kudarcosnak bizonyuló francia tudományosság a hatvanas-kilencvenes években olyan struktúrákkal rendelkezett, melyek a világhír és nemzetközi elismertség illúziójával kecsegtették azokat, akiket a Collège de France, az École Normale Supérieure vagy az akadémia befogadott. Ennek ellenére a klasszikus intézmények az újonnan alakuló struktúrákkal, a francia befutás a külhoni elismertséggel folyamatosan megvívta harcait. Miközben a nemzeti felsőoktatási és tudományos intézményrendszer nem bizonyult eléggé képlékenynek ahhoz, hogy a nemzetközi tudományosság változó paraméterei szerint átformálódjék, új intézmények jöttek létre, vagy pedig a bejáratott intézmények nemzetközi elismertség után fedeztek fel a francia akadémiai szférában marginális pozícióban levő életműveket, személyeket. Sokat cikkeztek arról, hogy Jacques Derrida, Michel Foucault vagy Roland Barthes nevének mennyivel korábban volt nagy hordereje Franciaországon kívül, mint belül. Ezekhez a nevekhez képest is sajátos Morin helyzete, hiszen teljes tudományos munkásságát a nemzeti kutatóintézet (CNRS) alkalmazottjaként bonyolította le, s sohasem dolgozott folyamatosan egyetemi közegben. Előadásai, szemináriumai inkább kötődnek amerikai, latin-amerikai egyetemi intézményekhez. Az elmaradó elismerés egyszerre kiprovo-kált és szükségszerű, hiszen Morint témakijelölései, kutatói együttműködések kereső kultúrája, diszciplináris határokkal szembeni tiltakozása nem teszik egy-könnyen integrálhatóvá. „Nem szeretek a szociológus címke alá kerülni. Mind-annak, amit írtam, van szociológiai vonatkozása, de nem korlátozódik csak erre. Ha konferenciákon a titulusomat kérik, azt mondom: kutatásvezető a CNRS-nél. Nem vagyok igazi egyetemi ember, bár fél lábbal az egyetemhez kapcsolodom, sem igazi értelmiségi, bár félig ehhez a kaszthoz is tartozom. Én máshol állok... Az a mód, ahogyan a szétszórta ismereteket össze kívánom kapcsolni – már az első, *Az Ember és a Halál* című könyvem óta egyébként –, sokak szemében devi-ánssá, felületes vagy megalapozatlanná tett hosszú ideig az akadémiai szférában.”<sup>3</sup>

Edgar Morin a CNRS berkeiben formálisan a szociológiai szekcióhoz tartozott ugyan, de transzdiszciplináris kutatásai lehetőséget adtak arra, hogy más területekre is kirándulhasson. 1960-ban ő és Roland Barthes csatlakoztak Georges Friedmannhoz, aki létrehozta a média tanulmányozásának szentelt központot, a *Centre d'étude des communications de masse*-t (Cecmas, Tömegkommunikáció kutatóközpont), amely egyszerre függött az École des hautes études en sciences sociales-tól és a CNRS-től. Mivel később Barthes a szemiológia és az irodalom, Morin pedig a komplexitás formáinak, lehetőségeinek vizsgálata felé orientálódik, 1974-ben egy kisebb puccsot hajtanak végre, s Friedmann beleegyezésével átnevezik a kutatóközpontot *Centre d'études transdisciplinaire*-re (Transzdiszciplináris kutatóközpont, amely ma a Centre Edgar Morin nevet viseli). Friedmann halála után Barthes és Morin, az előbbi halála után pedig Claude Lefort és Morin irányították az itt végzett munkát. Akkor, amikor Morin 1989-ben nyugdíjba vonult, a politikai szekció a Centre Raymond-Aronba olvadt, a Centre transdisciplinaire pedig integrálta a történelmet a szociológia és az antropológia mellé. Ez a kutatóintézetben belüli tevékenység lehetővé teszi a független és a saját normák követését honoráló tudományos habitus gyakorlását. Ennek a habitusnak alapvető komponense, hogy a témakijelölésekben az újdonság

határozza meg a kutatandó jelenségek körét. Akár annak árán is, hogy a megszerzett munkacsoport menet közben alakít módszertant, s eszközeit, elméleti háttérét operacionálisan építi fel, nem annyira előzetes kompetenciákra, megszerzett tudásra alapozva. A ma Edgar Morin nevét viselő kutatóközpont egyik sajátossága az aktuális témák iránti elkötelezettség, a másik pedig a kontextualizálás, a probléma igényeihez és aspektusaihoz idomuló apparátus visszakeresése. Ennek illusztrálására aligha van jobb példa, mint a Morin egyik főművének tekintett *La rumeur d'Orléans* (Az orléans-i szóbeszéd) című kötet,<sup>4</sup> mely néhány hetes távolságból képes követni egy, a médianyilvánosságot alig elért szóbeszéd kialakulását. A pletyka tárgya, hogy Orléans egyébként zsidó kereskedők által működtetett ruhaboltjaiban fiatal lányokat rabolnak el és adnak át az emberkereskedelemnek. A szóbeszéd megjelenését követően a terepkutatás szépen követi végig az álhír inkubációját, terjedését, átalakulását, majd elhalását, s felvázolja a társadalmi képzelet azon vonatkozó mítoszainak és ellenmítoszainak összekapcsolódását, melyek előidéztek azt, hogy a történet hosszú ideig volt képes fennmaradni és közvetítődni. Szintén fontos komponens az is, hogy a szóbeszéd terjedése a helyi társadalmi rétegződés és intézményrendszer keretei közé illeszkedik: a főként nők által terjesztett és koedukálatlan lánybentlakásokban lábra kapó álhír a kulturális rétegek közötti előítéleteket is mozgásba hozza. A kötetben kiadott tudományos eredmények az értelmezés mellett a terepen született kutatói naplót, illetve azon sajtóanyagokat és jogi szövegeket is közlik, melyek a kutatás során a képlékeny, adatközlőktől gyűjtött anyagokat kiegészítették. Az esettanulmányt nemcsak az teszi izgalmassá, hogy számos olyan eleme van, mely az európai közösségi imagináriusban is felbukkan (a tisztaeszlári perben és kontextusaiban például számos hasonló mítoszelem kerül elő), hanem az is, hogy lehetővé teszi a közösségi tudás és a médiakultúra közötti nagyon képlékeny terület megértését, a média autorizált tudásként, illetve kirekesztő médiumként való működését.

Az értelmiségi kaszthoz tartozás kapcsán érdemes megemlíteni, hogy az ötvenes-hatvanas években Morin (Barthes-tal együtt) több folyóirat működtetésében is aktív szerepet vállalt. Az egyik egy meglehetősen atipikus képződmény volt: az olasz *Ragionamenti* mintájára Morin, Barthes, Jean Duvignaud és Colette Aubry 1956-ban megalapította az *Arguments* című folyóiratot. A lap jellegzetességének megértéséhez hozzátartozik, hogy 1953-tól a sztálinizmus történelmi és filozófiai értelemben is problémává válik – természetesen nemcsak Franciaországban. Azonban itt az ötvenes évek közepe a szellemi és a politikai útkeresés tekintetében is egy különösen intenzív időszak. Jó példája mindennek ez a folyóirat, amely deklaráltan nem rendelkezett világos programmal, nem követett egyetlen irányzatot sem, s egy az akadémiai körökhöz nem tartozó baráti társaság szerkesztette meglehetősen informális módon (Jérôme Lindon, a Minuit kiadó vezetője Duvignaud közbenjárására egy irodát biztosított a szerkesztők számára, illetve állta a nyomtatás költségeit, de minden más a lap működtetőire volt bízva). Az *Arguments* a marxizmus felől közelített a felmerülő kérdésekhez, s külön lapszámot szenteltek például a bürokráciának, a szerelemnek vagy az asztrológiának, illetve a francia közönség számára addig ismeretlen Heidegger-,<sup>5</sup> Lukács- vagy Marcuse-szövegeket is közöltek. A folyóirat, sajátos módon, a reflexiót formálódása közben ragadta meg. Barthes esetében végigkövethető a szemiológiai orientáció (ez a *Mythologies* megírásának időszaka), Morin esetében pedig az antropológiai megközelítés folytonossága.

Morin másik lapja, a *Communications* című folyóirat első száma 1961-ben jelent meg. Ez esetben a Centre d'études des communications de masse orgánusmáról van szó, amelyhez, mint láttuk, Morin és Barthes 1960-ban csatlakoztak. A lapot Friedmann, Barthes és Morin alapították. Ma már közhely, hogy a *Communications* a tömegkultúra kutatásában, a retorikai-szemiológiai vizsgálatokban, valamint az elbeszéléseleméletek terén úttörő szerepet töltött be. Barthes olyan tanulmányai jelentek meg itt, mint *A kép retorikája*, *A szemiológia elemei* (4. szám), a *Bevezetés az elbeszélések strukturális elemzésébe* (8. szám) vagy *A régi retorika* (16. szám).

*Diszciplináris marginalitás.* „A tudás felhalmozódásának hatására a tudomány feldarabolódott, és három nagy tudásmezeje – a fizika, a biológia és az embertudományok – elszigetelődött egymástól. Majd e mezők mindenike szintén feldarabolódott, és minden részterületen elszigetelt ismeretek alakultak ki. A tudományos kultúra a szakosodás kultúrája lett, melyben minden tudományág bezáródni készül, és ezoterikussá válik nem csupán az állampolgárok számára, hanem más diszciplínák szakértői számára is.”<sup>6</sup> Morin ezen interjúkötetéből kiragadott gondolatai több művében visszatérnek. E rögeszme kialakulása a *L'Esprit du temps* megjelenése utánra tehető. Az 1968 májusi események ugyanis megerősítették Morint abban, hogy a történések nem csupán a megértés igényét támasztják, hanem a szociológia módszereinek újragondolására is készítetnek: „a domináns szociológia sem technikáival, sem fogalmaival, sem előfeltevéseivel nem tűnik késznek arra, hogy megértse a májusi krízist.”<sup>7</sup> A szociológiának ugyanis az lenne a feladata, hogy megragadja a váratlan eseményeket, és ezáltal újragondolja és ellenőrizze saját elméleti alapjait. Az esemény, a krízis (s itt nem csupán 1968 történéseire kell gondolni, hanem bármilyen történet, meglepetést kiváltó eseményre) megbontja a társadalmi élet szövetét, nem illeszkedik a statisztikai szabályszerűségekre: „Az esemény az, ami új, vagyis információ abban az értelemben, amennyiben az információ egy üzenet új eleme.”<sup>8</sup> Az esemény azért is vizsgálendő, mert előre- és visszaható folyamatokat kelt. 1968 történései ráadásul abból a szempontból is kihívást jelentenek az elemző számára, mert újra kell gondolnia a tárgyhoz való viszonyát is, hiszen a kritikai megközelítés önkritikát is jelent.

A *L'Esprit du temps* második kötetének első része tartalmazza azokat az írásokat, amelyek – az idők szellemének megfelelően – a „jelen szociológiájának” elméleti alapvetéseiként is olvashatók. Morint nem csupán az új, kibontakozó jelenségek érdeklik, mint 1968 májusa vagy a kaliforniai ifjúsági ellenkultúra. Marx nyomán úgy véli, hogy fejlődése során a polgári társadalomnak saját, újabbnál újabb ellentmondásait is meg kell oldania, vagyis a rendszert a produkció és a destrukció egyidejűsége jellemzi. Az 1970-es évek óta megszületett elemzések igazolják-igazolhatják Morin azon intuícióját, amely szerint az 1967 és 1970 közötti évek nem csupán fordulatot, hanem változást jelentenek a nyugati társadalom fejlődésének természetét, orientációját, jelentését illetően.

Mindennek megfelelően az események, a krízishelyzetek feltérképezése nem csupán a fejlődés, a változás fogalmainak újraértelmezésére szólítanak fel, hanem a társadalom és a kultúra új megközelítésére is. A kultúraanalízis elsődleges feladata a kultúra különféle rétegeinek szétválasztása, a legtágabbtól (vagyis a kultúra antropológiai-etnológiai felfogásától) a legszűkebbig (a kultúra esztétikai-etikai definíciójáig). Morin egy olyan modellt állít fel, amely lehetővé teszi a kultúra komplexitásának megragadását. A kultúra ennek megfelelően egy olyan

rendszer, amelyben komplex módon kapcsolódik össze az egzisztenciális tapasztalat és az intézményesült tudás. A közvetítést egyfelől a kód teszi lehetővé rögzítve a tudást, e tudás másfelől olyan modellekhez (*patterns*) is kapcsolódik, amelyek elrendezik, kanalizálják az egzisztenciális, gyakorlati, képzeletbeli folyamatokat. Vagyis a tapasztalat és a tudás között többféle mozgás azonosítható: a kulturális rendszer a létezésből kinyert tapasztalatot elraktározza, másfelől pedig a létezés számára biztosít olyan kereteket és struktúrákat, amelyek összekapcsolhatják vagy szétválaszthatják a gyakorlatot és a képzeletet. Morin szerint ez a koncepció applikálható a kultúra legtágabb és legszűkebb megközelítésére is, s lehetővé teszi azt is, hogy megértsük az elit kultúra és a tömegkultúra belső változásait, illetve egymáshoz való viszonyukat.

E rövid ismertetéssel még mindössze oda jutottunk el, hogy a bölcsészeti- és társadalomtudomány összekapcsolódásának modellezését láttattuk: a későbbiek folyamán azonban az élettudományok is bekerülnek a szerző érdeklődésének homlokterébe. 1969-ben Morin meghívást kap a San Diego-i Salk Institute-ba. Jacques Monod biológus ajánlja Morin-t arra a feladatra, hogy a társadalomtudományok és a biológia kölcsönös implikációiról gondolkodjon. Itt alakul át Morin gondolatrendszere, s az úgynevezett komplex gondolkodásnak – *pensée complexe* – lesz majd az egyik monumentális állomása az 1977-től 2004-ig megjelenő, hatkötetes *La Méthode (A módszer)*.

*Kultúraszemlélet marginalitása.* Morin kultúraszemléletének alapja, hogy a nyugati civilizációt három többé-kevésbé konfliktuális viszonyban levő kultúrára alakítja, melyek mindenike teljes világmagyarázatot kínál: az első a humanista kultúra, mely a művelt Nyugat 17–18. században kikristályosodott világképe, a másik a 19–20. században megerősödő tudományos kultúra, mely nem képes önmagára reflektálni, és tagadja a megmagyarázhatatlant, a harmadik pedig a tömegtermelésű médiakultúra. A fragmentált tudományos kultúrához való viszonyát a korábbiakban vázoltuk, a másik kettővel szembeni magatartása azonos: „Én két fronton harcolok, egyrészt a lent, a média lebutítása, másrészt a fent, az elitista csúcsok lebutítása ellen. Ami az első területet illeti, a tömegkultúra sztereotipikus, középszerű elemeit kritizálom. Ugyanakkor figyelembe veszem az innen érkező művek kreatív hatását. Ahelyett, hogy a tömegek újabb ópiumát látnám benne, egyszerre értékelem benne az ébresztő és altató lehetőséget.”<sup>9</sup> Ez a tömegkultúrával szembeni magatartás az elmúlt 10-15 évben a (média)szociológia új generációjára (Éric Neveu, Éric Macé) fejtett ki nagyon erős hatást: a tömegkultúra értelmezői számára Morin meglátásai legalább annyira fontosak, mint Michel de Certeau *L'Invention du quotidien* című könyve, s nem véletlen, hogy korábban már idézett, legismertebb írásának (*L'Esprit du temps*) újrakiadása egy olyan könyvsorozatban jelent meg, amelyben e generáció kutatóinak könyvei mellett a máig legteljesebb francia nyelvű *Cultural Studies*-antológia is helyet kapott. Nem kerülheti el a figyelmünket, hogy a birminghami Center for Contemporary Cultural Studies megalakulása, intézményesülése és Morin tömegkultúrára vonatkozó kutatásai időben egybeesnek. A *Le cinéma ou l'homme imaginaire (A mozi, avagy a képzeletbeli ember)* című könyv 1956-ban jelent meg,<sup>10</sup> s az eredeti tervek szerint a mozi kapcsán felmerülő antropológiai kérdéseknek szentelt első kötetet egy második, a mozi társadalmi-kulturális szerepét vizsgáló kötet követte volna. Morin több olyan problémát is felvet itt, amelyek azóta is a médiaelméleti, szociológiai kutatások középpontjában állnak.

Az egyik ilyen a médium születésére vonatkozik. Morin könyve több fejezetten keresztül követi végig azt, ahogyan az új médium megtalálja identitását. Ennek egyik aspektusa az, hogy milyen technológiai átalakuláson megy keresztül (hogyan válik tudományos-technikai eszközből egyre tökéletesebb látványossággá), másik aspektusa pedig az, hogy mindez milyen társadalmi használatot eredményez (ami aztán valamilyen módon visszahat a technológia változásaira). Ennek megfelelően Morin belátásai párhuzamba állíthatók Patrice Flichy *capture* fogalmával,<sup>11</sup> vagy a Marion és Gaudreault szerzőpáros által kidolgozott, a médiumok kettős születésére vonatkozó elmélettel.<sup>12</sup> A fotogenitást tárgyaló második fejezet is olyan későbbi, médiaelméleti kutatásokat előlegez, amelyek a médiumok kommunikációs potenciáljával foglalkoznak.

A Morin-féle mozi-történet két aspektusból rajzolódik fel. Az egyik azt követi végig, ahogy a kinematográf mozivá alakul, ami a szerző szerint egy mágikus-affektív folyamatnak köszönhető – a befogadásban a valóság képe átszellemül anélkül, hogy átalakulna. A néző szubjektív participációs folyamatait másfelől kiegészítik a kép objektivitására törekvő kutatások (hang, szín, szélesvászon). Méliès döntő hozzájárulása az, hogy a Lumière-féle abszolút realizmus nála abszolút irrealizmussá válik, s a korai mozi trükkjei és effektusai aztán a realista kifejezőmód technikái lesznek, és olyan absztrakcióra és racionalizációra törekvő folyamatokat indukálnak, melyek következtében a mozi egyre inkább képes lesz a történetmesélésre.

Morin ebben a könyvében dolgozza ki a befogadásra vonatkozó elképzeléseit is (ezek a fogalmak és az itt leírt mechanizmusok aztán a későbbi könyvekben is felbukkannak): mivel a néző filmnézés közben meg van fosztva a gyakorlati részvétel lehetőségétől, affektív participációról beszélhetünk, amely projekciós és identifikációs folyamatokat generál. A mozi tehát – Morin szerint – nem elidegenít a világtól, hanem lehetőséget ad az önmagunkra való (újra) rátalálásra.

A következő két kötet (amelyek – bizonyos értelemben – a mozi társadalomtörténetének szentelt, de meg nem született könyv helyett állnak) egyik alaptétele az, hogy az 1930 és 1960 közötti időszakban (ez Morin szerint a nyugati társadalmakban kialakult tömegkultúra klasszikus korszaka) a mozi a domináns médium, amely sokak számára egy új mitológiát közvetít. Ez az elképzelés a kerete az 1957-ben Alain Touraine rábeszélésére megszületett *Les stars* (A sztárok) című kötetnek,<sup>13</sup> amely a manapság intézményesülő sztárkutatás egyik fontos előzménye lehet, illetve az 1962-ben megjelent, a tömegkultúra mitológiájának összetevőit részletesen vizsgáló *L'Esprit du temps*-nak.

E kutatási projektek jelölik ki egy olyan új diszciplína kereteit, melynek kutatási terepe sokkal láthatóbb, mint amennyire evidensek vagy eleve adottak lehetnek módszerei.

*Ideológiai marginalitás.* Az értelmiségi szerepvállalás kapcsán Morin ideológiai hovatartozásáról is sok szó esett. Ő ezt állítja: „Egyszerre vagyok jobb- és baloldali, jobboldali, mert úgy gondolom, hogy tisztelni kell a szabadságjogokat, baloldali, mert úgy gondolom, hogy mindent meg kell változtatni.”<sup>14</sup> Tudományos pályafutására ugyanis nagy hatással volt az, hogy a negyvenes évek végén fokozatosan eltávolodott a francia kommunista párttól, s ebben a folyamatban döntő jelentősége volt a Rajk-pernek<sup>15</sup>. Az a tény pedig, hogy – ahogyan ő maga írja egy előszóban – „kétszeresen kizártam magam, vagyis kétszeresen is ki voltam zárva, egyfelől a »polgári«, másfelől a sztálini világból”,<sup>16</sup> nem tette lehetővé azt, hogy olyan kutatási témát válasszon, amelynek direkt politikai vonzatai

is lehettek. Továbbá nem akarta bajba sodorni a CNRS szociológiai szekcióját, amelynek 1951-ben tagja lett. A szekció vezetőjeként az a Georges Friedmann biztatja jelentkezésre Morint, akivel még a negyvenes évek elején Toulouse-ban találkozott, pályázatát pedig Merleau-Ponty, Jankélévitch és Pierre Georges támogatják. E tényezőknek is köszönhető mindaz a tudományos radikalitás, melyről a korábbiakban írtunk.

*Etnikai marginalitás.* A szélekre tolódás utolsó komponenseként érdemes kiemelnünk Morin sajátos származását. A Morin a francia ellenállás idején felvett név, melyet viselője a második világháború után megtartott. A mindkét ágról szefárd gyökerekkel rendelkező Edgar spanyol, olasz, francia, török örökségét amerikai és latin-amerikai érdeklődéssel egészítette ki. Saját etnikai identitásának megnevezésére a kettős identitás kifejezést használja, azonban inkább a hibriditás tökéletes példája. Interjúkötetéből idézzük: „Nahoum vagyok és Morin vagyok. Mégsem vagyok hasadt. Kettős identitásom olyan, mint a két szem: jobban látok így.”<sup>17</sup>

*Globális problémaszervezetek – vissza a szélekről!* Zárásként viszont e sokféle marginalitás tudatát érdemes visszahelyeznünk egy önmagát mégiscsak centrálisként meghatározó gondolkodásba. Amikor az interjúkészítő Djénane Kareh Tager a 2008-ban megjelent interjúkötetben így provokálja: „Ön mégis eléggé egyedülálló...”, Morin válasza így hanzik: „Téved! Az emberiség középszerű példánya vagyok. Mivel a többiek eltérnek a középszerőtől, tévesen egyedinek tűnnek, miközben szinte vegytiszta átlagos ember vagyok. Miért? Mert intelligenciám átlagos, semmi különös zsenialitás nincs bennem. Aztán mert semmilyen kultúrát nem erőltettek rám, és nyitott kultúrát hoztam létre a magam számára. [...] Sokféle kultúrából táplálkoztam, melyek az emberiség felé tettek nyitottá. Nyilván francia vagyok, európai vagyok, mediterrán vagyok, zsidó vagyok, ugyanakkor azonban a világ polgára is.”<sup>18</sup> Az első olyan társadalomtudományos érdeklődésű gondolkodóként, aki komolyan érdeklődött az ökológiai krízisre adható válaszok iránt, Morin először a tömegkultúrához kötődő neoarchaikus mozgalmakról beszél, amelyek a természet és a test kultuszán, a gasztronómiai (rusztikus ételek új divatja) és a lakberendezési értékek (autentikus kézművestermékek preferálása) hierarchiájának felborulásán, az autentikusság esztétikájának rehabilitációján alapulnak: mindezek a komfort és a természetesség sajátos ötvözetét jelentik. A városi és a természeti közötti váltás különféle periódusok szerint valósulhat meg: napi (városi munka és külvárosi otthon a tehetősek esetében), heti (hétfévi kikapcsolódás), szezonális (vakáció). Az ötvenes évektől jelentkező környezettudatosság viszont azt jelzi, hogy az esztétikumon, kikapcsolódáson alapuló neo-archaizmus kulturális jelenséggé válik, mert egy másik (jobb) élet fontosságát tételezi, miközben az ökológia politikai és társadalmi kérdés lesz. A környezet szennyeződése ugyanis nem melléktermék, hanem fatális következményekkel járó folyamat, aminek megoldására a technikai eszközök nem elegendők, hanem az emberi életet kell megváltoztatni. Morin szerint az ökológiai tudat annak tudatát jelenti, hogy az ember környezete egy olyan ökoszisztéma, amelyhez fundamentális kapcsolat fűzi. Ennek megfelelően újra kell gondolnunk a világnézetünket, felül kell vizsgálni az alany és a tárgy karteziánus különválasztását, a tudományt mint objektív megismerési módot.

Kell-e ennél fontosabb, fajsúlyosabb következtetés?

■ JEGYZETEK

1. Edgar Morin: *Mon chemin, entretiens avec Djénane Kareh Tager*. Fayard, Paris, 2008. 127. Az összes idézet saját fordításban közöljük. Edgar Morin kultúratudományi munkásságáról részletes áttekintést nyújt Kálai Sándor: *Edgar Morin, a tömegkultúra értelmezője*. In: *Kritikai mintázatok. Tanulmánykötet Angyalosi Gergely hatvanadik születésnapjára*. Szerk. Antal Éva és Valastyán Tamás. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2013. 90–102.
2. Edgar Morin: *L'Esprit du temps*. Grasset, Paris, 1962.
3. Morin 2008. 82–83.
4. Edgar Morin: *La rumeur d'Orléans*. Seuil, Paris, 1969.
5. Itt érdemes megemlítenünk, hogy Morin 1945-ben felkereste Heideggert, akit nagyon meglepett, hogy valaki korábbi munkái miatt jött el beszélgetni vele, és nem ítéletet mond fölötte. Morin így magyarázza e gesztusát: „Mindig elfogadhatatlannak tartottam, ha egy filozófiai életművet egy személyre, a személyt pedig legrosszabb pillanatára redukálták.” Morin 2008: 100.
6. Morin 2008. 200.
7. Edgar Morin: *L'Esprit du temps 2, Nécrose*. Grasset, Paris, 1975. 31.
8. Morin 1975. 33.
9. Morin 2008. 129.
10. Edgar Morin: *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Minuit, Paris, 1956. Magyarul *Az ember és a mozi* címmel jelent meg a Filmtudományi Intézet kiadásában 1976-ban, érdekesség, hogy a fordítás a német kiadás alapján készült.
11. Patrice Flichy: *Une histoire de la communication moderne, Espace public et vie privée*. La Découverte, Paris, 1997. 9–12.
12. André Gaudreault – Philippe Marion: *Un média naît toujours deux fois...* Sociétés et représentations, 2000 avril. 21–36.
13. Edgar Morin. *Les stars*. Seuil, Paris, 1972.
14. Morin 2008. 83.
15. Morin 2008. 108–109.
16. Edgar Morin: *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Minuit, 1956. VII.
17. Morin 2008. 115.
18. Morin 2008. 349.



SZŰTS ZOLTÁN – YOO JINIL

# KOREAI KULTURÁLIS EXPANZIÓ

**Amikor a populáris kulturális termékek az irodalom sikerét készítik elő**

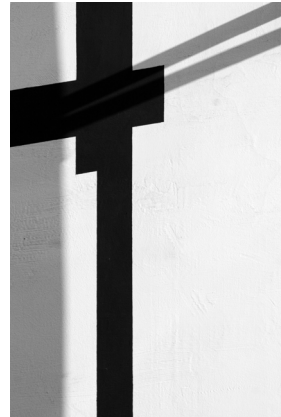
## Bevezetés

■ A koreai populáris kultúra diadalútja a tévésorozatok – drámák – exportjával kezdődött az 1990-es évek végén, majd később, a 2000-es évek elején a koreai populáris zene népszerűségét is elindította, először Kelet-Ázsiában, majd az USA-ban és Európában is. A koreai populáris kultúra népszerűségének ezt a hullámát hallynak is nevezik. Heterogén természetével ez a jelenség előkészítette a koreai irodalom diadalútját is világszerte.

## Magaskultúra és kulturális imperializmus

■ Ahhoz, hogy sikeresen vállalkozhassunk témánk tárgyalására, először röviden ki kell térnünk a populáris kultúra, illetve a kulturális imperializmus (vélt vagy valós) jelenségére is, miközben tematikus és terjedelmi okokból figyelmen kívül hagyjuk a magas- és populáris kultúra szembenállásáról szóló vitát. Hasonlóképpen, az egyszerűbb fogalmazás és megértés érdekében a koreai a dél-koreait jelöli.

A „kulturális imperializmus” fogalom az 1960-as években született a kultúráról folytatott radikális tudományos diskurzusokban, és alapvetően a Frankfurti Iskola nevéhez fűződik. A mindennapi olvasatban a kulturális imperializmus fogalma leegyszerűsített formában azt jelenti, hogy egy ország arra használja a hatalmát (befolyását), hogy saját kultúráját ex-



...ez a terjeszkedés olyan, mintha egy magyar tévésztárt román rajongók tömege fogadná a bukaresti repülőtéren, vagy egy szerb popénekest a horvát rajongók gyűrűjéből kellene kimenekíteni Zágrábban, miközben a Jelačić bán téren csak az ő képei kaphatók.



portálja, és ezzel felülírja más országok kultúráját. A fogadalom ma erősen összefügg a globalizációval is.

A kulturális imperializmust sokáig az Egyesült Államok és kisebb mértékben Európa kulturális „programjával” azonosították. James Petras például radikális módon úgy fogalmaz, hogy „az amerikai tőke számára a tömegkommunikáció a gazdagság és a hatalom egyik legfontosabb forrása, mivel kommunikációs hálózata az egész világra kiterjed”. Ezzel együtt tévesnek titulálja azt az elképzelést is, miszerint a gondolatok, piacok és mozgalmak nemzetközivé válnak. A szerző szerint a globalizáció és az internacionalizmus ily módon megtévesztő fogalmak, hiszen leplük alatt Európa és az Egyesült Államok a legfőbb exportőrre vált az olyan kulturális formáknak, melyek a tömegközönség meghódítását célozzák, és „nem csak az elitek megváltoztatását”. Ennek következtében a „jelenkori kulturális gyarmatosítás működési köre globális, hatása homogenizáló; az egyetemesség színlelése az imperialista szimbólumok, célok és érdekek misztifikálását szolgálja” (Petras 1995. 23).

Az 1990-es évektől a kultúráról folytatott diskurzusban az imperializmus helyét a globalizáció veszi át. Ettől kezdve uralkodó nézetté válik, hogy míg korábban a kultúra adott helyekhez kötődött (helyszínekkel és közösséggel állt szoros kötelékben), addig a globalizáció hatására a kultúra és a helyek közti kapcsolat átértelmezésre került. Példa erre az amerikai populáris zene, a rock and roll vagy éppen a rap elterjedése. De mi is akkor a globális (populáris) kultúra? Radikális definíció szerint olyan egységes (egyetlen) kultúra, mely mindenkit átkarol (elér) a világon, és amely felváltja a korábbi széles regiszteren mozgó, lokális kulturális ökoszisztémákat (Tomlinson 1991). A kulturális globalizációt általában kritikával illetik, és alapvetően a korábbi kulturális identitások megsemmisítésével, a kultúra homogenizációjával és a fogyasztói kultúra mindenkire való ráerőltetésével azonosítják. Kritika fogalmazódik meg azzal kapcsolatban is, hogy a diskurzusok alapvetően amerikai és európai szemüvegen keresztül vizsgálják a témát, és más kultúrák (akár populáris) produktumait figyelmen kívül hagyják, így például a japán vagy a tanulmányunkban tárgyalt koreai kultúra sem került be a mainstream diskurzusokba (Stam–Shohat 2005. 488.).

A sokáig uralkodó Frankfurteri Iskola nézete szerint (erről ír többek között Theodor W. Adorno, Max Horkheimer vagy Herbert Marcuse is) a tömegkommunikáció és tömegkultúra a tömegek – nemzetközi, globalizálódott korunkban világszintű – dominálását szolgálja. Ezen olvasatban a világot behálózó, nemzetek feletti populáris kultúra egyedül a fogyasztói társadalom, a kapitalizmus szabályainak van alárendelve (Adorno 1991). Számunkra ez azért fontos, mert a koreai populáris kultúra expanziója ugyanannyira kulturális, mint gazdasági kérdés. Az 1997-es ázsiai gazdasági (monetáris) váltás például a koreai gazdaság szerkezetének számos gyengéjére, így a nemzetközi gazdasági szereplőkre és multinacionális vállalatokra való túlzott ráutaltságra hívta fel a figyelmet. Erre adott válaszként kezdtek az informatikai és elektronikai ipar fejlesztésébe, melynek eredményeként a Samsung és az LG, illetve más koreai gyártók világszerte meghatározó szerephez jutottak, a koreai e-közigazgatás és információs társadalom pedig a világon a legfejlettebb. De a gazdaságtól és ipartól távolodva és a kultúrához közelítve elmondhatjuk, hogy a válság második győztese a tartalomipar és ezzel együtt a koreai populáris kultúra (Kim 2007). A videojátékok mellett ugyanis a koreai filmgyártás és popzenei pro-

dukciók is soha nem látott támogatáshoz jutottak. 2005-ben például csak a K-pop irányzat 1 milliárd állami támogatást kapott (Hong 2014).

Ennek következményeként a koreai populáris kultúra jelentős lendületet kapott, és elkezdett terjedni először Kelek-Ázsiában, majd világszerte. A jelenség jelentőségének megértéséhez fontos tudni, hogy a kelet-ázsiai országok (Korea–Japán, Korea–Kína) és nemzetek közti ellentétek nagyon hasonlóak a közép-európai szembenálláshoz, és számos korlátja van egymás kultúrája elfogadásának. Analógiával élve ez a terjeszkedés olyan, mintha egy magyar tévésztárt román rajongók tömege fogadná a bukaresti repülőtéren, vagy egy szerb popénekest a horvát rajongók gyűrűjéből kellene kimenekíteni Zágrábban, miközben a Jelačić bán téren csak az ő képei kaphatók.

A következő fejezetben összefoglalva áttekintjük tehát a koreai populáris kultúra expanziójának legfontosabb termékeit, melyek rést ütnek a kulturális imperializmus elméletének pajzsán, és a kulturális globalizáció egy újabb területét mutatják be.

## A koreai populáris kultúra expanziója

■ A koreai populáris kultúra elterjedése és népszerűsége – a hallyu – magába foglalja a filmek (K-film), a képregények (manhwa), a tévésorozatok (K-drama) és a popzene (K-pop) elemeit. Egy olyan kivételes jelenségről van szó, melynek lényege, hogy a korábban kevésbé ismert, viszonylag periférián mozgó koreai kultúra világszerte ismertté vált.

### Koreai tévédrámák – K-drama

■ A hallyu az 1990-es években indult a koreai tévésorozatok kínai sugárzásával, és 2003-ban elérte Japánt is, ahol a *Téli szonáta* című dráma páratlan sikert aratott, Bae Yong-jun koreai színész népszerűsége pedig az amerikai sztárokéval vetekszik a szigetországban. Az incheoni nemzetközi repülőtéren a 2000-es évek közepén tömegével árulták a színes arcával díszített tárgyakat, melyeket az országból távozó ázsiai turisták – rajongók vásároltak meg. Magyarországon a legismertebb és legnépszerűbb koreai populáris kulturális termékek a történelmi sorozatok. Sikerüket jelzi, hogy egyes esetekben átvették a dél-amerikai szappanoperák helyét. A szereplők a kelet-európai, szerény költségvetésű tévéfilmek látványától eltérően rendkívül gazdagon díszített kosztümökben vonulnak fel, és csupán a forgatás kedvéért Koreában autentikusnak tűnő forgatási helyszíneket, skanzeneket hoznak létre. A koreai „királydrámák” narrációja rendkívül gazdag, megértésük alapvetően a konfucianus társadalmak nézőinek könnyű, mégis világszerte népszerűvé váltak. A 2003 és 2004 között készült *Palota ékkövének* magyarországi sikeréről például a koreai lapok többször részletesen is beszámoltak, kiemelve a kimagasló nézettséget.

A történelmi témájú és hiteles vizuális környezetben játszódó darabok mellett ugyanolyan kedveltek a jelenben játszódó tévédrámák is. Ezek gyakran a jelenkor mesés gazdaságát mutatják be, vagy az amerikai akciósorozatok mintájára jelenítik meg fiktív, alapvetően kémregénybe illő eseményeket. A K-drama műfaj meghódította először Ázsiát és Európát, az amerikai sikert pedig leginkább az jelzi, hogy a legnagyobb online videoszolgáltató, a Netflix 2008-tól több koreai drámát felvett a kínálatába, angol feliratokkal ellátva őket.

## A koreai popzene – K-Pop

■ A koreai populáris kultúra legsikeresebb és legnagyobb intenzitásban fejlődő műfaja a K-pop, mely önmaga szinkretista természetű, és a dance-pop, a popballadák, a techno, a rock, a hip-hop és az R&B jegyeit ötvözi. A K-pop a hallyu keretében először Japánban aratott sikert a tinédzserek körében, majd Dél-Amerikában, Észak-Indiában, a Közel-Keleten, végül Európában és az USA-ban is ismertté vált. A koreai sorozatok után tehát a K-pop zenei irányzat is betört az élvonalba. 2012 októberében egy korábban ismeretlen koreai rapelőadó, PSY videoklipje, a *Gangnam Style* vált immár hivatalosan is minden idők egyik legnézettebb YouTube-videójává. 2016. augusztus 18-ig 2 627 667 462 (kétmilliárd-hatszázhuszonhétmillió-hatszázhatvanhétezer-négysszázhatvankét) felhasználó látta.

A dal az óriási nézettség mellett gyorsan internetes mémmé vált, és először fordult elő, hogy egy koreai énekes nevét jegyzi meg ennyi felhasználó világszerte. Ez a tény jelzi, hogy a kulturális imperializmust a globalizáció váltja fel, mely már nem feltétlenül USA- és Európa-központú. PSY népszerűsége abban is mérhető, hogy számos felhasználó elkészítette a saját feldolgozását, és feltöltötte a közösségi oldalakra. (PSY szinte napok alatt híressé vált az USA-ban, és futószalagon szerepelt az olyan műsorokban, mint a The Ellen DeGeneres Show, The Today Show és a Saturday Night Live. Az előadóval gyorsan szerződést kötött az Island Records is, mely többek között Justin Bieber, Mariah Carey és Elton John jogait is birtokolja.)

## A koreai magaskultúra sikere

■ A koreai populáris kultúra népszerűsége lehetővé tette a koreai magaskultúra alkotásainak elismertségét is. Ezen a téren a koreai irodalom magasodik ki. Mióta 2014-ben a londoni könyvvásáron Korea volt a díszvendég, az ország irodalma világszerte népszerűvé vált. Ezt a népszerűsége pedig meglátásunk szerint a koreai populáris kultúra expanziója készítette elő. Így történhetett meg, hogy míg a nyugati közönség, mely alapvetően az erős, emlékezetes karakterekkel tud azonosulni, elfogadta az inkább esztétikumra, csöndre és passzivitásra alapuló koreai szövegeket. Erre is hozunk néhány példát.

A Man Booker nemzetközi díját 2016-ban Han Kang író *Vegetáriánus* című, három novellából összeálló kisregénye nyerte. A munka koreaiul 2008-ba jelent meg először. A díj tovább erősítette a koreai irodalom pozícióját, melyet többek között Ko Un alapozott meg, akit a kritika az irodalmi Nobel-díj egyik várományosának is tart. A koreai regények népszerűsége is egybeesik a hallyuval (Chung 2014). Az elmúlt két évtizedben számos nyelvre lefordították őket, Eun Heekyung művei Oroszországban, Yun Heunggil írásai Svédországban, míg Hwan Sun-Won és Cho Se Hui kötetei magyar nyelvterületen váltak ismertté. An Sonjae (1987), a koreai irodalom legismertebb külföldi kritikusa szerint például éppen ez a sok szenvedés teszi oly nehézé a korszakról szóló koreai irodalom befogadását, de a magyar irodalom sajátos jellegét figyelembe véve a magyar olvasók esetében ez kapocs, a megértés kulcsa is lehet.

2012-ben Kyung-sook Shin lett az első női író, aki megkapta a Man ázsiai irodalmi díját a *Kérem, vigyázzanak anyukámra* című regényéért, melynek központi cselekménye szokatlan lehet a nyugati olvasó számára, hiszen, miu-

tán egy idős nő eltűnik a szülői metróban, a családja keresésére indul, a keresés során azonban kiderül, lehet, hogy nem is ismerték a nőt.

Cho Se Hui magyarul is olvasható regénye, *A törpe* például a koreai realista próza talán legmeghatározóbb alkotása. Hazájában olyan népszerű, hogy több mint 150 kiadást élt meg. Főszereplője a koreai gazdasági csoda világában él, mely a jelen jólétét alapozta meg, akkori sorsa azonban áldozatokkal teli, kilátástalan küzdelem volt. Hwang Sun-won *Kagylóhéjak* című, magyarul is olvasható válogatott novelláit tartalmazó kötete betekintést nyújt a koreai tradíciókba. A szerzőnek életében 7 regénye és több mint száz elbeszélése jelent meg. *A Kagylóhéjak* népszerűségét a magyar olvasók körében az is jelzi, hogy több magyar blog említi.

A szerző novellái közül kiemelkedik *A daru*, melyben a szerző egyszerű leírásában kendőzetlenül tárul fel az olvasók előtt a szegénység, a háború, az azt követő időszak nyomorúsága. Ezen nehézségeket azonban valahányszor ellentozozza az egyszerű emberek megingathatatlan szolidaritása. A magyar olvasót magával ragadhatja a szerző sűrített szimbolikája, a történetek (nép)meseszerűsége, a hétp próba, melyen a hősöknek át kell esniük, hogy elnyerjék jutalmukat. A másik, világszerte ismert írása a *Felhőszakadás*, melyben két fiatal főszereplőjének sorsát a beteljesülés pillanatában beárnyékolja az elmúlás.

Központi társadalmi kérdéseket tárgyal Pak Van-sa író *Annak az ősznek három napja* című kötete is. A szövegekből a koreai nők helyzete bontakozik ki, miközben az olvasó elé tárul a rohamléptekkel fejlődő Szöul képe és a modernitás kezdete. Egyszerre jelenik meg benne a szegénység, az érvényesülni akarás és a gyermekkori naivitás.

A kortárs koreai írókkal zárva a sort, figyelmet érdemel az 1968-ban született Kim Young-ha, aki a koreai írók fiatalabb generációjának külföldön is ismert és elismert tagja. Az első, koreaiul megjelent regénye a *Jogom van hozzá, hogy tönkretegyem magam* nagy sikert aratott, és lefordították számos nyelvre, angolra, németre, franciára, törökre, kínaira, csehre és lengyelre is. A regény cselekménye az 1990-es évek Szöuljában játszódik. A szöveg narrátora a háború után született fiatalok életét meséli el, akik keresik, de végérvényesen nem találják a helyüket a világvárossá váló koreai fővárosban. A *Fény birodalma* című regény kezdőcselekményében egy látszólag unalmas életet élő, középkorú férfi valójában alvó ügynök, és tíz év után először kap újra üzenetet a hazájából. Ekkor minden a feje tetejére áll, az események pedig hol előre, hol vissza pörögnek, és egy kémregény bontakozik ki az olvasók előtt.

## Végszó

■ Habár a hallyu lehetővé tette a koreai irodalom sikerét, a legnagyobb kihívás, amivel a koreai irodalom szembesül világszerte, nem más, mint a koreai történelem ismeretének hiánya. Egy olyan történelemé, mely hősies küzdelmekből, tudományos áttörésekből, de háborúkból, megszállásokból és áldozatokkal járó munkából és erőfeszítésekből is áll.

■ IRODALOM

- Adorno, Theodor (ed.): *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Routledge, London, 1991.
- Hong, Euny: *The Birth of Korean Cool: How One Nation is Conquering the World Through Pop Culture*. Simon & Schuster, New York, 2014.
- Hyeon, Kim (김영희): *The Korean Wave, Culture Content, and Cultural Informatics* (한류, 문화콘텐츠, 인문정보학). *인문콘텐츠* 2007. no. 10. 105-122.
- Petrás, James: *Kulturális imperializmus a 20. század végén*. (Ford. Cserepkai Anikó) *Eszakiélet* 1995. 26. sz.
- Sonjae, An: *Some American Critical Approaches and the Study of Literature*. *Korea Journal of the American Studies Association of Korea* 1987. 18. sz.
- Soo-yun, Chung (정수연): *East Western culture phenomenon in the region and the development direction of the Korean Wave* (동·서양권에서의 한류문화현상과 발전방향). (Korea ideas and culture (한국사상과 문화) 2014. no.73. 407-433.
- Stam, Robert – Shohat, Ella: *De-Eurocentricising Cultural Studies: Some Proposals*. In: Abbas, Akbar – Freni, John Nguyet (eds.): *Internationalising Cultural Studies: An Anthology*. Blackwell, London, 2005.
- Tomlinson, John: *Cultural Imperialism: A Critical Introduction*. Printer Publisher Ltd., London, 1991.



ZUH DEODÁTH

# A TIZENEGYEDIK ÓRA ELŐTT

Balázs Béla, a marxista

■ Úgy gondolom, hogy az olvasók közül első hallásra önmaguktól igen kevesen tagadnák a cím második felében foglalt appozíciót. Mégis nagyon változatos a megítélése annak, hogy az – itt most tekintsünk rá elsősorban így – filmelmélet klasszikus szerzője hogyan viszonyult a marxizmushoz és a művészeti tevékenységformák marxista elemzéséhez. A Balázs filmelméleti szövegeit (itt különösen az 1924-es *A látható emberről* és az 1930-as *A film szelleméről* beszélünk) tárgyaló szakírók egyik bevett megállapítása, hogy szerzőnknek a művészeti folyamatok marxista elemzéséhez való hozzáállása és hozzáértése *legkevesebb* felületes. Ráadásul ez a felületesség válogatás nélkül érvényes mindkét, a második világháború előtti könyvének minden marxista ízlés szerint megírt részére.

Második filmkönyvének recenziójában Siegfried Kracauer egyenesen azt mondja, hogy az „orsz tanokkal” szemben Balázs konvertitaként viselkedik. Távol áll attól, hogy érezze azok árnyalatait, finomságait, de már otthon érzi magát bennük, és feltétel nélkül használja őket.<sup>1</sup> Gertrude Koch *A film szelleme* esetében a vulgáris marxizmus formatömbjeiről beszél,<sup>2</sup> vagyis szerinte Balázs úgy veti oda a „társadalom” vagy a „szociológiai” szavakat, mint egy tábla könnyen olvadó fokozóanyagot, és utólag akarja megváltoztatni az egyébként teljesen más recept szerint készített főztjének állagát.

A tanulmány írása során a szerző a Bécsi Collegium Hungaricum ösztöndíjának támogatásában részesült.



...Balázs ennél összetettebb módon közelíti meg a problémát, és így utópikus marxizmusa is árnyaltabbnak tekinthető. Így pedig mi is árnyaltabb képet alkothatunk róla.

Balázs elméleti szövegeinek igazi értékét ezeken a marxista megnyilvánulásokon kívül kell keresnünk. Elsősorban a film formai megoldásainak esztétikai vizsgálatában, az emberi gesztus és mimika kifejezőerejének minden addiginél szemléletesebb leírásában és általában a filmszínészek arcának és interszjektív viszonyainak leginkább a fenomenológiai leíráshoz hasonlatos elemzéseiben. Ami nem is csoda, hiszen – írják mások – Balázs eleve gyanakvó volt a társadalmi folyamatokban gondolkodó szociológusok gondolatmeneteivel szemben. Ezek általános megállapításokra törekednek, miközben nem nyújtják az egyéni megnyilvánulások beható elemzését. A társadalmi folyamatokban gondolkodók elnagyolják a probléma elemzését, és így nem tekinthetőek követendő példának.

Vagyis, hangzik az érv: hogyan vehetnénk komolyan a társadalmi alapzatról értekező Balázs Bélát, amikor nyilvánvalóan ő sem vette komolyan az alkotás problémáinak szociológiai vizsgálatát. Lee Congdon<sup>3</sup> már a hetvenes években, Balázs ifjúkori *Napló*jának kiadása előtt jó érzékkel talált rá azokra az individualisztikus, metafizikai látásmódról tanúskodó részletekre, amelyek alátámasztják a társadalmi folyamatok elemzésének túl nagy szerepet juttató állásponttal szembeni határozott szkepticizmusát. Egy-egy mondata olyan erővel hathatott, hogy a *Napló* nyomdába került magyar kiadásából ki is maradt. Ilyen például a következő, amelyben Balázs az ellen emel szót, hogy bizonyos morális problémákat az erkölcsi megítélés alá eső cselekvések eredménycentrikus megítélésével próbáljanak kezelni. Az egyéni motivációk, szándékok és azok torzulásának vizsgálata sokkal termékenyebb terepnek bizonyul a naplójának elmélkedő Balázs számára. Így fogalmaz abban a hosszú és szemléletes passzusban, amelyben a *hazugság* problémáját járja körül: „A hazugság. – Egyszer próbáltam azon gondolkodni, hogy a hazugság bűne egész más kategóriába tartozik, mint a lopásé, gyilkolásé – sokkal mélyebbre nyúló valami.

Rablás, gyilkosság csak a társadalmi rend, az ember, emberszövetség és közösség ellen való vétkek. – A hazugság valami sokkal általánosabb, nagyobb ellen való. Az emberi érzésben is benne van, hogy a hazugságot nem az eredménye szerint mérve, hanem magában tartják vétkeknek, viszont gyilkost gyilkolni, hogy ne gyilkolhasson, dicséretes tett. A középkori lovag ideáljával megfér gyilkosság, rablás, kivált ellenséges területen – ugyanaz a lovag nem hazudik, még ha élete forog is kockán. Miért gyökeredzik ennek a bűnnek érzéke mélyebben? Egy természettudományi magyarázat. A morál úgymond nem egyéb, mint az emberiségnek mint egységnek természetes önvédelme. A védelem a veszedelem mozgásával egyenes arányban nő. Hazudni könnyebb, mint gyilkolni. Ez a vétkek oly közelfekvő, nagy a kísértése és ellenőrizhetetlen – hogy a természetes védelem, a morális érzés undorodása is nagyobb. – Elég plauzibilis, én azonban azt hiszem, hogy van (legalábbis emellett) még egy metafizikai magyarázata is. – A hazugság a tudat, az élet ellen való bűn. Az eltagadás: élet- és fejlődésprocesszusok megakasztása. A hazugság a realitás nélküli *semmi*. A *semmi* – ez a bűn tulajdonképpen. Ez a magva, a jele.”<sup>4</sup>

Az világosan látható, hogy Balázs hogyan építi fel mondanivalóját. A hazugság morálfilozófiai vizsgálatának konkrét társadalmi folyamatokon keresztül való, „szociológiai” tematizálása (1) véleménye szerint nem hatol elég mélyre, és csak a probléma felszíni kezelésére elegendő. A második, ennél járhatóbb út, ha kvázi evolucionista módon, a természetes védekezési mechanizmusok kollektív formáit (2) elemezzük. Ezt nevezi Balázs „természettudományos” megközelítés-

módnak. A számára legelfogadhatóbb magyarázat mégis inkább metafizikai: az életagadás és életigenlés dinamikája (3) adja a kulcsot a felvetett probléma elemzéséhez.

Önmagában persze egy ilyen vázlatos gondolatmenet igen keveset mutat. De ha mellé tesszük egyéb szociológiaszkeptikus állításait, egyre jobban meggyőződik a kezdeti felvetés helytállóságáról. Itt van például egy másik 1914 júliusából: „A mesék jelentenek valamit. Ezt a szociológusok is mondják. De ők következtetnek belőlük, holott a mese nem úgy jelent valamit, mint a gesztus, melyből visszakövetkeztettek, hanem úgy, mint szó. Ha azt mondom 'asztal', annak immanens *értelme* van. Abból nem következtettek arra, hogy az illető nyilván asztalt gondolt. Ha a mese értelmessége csak annyi volna, hogy valamilyen emberi állapotot vagy érzést fejez ki, akkor különböznék egymástól, és nem volna meg motívumainak kísérteties internacionális azonossága.”<sup>5</sup>

Balázs már ekkor megfogalmazta azt a tíz évvel később jóval hosszabban exponált gondolatát, hogy az emberi kifejezőmódok nemzetközi formái<sup>6</sup> prioritást élveznek a csak egy adott társadalmi közeg számára közvetlenül érthetőekkel szemben. A mese vagy később a film két ilyen formája az „internacionális ember” általános értelemben vett kifejezőeszközeinek. A szociológusok ellenben azok a tudósok, akik ezeket a lokális, nemzeti közösségekhez kötött kifejezésformákat vizsgálják, és így például a mesét is megfosztják mélyebb struktúrájától annak javára, hogy az adott, éppen azt aktuálisan használó nyelvi és nemzeti, politikai közönséggel kapcsolatos következtetéseket fogalmazzanak meg.

Ezért is furcsa – gondolják –, hogy a társadalmi faktor fontossága mégis belekerül a filmről írott klasszikus textusaiba, miközben szerzőjüknek nincs valódi mondanivalója az új művészeti forma, a film konkrét társadalmi alapzatáról és annak politikai beágyazottságáról, illetve használhatóságáról. Congdon később elég erősen fogalmazott erről a kérdéstről. Számára a marxizmus *deus ex machina*ként<sup>7</sup> jelenik meg *A látható ember* szövegében, a téma szempontjából szervesen, dramaturgialag pedig váratlanul a szinte odavetett *Világnézet* című fejezetben. Ennek egyik legnagyobb érdeme, hogy visszatér a könyv kezdő gondolatához, és egy kommunikációtörténeti fogással Marshall McLuhan előtti Marshall McLuhanként<sup>8</sup> a könyvnyomtatás elterjedéséhez köti az absztrakt gondolkodás meghonosodását az európai civilizációban. Ezt nevezi a modernségben eluralkodott fogalom- vagy szókultúrának.<sup>9</sup> A modernitás termelési viszonyait ezzel összemosisni viszont igencsak átgondolatlanak tűnik. Congdon szerint pedig átgondolatlan is. A kritikai megjegyzések tehát indokoltak. „Megbocsáthatjuk a marxistáknak, hogy nem voltak elragadtatva ettől a *tizenegyedik órában jött főhajtástól* [kiemelés tőlem – Z. D.]. Mivel nem volt az elmélet integráns része, semmi maradandót nem adott a szöveghez. Balázs így előadott érvének pontosan az a legnagyobb korlátja, hogy a technológiai kifinomultság logikája és az elidegenedés fájdalma vezeti az embert menthetetlenül az új vizuális kultúra felé. A forradalom tehát nem közvetlen és politikai, hanem éppen ellenkezőleg: közvetett és kulturális.”<sup>10</sup>

Az utolsó pillanatban a gondolatmenetbe szuszakolt részek (például az „elidegenedés”-probléma valószínű áttemelése Lukács *Történelem és osztálytudat*ából) tehát nemcsak hogy nem illeszkednek a szövegbe, hanem egzisztencialista felhangjuk révén egyenesen ellentmondanak annak a marxista követelménynek, hogy konkrét helyhez, időhöz és azon belül gazdasági feltételekhez, termelési viszonyokhoz kössék a művészi kifejezés lehetőségeit.



A probléma egyre tapinthatóbb: Balázs nem volt és nem is akart jó szociológus lenni. Marxista szociológiai elkötelezettségének gondolatát tehát el kell vetni. De – adódik a kérdés – mégis miért volt szüksége marxista exkurzus(ok)ra fenomenológiai, egzisztencialista, kifejezélméleti, technikatörténeti, fejlődépszichológiai húrokat pengető filmelméleti műveiben? Congdon is céloz rá már a *deus ex machina* allegória előtt, hogy Balázs valamit meg akart menteni, mégpedig egy olyan helyzetet, amelyben nem közvetlen marxista elköteleződési deficitként tűnhettek fel: mindezt pedig a legfontosabb emberi és szakmai szövetségesei, vagyis a magyar emigráns kommunisták előtt. Vagyis nem akart rossz elvtársnak tűnni az általa nagyra becsült kolégáinak társaságában.

A legmarkánsabb magyarázatot a legnevesebb érintett, Lukács György szolgáltatta, válaszát a szakirodalom pedig rendszeresen hivatkozta. Lukács határozott véleményét Eörsi Istvánnal és Vezér Erzsébettel 1969–71-ben rögzített interjúiban mondta el: „Balázs politikailag baloldali volt, ellenben világnézeti alakulás nem ment végbe benne, vagyis régi világnézetét beleépítette a hivatalos kommunizmusba. Ezzel egy olyan dualitás jött létre, amelyet sem teoretikusan, sem művészileg nem bírtam elviselni [...]. Balázst én mindig lebeszéltem arról, hogy lépjen be a pártba. Az volt ugyanis a véleményem, hogy ha ő egy kommunistákkal szimpatizáló polgári író marad, akkor nem merül fel ilyen élesen ez a világnézet-kérdés. [...] A film esetében Balázsnak az volt a szerencséje, hogy a filmről nem volt marxista teória. Ennélfogva azt írhatott róla, ami jólesett neki, és ez a dualizmus nem érvényesült.”<sup>11</sup>

Nagyon feltűnő az, ahogyan Lukács számára Balázs egy polgári világnézetű, tehát alapvetően polgári életformára fogékony és ebben fogant élményösszeségeket kereső személy maradt, aki viszont rokonszenvet táplált a baloldali eszmék iránt. A problémát (hogyan lehet polgári világnézettel kommunistának lenni?) maga Balázs generálta és mélyítette el, anélkül, hogy erre bárki kérte volna. A felvetett problémánk megoldása így pszichológiai, Balázs lelkiállapotának és egyéni, elsősorban karrier- és önimázsépítő preferenciáinak elemzésével érhető el. Mindez azt sugallja, hogy Balázs a vörös farkat önálló indíttatásból helyezte el művei végén. Lukács pontosan azért neheztelt rá, amiért azokra, akik bár baloldali meggyőződésűek voltak, nem akartak a hivatalos kommunizmus mozgalmi oldalán szerepet vállalni. Balázs létező mozgalmi tevékenységét ugyanis nem igazolta világnézete, és így a passzívokhoz hasonlóan hiteltelen volt Lukács szemében. Ezt támogatta a kései Lukács azon szilárd meggyőződése, hogy nemcsak a hatékonyságot, de a hitelességet is elvitassa azoktól a mozgalmi tevékenységformáktól, amelyek folytatói naivan hittek a kultúra eszközeivel elérhető forradalmi változásokban.

Bár Balázs elemzői így tekintenek rá (különösen Koch és Congdon), Lukács diagnózisa sem intenzitásában, sem tartalmában nem érvényes a nagyon termékeny Balázs munkásságának minden területére. A líra, próza és dráma esetében álláspontja egyértelmű: az, aki világnézetileg a burzsoáziában, szimpátiáiban viszont a baloldalon van, sem jó drámát, sem jó regényt, sőt egy idő után jó verset sem tud írni. A helyzet viszont részben más azokkal az írásokkal, amelyek a filmről születtek. Mint mondja: mivel itt nem volt értékelhető marxista teljesítmény Balázs fellépése előtt (utána természetesen már igen), és mivel így maga teremtette meg saját értékelésének feltételeit, marxizmusa itt már nem feltétlenül felemás. Ami az irodalomban elviselhetetlen, az itt már vállalható. Vagyis a

történeti elsőség és bizonyos kvalitások, még ha csak sovány marxista betéteivel is, de mégiscsak megilletik *A látható embert*.<sup>12</sup>

Nem mindenkinek volt egyértelmű, egyetemes elmarasztaló véleménye Balázs mint filmtéoretikus marxizmusáról.<sup>13</sup> Ha abban sokkal általánosabban (közvetlen politikai elköteleződés és aktivizmus, a körülmények átformálásának imperatívusza nélkül) egy olyan módszert látunk, amely a film és a társadalmi környezet bizonyos elmaradhatatlan összefüggéseire mutat rá, akkor Balázs még mindig a korai marxista filmelmélet úttörője. Ennek póre tényét pedig – helytelenítő attitűdje mellett – Lukács is gond nélkül elismeri.

Az igazi probléma azonban nem is a globálisan elmarasztaló, de a filmesztika körében megengedő vélemény kontrasztosságával van, hanem azzal, hogy az csak a marxizmus egy erős, mozgalmi perspektívából adott értelmezése szerint vezethet Balázs elmarasztalásához. A modernitás embere az élettől és a mindennapi interperszonális tapasztalatok eleveenségétől elidegenedett ugyan, de Balázs számára az egzisztenciális választások eleveensége vagy korlátozottsága csak egyik faktora annak, hogy ezt az elidegenedési folyamatot megértsük. A társadalmi alapzat működése ugyanígy összetevője a probléma kialakulásának, megértésének, kezelésének. És ha a modernitás emberképét a konceptuális gondolkodásba vetett hit jellemezte, illetve az, hogy – hibásan – ennek egyértelmű prioritást adott, akkor a probléma kritikáját is több faktoron keresztül kell elvégeznünk. És így nem csak jelzésszerűen van szükségünk a probléma társadalmi beágyazottságának leírására. Ha Balázs megmaradt volna néhány jelzésértékű kijelentésnél, akkor joggal mondhatnánk rá, hogy leragadt a tizenegyedik órában vállalt szociologizáló marxista perspektíva kétes hitelességű felvállalásánál. A hangosfilm megjelenése és hat évvel az első könyv után kiadott *A film szellemét* viszont meglehetősen erősen hatják át értelmező marxista gondolatok. Már csak mennyiségük miatt is megkérdőjelezhető, hogy mindez Balázs saját mozgalmártudatának deficitjeit túlkompenzáló vörös farok lenne.

A közelmúlt összefoglalói már több új tézist képviseltek Balázs baloldali beállítottságú elméleti álláspontjával kapcsolatban. Ilyen az is, amely szerint Balázs *utópikus marxista*.<sup>14</sup> Mivel *A látható emberben* meghirdetett célja az, hogy a kritika eszközével hozzájáruljon a modernitásban szocializálódott ember elidegenedésének felszámolásához, ezért a társadalmi környezet megváltoztatására való igénye marxistává avatja. Ennek megvalósulási feltételeit konkrétan nem látja (csak azt, hogy a társadalmi környezetnek kell átalakulnia ahhoz, hogy a film sikeres legyen), de azt igen, hogy a folyamat legkevesebb két jellegzetességet hordoz majd: (1) dialektikus lesz,<sup>15</sup> mert egy kizárólag a kapitalizmus által kitermelt kifejezőeszköz hozhatja el a kapitalista világnézet átalakulását (bár az elidegenedéshez vezető világnézet termelte ki, de éppen annak felszámolásához fog vezetni, és megteremti a világ értelmezésének egységes szimbólumrendszerét);<sup>16</sup> (2) annak tudható majd be, hogy a filmnek, ellentétben a többi, társadalmi viszonyokat felmutató művészeti ággal, mivel nem tekint vissza hosszú hagyományokra, nem kell olyan világnézeti örökséggel szembenéznie, ami nem jelenlegi helyzetét tükrözi; vagyis így könnyebb dolga lesz a változás kieszközölésével. Ebben a két jellegzetességben írható le marxizmusának *utópizmus*.

Balázs ebben a perspektívában olyan alakként tűnik fel, aki a gép, a színház, a filmkészítők és a közönség közötti – elsősorban nonverbális – kommunikáció formáinak leírásával alapozza meg ennek az utópikus állapotnak az elérését. A szó- és fogalomkultúra piederesztálra emelésével szemben tehát az arc és a

test mozdulatai, gesztusai lesznek azok a kifejezőeszközök, amelyek a jövő nyílt, nemzetközi kultúráját uralni fogják.<sup>17</sup>

Véleményem szerint Balázs ennél összetettebb módon közelíti meg a problémát, és így utópikus marxizmusa is árnyaltabbnak tekinthető. Így pedig mi is árnyaltabb képet alkothatunk róla.

Ennek az árnyaltabb felfogásnak egyik kiindulópontja lehet az, amit még 1924-ben jegyez meg az emberi kifejezőképesség eltérő forrásaival kapcsolatban. Mint mondja, ezekből több van, és párhuzamosan, egymás mellett működnek, ha azonban az egyik használatát elhanyagoljuk, az természetes módon visszafejlődik, elcsökevényesedik, és ez a kifejezés tartalmára is komoly hatással van. A bonyolult fogalmi és az egyszerű érzéki megnyilvánulások maguk is hatással vannak a kifejezett tartalmakra. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a gesztusnyelv művelésével lemondhatunk a fogalmi jellegű tudás és a nyelvi kifejezés eszközeiről. Balázs így fogalmaz: „A lélektani és a logikai elemzés bebizonyította, hogy a szavak nem gondolatok utólag kialakult képei, hanem a szó a gondolatot eleve meghatározó forma. Rossz költők és dilettánsok sokat fecsegnek ugyan elmondhatatlan érzelmeikről és gondolataikról, azonban csak igen-igen ritkán gondolunk olyasmire, amit szavakkal ne tudnánk kifejezni [...]. A növekvő, terjeszkedő emberi gondolat kitérít és megsokszorozza ugyan kifejezési formáit, másrészt a megszorított kifejezési formák segítik elő és teszik lehetővé a szellem további fejlődését.”<sup>18</sup>

A különböző kifejezési lehetőségek és eszközök maguk is formálják az abban foglalt gondolatot. Ha csak a fogalmi absztrakció eszközeivel és a konceptuális tudás művelésével foglalkozunk, akkor azok a tartalmak satnyulnak el, amelyek kifejezésére a mimika és a gesztusnyelv eszközei sokkal alkalmasabbak. Sőt egy bizonyos perspektívából szemlélve az absztrakt összefüggések is csak akkor válnak érthetővé, ha azok valamiféleképpen megérezkődnek, és az érzéki megnyilvánulásban fel tudják mutatni ennek a gondolatnak az elvont komplexitását. A test és gesztusai erre a célra pedig tökéletesen megfelelnek. Ahogy egy oldallal később fogalmaz: „A kultúra útja nagy általánosságban az elvont szellemtől a látható test felé tart. Hiszen láthatjuk, hogy hogyan testesül meg egyesek finom, választékos mozdulataiban, szép kezében őseinek szelleme! [...] A kultúrák fejlődésének végső, érett gyümölcse mindig a test felfokozott kifejezőképessége [...]”<sup>19</sup>

Ezért kell a kritika eszközeivel rámutatnunk arra, hogy hogyan jutottunk a konceptuális tudás hegemoniájához, hogy ez milyen deficitekhez vezetett, és mit kell változtatnunk azon, hogy megteremtsük ennek ellensúlyát. A világnézet és az ebben kifejeződő társadalmi berendezkedés problémáit feltárva azonban – elképzelése szerint – közelebb kerülhetünk egy ilyen változás kieszközléséhez. Ezt vázolja mintegy eljövendő módszertani tervezeteként a könyv végén,<sup>20</sup> és folytatja hat évvel később *A film szellemében* annak több pontján, de különös hangsúllyal a tizedik esszéfűzérében, az *Ideológiai megjegyzések* címmel közreadottban.<sup>21</sup> Érdemes áttekintenünk az utolsó fejezethez vezető út állomásai közül néhányat.

A második fejezetben már visszanyúl ahhoz a gondolathoz, amelyet *A látható ember* végén is említett, hogy a film önmagában, pusztán művészi eszközként képtelen átformálni a szó- és fogalomkultúrát. Annak megváltoztatásához világnézeti átállítódásra van szükség.<sup>22</sup> A megfelelő technika tehát akkor jelenik meg, amikor szükség van rá. A mimikában, mozdulatokban kifejezett gondolatok egy-

szerű, filmfelvevőgép általi megérezkítése sem egy véletlen technikai felfedezés folyománya: „A találmányok soha nem véletlenül vagy egy zseni szeszélyéből születnek, még a művészek sem. Akkor válnak esedékessé, amikor gazdasági vagy ideológiai szükséglet jelentkezik. [...] Ez az általános törekvés az egyszerűsége abból fakad, hogy a mai nemzedék szkeptikus a feudális és a polgári szellem által létrehozott kifejezési formákkal szemben.”<sup>23</sup>

A filmfelvevőgép ugyanakkor nemcsak egy társadalmi összefüggésbe ágyazódik, hanem dialektikus fejlődésének köszönhetően maga is elkezd illeszkedni az adott közösség igényeihez, és képessé válik olyan elvont, fogalmilag rendkívül bonyolultan tematizálható összefüggéseket kifejezni, egyszerűen megérezkíteni, mint egy társadalmi osztály sajátosságai: „[...] a kamera a kifejezés személyes és magánjellegű változatai mögött a személyfeletti arcot kutatja. [...] A film nagy tette abban rejlik, hogy felfedezte az osztályok személyfeletti arcát.”<sup>24</sup>

A film technikája és az ehhez kapcsolódó dramaturgiai megoldások a bonyolult összefüggések egyszerű megérezkítés révén való kommunikálására egyéb esetekben is alkalmasak: például erők, folyamatok sajátosságainak tolmácsolásában. „A gazdasági és politikai erőknek nincs látható alakjuk, és nem lehet egyszerűen lefényképezni őket egy híradóban. És mégis ábrázolhatóak vizuálisan”<sup>25</sup> – mondja Balázs.

Ezek az előkészítő gondolatok vezetnek majd ahhoz, hogy még a társadalmi-ideológiai kérdéseket tárgyaló tizedik fejezet előtt kijelentse: „A hangosfilm további fejlődésének kérdését még kevésbé lehet az esztétika segítségével megoldani, mint a többi művészet jövőjének problémáját. A film jövője attól függ, hogyan alakul a közönség gazdasági és társadalmi struktúrája, és hogyan fejlődik ezzel együtt ideológiája.”<sup>26</sup>

Mindebből jól látható, hogy Balázs műve bizonyos perspektívából nem csak egy vázlatos, mozaikszerű, néha marxista-szociológiai tollakkal ékeskedő esszé. Relevánsan érvelhetünk emellett, hogy következetesen tárgyalt olyan gondolatokat, amelyeket már korábbi szövegeiben érintett, illetve már ott bővebb kifejtésüket helyezte kilátásba.

Balázs filmmel kapcsolatos műveinek koherenciáját vagy mélységét persze könnyen vitathatjuk, de gondolatgazdagságához nem férhet kétség. Az is méltányolható, hogy átfogó filmesztétika hiányában megpróbálta a filmről szóló normatív diskurzus kereteit megteremteni. Ennek pedig, szakírói beállítódásának megfelelően, úgy próbált érvényt szerezni, hogy összeszedett minden (hangsúlyozom:) általa hozzáférhető elméleti megközelítést, amivel a film exempláris szerepét jobban megvilágíthatta. Ezek pedig sokfélék voltak: modern filológia, kultúrfilozófia, kultúrhistoria, fejlődépszichológia, fiziognómia, nyelv- és kifejezésemélet. De ugyanúgy beépítette művébe a tánc- és mozgásművészetek korabeli reneszánszának ideológiai alapjait, a korabeli test- és egészségkultúra néhány elméleti következményét.

Nem gondolom, hogy Balázs marxizmusának felületességét állítani hasonlóan felületes, mint a kritizált elméleti álláspont maga. Elképzelésem szerint Balázs marxizmusa színvonalában (és kidolgozatlanságában) semmivel nem marad el azok mögött az elméleti tömbök mögött, amelyeket művébe részletgazdag és szemléletes elemzése mellett épített be.<sup>27</sup> Ha felületes, akkor nemcsak marxizmusában, és ha elnagyolt, akkor nemcsak szociológiai megnyilvánulásaiban az, hanem minden másban is. Termékeny gondolatokat ebben vagy éppen egy másik elméleti manírban is meg tud fogalmazni azon kitüntetett eszméje mel-

lett, hogy: a film olyan egyetemes kifejezőeszközzé válhat, amely nem monopolizálja az emberi megismerés és önkifejezés egyik fontos komponensét sem. Munkamódszerének rongyszőnyegszerű („patchwork”) felépítése tehát nem feltétlenül válik hátrányára, ha éppen gondolatkísérletek füzéréként tekintünk ezekre a szövegekre, és elfogadjuk Rudolf Arnheim recenziójának sommás, de nem kevésbé szellemes ítéletét: „a könyv, amelyet [Balázs] nem írt meg, kitűnő.”<sup>28</sup>

Megtörténhet, hogy ez a könyv egy korai, kritikai elméletként használt marxizmussal átítatott kalauz. Ez az útmutató pedig arra sarkallhat, hogy a művészeti formákat, alapvető műnemeket olyan beszédmódokként értelmezzük, amelyek több vagy kevesebb tekintettel vannak a fogalmak és szemléletek viszonyára, illetve arra, hogy az egyik hogyan tud a másikra telepedni, hogy tudja átvenni annak szerepét, gátolni a másik fejlődését, és hogyan válik így kicsiben az emberi elme totalizáló tendenciáinak melegágyává.

### ■ JEGYZETEK

1. Siegfried Kracauer: *Ein neues Filmbuch*. Frankfurter Zeitung Jg. 75. Nr. 819. (1930. 11. 2.). 5. Lásd még in: Béla Balázs: *Der Geist des Films*. Hrsg. Hanno Loewy. Suhrkamp, Frankfurt, 2001. Különösképpen 232.
2. Gertrude Koch: *Béla Balázs: The Physiognomy of Things*. New German Critique No. 40, Special Issue on Weimar Film Theory (Winter, 1987). 167–177/176.
3. Lee Congdon: *The Making of a Hungarian Revolutionary: The Unpublished Diary of Bela Balazs*. Journal of Contemporary History Vol. 8, No. 3 (Jul., 1973). 57–74.
4. Balázs Béla: *Napló* (kézirat, Budapest, 1908. augusztus 4-én): MTAK KIK, Ms. 5023/16. Eredeti formájában itt jelenik meg először.
- A bejegyzés részleteit már angol fordításban publikálta Congdon: i.m. Congdon tolmácsolásában a magasztosabb „untruth” szerepel („hamisság”, „valótlanág”). Érdemes lehet viszont itt az eredeti szöveg hétköznapi morális szótárát („hazugság”) komolyan venni. A teljes szövegrészlet kimaradt a *Napló* első és eddig egyetlen kiadásából. Lásd Balázs Béla: *Napló I.* (1903–1914), II. (1914–1922). Válogatta és szerkesztette: Fábri Anna. Magvető, Bp., 1982. Az említett napról csak azok a – fentiekhez képest naiv vagy egyenesen súlytalan – mondatok kerültek végül nyomtatásba, amelyekben szerzőnk korlátozott lírai tehetsége fölött sopánkodik: „Kivált a nyelvem íztelenségét, szegénységét sýnylem. Verseim Adyé mellett intenzitás nélküliek, személyes jegy nélkül valók. Szóval nagykorú vagyok és még senki. A drámához tudok legtöbbit [...] Ott se stilizálok azonban még saját képemre. A forma ott sem az enyém [...]” *Napló I.* (1903–1914). 467. Az említett szövegkiadást részletesen ismertette és kritizálta Péter László: *Balázs Béla Naplója*. ITK 1984/2: 229–242.
5. *Napló I.* (1903–1914). 651–652. További szociológiai kritikuss megjegyzésekért lásd még *Napló II.* 174. (1916. május 21-i bejegyzés). Lásd még ehhez Congdon: i.m. 63–64. (aki még kéziratból hivatkozta).
6. „Ma már a film az egyetlen közös világnyelven beszél. Néprajzi sajátosságokat, nemzeti jelleget már csak időnként, helyi szín és díszítés érdekében, egy stilizált milió festése céljából ölt magára.” Lásd Balázs Béla: *A látható ember avagy a filmkultúra*. Gondolat, Bp., 1984. 23.
7. Lee Congdon: *Exile and Social Thought*. Princeton UP, Princeton, 1991. 113.
8. Vö. uo. 111.
9. A „word culture” kifejezést használja például Malcolm Turvey: *Balázs: Realist or Modernist?* October 2006. 115. 77–87. Különösképpen 82.
10. Uo. 113.
11. Lukács György: *Életrajz magnószalagon*. In: *Uő: Megélt gondolkodás. Életrajz magnószalagon*. Magvető, Bp., 1989. 209–210.
12. Viszonylag jól lehet érvelni Balázs elsősége mellett a filmművészet társadalmi faktorának hangsúlyozásában, illetve annak a gondolatnak a filmművészetre való alkalmazásában, hogy a társadalmi jelenségek a közös élménytömeg és beállítódás révén ragadhatók meg (vagyis egyfajta *világnézet*en keresztül – a szociológia és a világnézetértelmezés összefüggéséhez lásd Demeter Tamás: *A szociológizáló hagyomány. A magyar filozófia főáram a 20. században*. Századvég, Bp., 91–110.). A kortársak vagy a film technikája és dramaturgiája iránt érdeklődtek (mivel nagyrészt a lassan professzionalizálódó szakmán belülről vagy egyéb képzőművészetek felől érkeztek), vagy nem volt explicit társadalomtudományos érdeklődésük. Érdekelte őket a kultúra és a civilizáció különbsége, a közönség igényeinek hatása a film fejlődésére, de nem mentek odáig, hogy a korabeli társadalomról vagy annak egy rejtett, esetleg problémás aspektusáról mondtak volna véleményt vagy ítéletet, esetleg ennek korrigálására, megváltoztatására buzdítottak volna. Jellemző példája lehet ennek a Balázs-kortárs, de mindvégig magyarul publikáló Hevesy Iván, akinek szintén 1924-ben írt és egy évvel később megjelent könyve *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája* (Athenaeum, Bp., 1925). A közönség és a műalkotás viszonyának elemzése mondanivalójának része, de módszertanilag deskriptív és nem kritikai. Például: „A kinematográfiában felbukkanó új lehetőség hallatlanul jellemző erre a századra, amely sokkal többet alkotott civilizációban, mint kultúrában” (6.); illetve: „A műalkotás hat a szemlélőre, a kiváltott hatás azután alakítólag hat vissza a műalkotásra. Ez a kölcsönösség mély és döntő, sohasem szabad figyelmen kívül hagyni a művészi for-

mák fejlődési elemzésében, de különösen nem akkor, ha a szemlélő tömeg, mert ilyenkor a visszahatás fokozott erejű [...]” 9.

13. Lásd pl. Nemeskürty István jellemzését: „Balázs Béla az első, aki [...] felismeri és ábrázolja a film összefüggéseit a társadalommal. Ő az első, aki a filmet a maga korába, születésének korába helyezi; aki az esztétikát nem mint elvont fogalmat, hanem mint a többi társadalmi jelenséggel kapcsolatos és azoktól függő dolgot tárgyalja. Balázs a marxizmus felől közeledett a filmhez [stb.]” Lásd Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő. A magyar film története és helye az egyetemes kultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*. Magvető, Bp., 1983. 217.

14. Lásd például Erica Carter: Introduction. In: Béla Balázs: *Early Film Theory. The Visible Man and The Spirit of Film*. Berghahn Books, NY-Oxford, 2010. xiii –xlvi.

15. A dialektika gondolatához lásd pl. *A látható ember*. 21.

16. Ennek egyik eleme, hogy más marxista gyökerű filmteoretikusokkal szemben Balázs számára a civilizáció új, a gépi sokszorosítást lehetővé tevő technikai lehetőségei (például a filmfelvevőgép) nem rombolják le a valóság „kultikus értékeit”, „misztériumát” vagy ezek különböző rituális gyakorlatokban való megalapozottságát. Tulajdonképpen azt, amit Walter Benjamin az „aura” terminusában foglalt össze. Balázs számára a kamera a világ érzékelésének új eszköze, amely az emberi érzékelés határait terjeszti ki, és az interperszonális kommunikáció új lehetőségeit teremti meg. Ehhez lásd Hanno Loewy: *Space, Time and 'Rites de Passage': Béla Balázs's Paths to Film*, in: October 2006. 115. 61–76. Különösképpen 70–71.

17. Vö. Carter: i.m. 29.

18. Balázs: *A látható ember*. 21.

19. Uo. 22.

20. Uo. 107–111.

21. Balázs Béla: *A film szelleme*. In: Uő: *A látható ember. A film szelleme*. Idézett kiadás 122–294. A X. fejezet, 270–294.

22. Vö. *A látható ember*. 111–112.

23. *A film szelleme*. 137.

24. Uo. 141.

25. Uo. 199. Lásd ugyanezt a háborús filmmel kapcsolatban 201.

26. Uo. 268.

27. Az, ahogyan *A látható emberben* a nyelvtörténeti diskurzusra (19.) vagy a mozgásművészeti praxisra hivatkozik (34–37.), sem formájában, sem szándékaiban nem tekinthető tudományos szövegnek, legfeljebb jól érthető összefoglalónak, illetve jól sikerült fenomenológiai tapasztalatdeskripciónak. A fogalomkultúra és a látás kultúrájának ellentéte pedig szintén nem tekinthető szilárdan alátámasztott kultúrhistoriai tézisnek (pl. 38–41.). Balázs felismerhetően, de mégis néhol megtévesztően zanzásít olyan gondolatokat, amelyeket Ernst Cassirer szimbolikus formaelméletéből ismerhetünk (17–24.). Viszont felállít egy lehetséges diagnózist a korabeli művészeti ágak normatív-esztétikai és társadalmi háttéréről, amely jó vitaalapot biztosít a későbbi kutatás számára.

Ugyanakkor nagyon elgondolkodtató az a megjegyzése, amelyet a film tudományos kutatásban való hasznosíthatóságához fűz a könyv elején: „A filmművészet néhány jó éve szükséges még, és a tudósok a kinematográfia segítségével összeállíthatják majd az arcjáték és a kifejező mozdulatok szótárát, a szavak lexikonához hasonlóan.” (20.) Kilenc évvel később Karl Bühler, kifejezéselmélet-könyvének bevezetőjében éppen a film által biztosított tudományos kísérleti körülmények relevanciájáról értekezett: „Csak a modern technikának köszönhetően olyan kutatási lehetőségek állnak elő, amelyekkel Darwin és Wundt idejében még nem rendelkeztek. Akkoriban a kifejezésfenoménének tisztaságát próbálták erőltetni, de ez tarthatatlanná vált. A kifejezés laboratóriumi körülmények között illékonynak bizonyult. [...] Az új technikát képviselő felvevőgépek (film, gramofon, hangosfilm) a kifejezéskutatás új formáját honosították meg, új feltételeket teremtettek, és kiszabadították béklyóiból a kísérleti személyeket, mindezt anélkül, hogy lemondtak volna a kifejezésfenomén egzakt körülményeinek rögzítéséről.” Karl Bühler: *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*. Fischer, Jena, 1933. 1.

28. Rudolf Arnheim: *Der Geist des Films*. Die Weltbühne 26/46 (1930.11.11.). 723. Lásd még in: Béla Balázs: *Der Geist des Films*. Különösképpen: 235.

HORVÁTH TIBOR

## Szilágyi Domokos

Szilágysági?... Szamosháti?  
És csak majdnem érmelléki?  
Arany, Ady és Kölcsey  
bölcsojéből nőttél-é ki?

Könnyű nem volt – szavad mindig  
ritka, pontos, kissé éles,  
gondolatod magasából  
a földi rög mintha érdes... –,

követni, akár pilóta  
csavar- s bukórepülésben  
átvenni a szárnyalását  
és bírni a ritka légből...!

Arany unokája voltál  
abban is: arany hallgatni,  
mert a beszélőt bünteti  
az évszázad, ha hallhatni.

Ady daca forrott benned,  
s miként ő is, megszenvedted,  
tehetséget nem csencselnek,  
azzal csak a sorsod vert meg

magyarként a magyarságért,  
s benned gyilkos a gondolat:  
a magyarok istenének  
te mutatnál járó utat,

mint Kölcsey –; s neked mi mind  
„unokaöcséid” vagyunk:  
példád s „parainézised”  
előttünk jár, s... lemaradunk,

ha nem segítsz, ha nem oldod  
föl az átkot, mit kimondtál –  
szerencsétlen egy nép vagyunk! –  
segíts, ha már ostoroztál!

Vátesz magyar! Vádló magyar!  
Kölcsey, Petőfik, Adyk,  
és te, óh, Szisz! -: mit köd takar,  
két szemet is könnyel vakít?

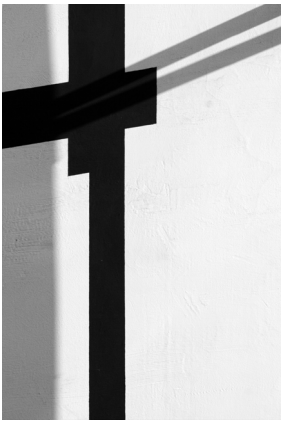
71





ANDRÁS SÁNDOR

# A KÁNONOKRÓL ÉS AMI KIMARAD BELŐLÜK: K. W. F. SOLGERRŐL



**Akit itt aranykoronával  
avatnak, arról ott  
esetleg azt mondják,  
még firlefáncot sem  
érdemel a fejére.**

■ Van-e élet a kánonon kívül, és ha van, milyen élet az? Hogyan készülnek a kánonok, ki készíti őket, és mire is jó a kanonizálás? Ezek felettből fontos és nyűgös kérdések a filozófián belül is, bárhonnan került is elő a kánon szó. Valaki benn van/nincs benn a kánonban, mondják, magától értetődően, nyugodt hanglejtéssel, ahogyan a méhészt mondhatja: a méhek benn vannak a kaptárban, a darazsaknak nem sikerült betelepedniük. És ez a kanonizálás és kanonizáltság két egyszerű, a közhasználatban csak bizonyos körökben használatos kifejezés. Ott viszont csatabárd sebességgel, szinte gondolkodás nélkül csapdosnak vele („csatabárd” – ódi-  
vat), védik a benn levőket, olykor ócsárolják. „Hát nekünk is van szégyenünk, de kinek nincs, jó az is, a többiek könnyebben tudják tartani magukat, van kitől megszépítő messzeségben éreznünk magunkat.” Mindez szép és gyümölcsöző lehetne, ha nem ütné bele az orrát a magamfajta kétely, de teszi, rakoncátlanul, hiszen minnek is ide a rakonca. Mert kánonellenes vagyok, és nem piruettel, játékosan, hanem egy kis zavar érdekében.

Először is a kánon van. Mint egy kuglófkészítő edény, amit aztán megraknak a kuglófanyaggal, vigyázva, nehogy belekerüljön az oda nem való. Hatalmi eszköz a szakácsok, főszakácsok és a rendfőnökök tanácsa kezében. Kánon azonban sok van, nyüzsögnek a kánonok, és őrzőik-kitalálóik, egy-egy laza munkacsoport felkent tagjai védik a fajtájuk, lenézik a másikat,

elfordulnak tőle, és legfeljebb harci készütségben vonják kétségbe a másik kánon felkentségét, sőt pipiskedését a jobb társaságban.

Az egyik nagy kánonozó, magam tőle riadtam meg, a *The Western Canon* szerzője elhatárolja magát a katolikus egyháztól, mondván ő nem olyan kánonra gondol, ami kerek perec adva van, hogy ki belekerülhessen, ki nem. Ő az olvasók és az írók szavazás nélküli megállapodására gondolt, hogy ki kaphat pusztit a homlokára. Nem, ő nem intézményre gondolt, hanem az érdemre. Ehhez persze érdemesítők kellene, és akkor kérdés, ki érdemesít, és milyen alapon és mit. Az angol Man Booker Prize, akárcsak a Nobel-díj, kiemel és jutalmaz, de elképzelhetetlen, hogy a díjazottak kánont alkotnának, ezt nem mondja róluk senki.

Kérdés tehát, miért kell egy már előre osztályozott jegyzék a jelentős filozófusokról, ki állítja össze, ki vesz fel bele egy filozófust, kik fogadják el, kik készítenek másik kánont-kánonokat, és miért nem a jókat, a legjobbakat említjük, mint beszélgetésben, amikor is azokra gondolunk, akiket említünk, és hol így, hol úgy szeretünk, értékelünk. Egyéneket, akiknek nincs szükségük arra, hogy arany pódiumra állítsák őket, és olyan ítélkezők kanonizálják, azaz szentesítsék, akik nem hivatalból teszik, esetleg nem is tennék, viszont ha teszik, mindig kizárásos alapon. Azokat nem szokás a legjobboknak tartani, akik egy másféle módszerrel filozófnak. A számítógémem az utolsó szó kicserélését ajánlotta, írjam inkább magyarul: elmélkednek. Az elmélkedés azonban más, mint a filozofálás, hiszen elmélkedhetem azon, hogy ma menjek be a városba vagy holnap; azon is, kit tartok jobb filozófusnak, Leibnizet vagy Kantot. Egy filozófus is biztosan sokat elmélkedik, ahogyan sokat olvas is, töpreng is, filozófus azonban csak akkor lesz, ha van egy bizonyos megközelítése, sajátos ingere és érdeklődése, és ahhoz szervezett módszere, például hogyan vélekedik a formális-formalizálható logika és a megismerés viszonyáról. Közhelyszámba megy, hogy egy filozófiai rendszert nem dönthet meg egy másik, nem helyezheti hatályon, se hatáson kívül. Intézményesíteni lehet ugyan egy filozófiát, az intézményesítés azonban más, mint a megalkotás.

Lehet ugyan mondani, hogy Platón és Arisztotelész „benn van a nyugati filozófia kánonjában”, de a platóni iskola maga is kitesz Plótinoszig és tovább egy saját „kánont”, ahogyan Arisztotelészé is. Az előfeltételek és módszerek mindig többfélék, a jelentősnek számos leszármazottai, különutasai, fattyúi és különcei lehetnek, és egy-egy ilyen vonulat úgy szembetalálhatja magát egy másmiellyennel, hogy egy „kánonba” erőszakolni őket nem is lehetséges. A leszármazottak között lehetnek kiválóak, akiket mégse szentesítene valaki, és lehetnek silányok, akiknek kanonizálhatósága szóba se jön. Nagyon könnyen kerül feledésbe egy filozófus, ha van egy határozottan irányt adó, akihez mérten nem számíthat. A divatok változnak, ennél fontosabbak az összefüggések, amelyeken belül gondolkodnak a gondolkodók.

Ezt egy példa is illusztrálhatja. A 20. századi angol nyelvű analitikus filozófia nagyjai nem kerülnek a német-francia, angolul a „kontinentális” filozófiában említésre, és viszont. Wittgensteint olykor megemlíthetik itt is, ott is, de ő és leszármazottai nemigen foglalkoznak mással, mint vele. És tényleg, aki az analitikus filozófiát tartja magáénak, mit is kezdhette Kierkegaard-ral vagy Hegellel, de akár Descartes-tal vagy Spinozával. Egy fenomenológus miért kanonizálná az analitikus Quine-t, Davidsont vagy akár Tarskit. És ennél még bonyolultabb, hogy az angol filozófusok úgy fordulnak ma is Hume-hoz, mint a németek Kant-hoz. Miért is becsülné a kanti és a Kant utáni filozófia embere Hume-ot, akit

Kant általános véleménye szerint figyelembe vett és meghaladott. Bizonyos kérdésekben, másokkal viszont nem is foglalkozott. És hol van ez idő tájt (2016) a neopozitivistá Carnap, akinek protokollmondataiból bújt ki vagy fajzott el az analitikus filozófia.

Ezeket általánosságban jegyeztem meg, a kanonizálás nevű fontoskodó játék csepülése érdekében. Akit itt aranykoronával avatnak, arról ott esetleg azt mondják, még firlefáncot sem érdemel a fejére. Ez nem a „futottak még” filozófusaira vonatkozik, a „jé, milyenek futottak még” rövidtávfutóira sem, hanem azokra, akiket észre se vesznek – valameddig valakik a kánonok elíziumi és bizony hasznossági és kerítéssel őrzött mezőin, azaz kertecskéiben. A metaforáknak vége.

Konkrétan ugyanis egy kívül rekedt német filozófusra szeretném terelni a figyelmet, akit az irányadó Hegel elismerő, de bíráló kritikája, hogy úgy mondjam, megmagyarázott és megoldott, ezért érdektelenné tett szinte a mai napig. K. W. F. Solger (1780–1819) nem tartozik a nagyok közé, holott, és ez nem védőbeszéd, hanem talán mindössze külön megállapítás, nagyon érdekes módon gondolkodott, egyedi módon állt hozzá ahhoz, amit saját dolgának tartott. Az utóbbi két-három évtizedben elég sokan foglalkoztak vele németül is, franciául is, és azt hiszem, óvatosan, hogy talán átértékelődés történik, és nem csupán disszertáció-témára vadászó doktoranduszok áldozatát kell látnunk benne. Hiszen jó hírű gondolkodó volt a 19. század első harmadától, fő művét még 1905-ben újra kiadták, de aztán a német korai romantika felfedezésének szinte teljes árnyékába került, ami a második világháború után, a neoavantgárdnak nevezett avantgárd idején csak erősödött. Úgy gondolom, a talán kezdődő érdeklődés ismeretében is, még mindig nem értékeli kellőképpen, nem veszik igazán észre, hogyan gondolkodott ő, aki sokak szerint, szerintem is, 1815-ös *Erwin* című nagyszabású könyvével az első művészetelmélet (esztétika) és egy annak alapjához tartozó iróniaelmélet megalkotója volt.

Solger szerint minden gondolkodás két dolgot tételez, az általánost és a partikulárist,<sup>1</sup> ezek kölcsönös viszonyban állnak egymással, egyikük se gondolható a másik nélkül. A német idealizmus spekulatív filozófiájában ugyan az ellentétek, például a van és nincs egybeesnek, a partikuláris és az általános azonban kontrér, nem ellentét (avagy az ellentét lehet kontrér, nem csak szöges).

Solger dialektikájának ez jellemzője, meghatározó jellege. Azt jelenti, hogy a két kontrér olyan *Egyből* ugrik elő a gondolásban,<sup>2</sup> amit csak feltételezni és konstatálni lehet. Ez meghatározó, ugyanis az általánost magában csak gondolni lehet, képzelni, elképzelni és érzékelni nem, a partikuláris viszont lehet egy jelenség, amiről például nem tudom, mi, vagyis nem ismerem az általánost, amit az érzékeléshez vonatkoztatok, illetve vele már együtt látom, mint egy asztról, hogy asztrál. Solger gondolkodásában a lényeg is általános, és az idea is, ami magában nem jelenhet meg, nem lehet jelenség. Az általános és a partikuláris viszonya fontos, de viszonyként nem lehet egy harmadik tényező, hiszen nélküle nem lenne a kettő és a kettő közötti ellentét vagy kontrareitás.<sup>3</sup> A viszony azonban nemcsak annak a jele, hogy a kettő összetartozik, de annak is, hogy hiány áll elő, ha egy partikulárist, egy *valamit* érzékelek, és nem tudom, mit, ha hiányzik az általános, a fogalom, az asztrál esetében az „asztrál”, aminek ez az asztrál az egyik jelensége. A fogalom is általános, de nem lényeg, nem idea, hiszen egy asztrálnak nem lényege egy fogalom. A partikuláris és az általános viszonya nem szintézis.

Hegel dialektikája másféle. Kezdi a tézissel, amit „tesz”, annak ellentéte az antitézis, és a kettő egyesítése a szintézis, ami ugyanakkor egy következő fokozat. És így tovább. A szintézis egy hegeli, mély értelmű és híressé vált szójátékkal „Aufhebung”, amit magyarul csak magyarázni lehet, ilyen szavunk nincsen, eltörli a tézis és az antitézis közti ellentétet, de meg is őrzi mint kiegyenlítő-dést-kiegyezést, ami harmonikus, affirmatív, megerősítéssel igenlő. A különbség a kétféle dialektika között abból is adódik, hogy Hegel a tiszta gondolatosságon, a gondolkodáson, vele a hagyományos logikán, sajátján is belül marad, míg Solger nem mond le az érzékiségről, a gondol(kod)ó ember érzékiségéről, arról, hogy mindig egy bizonyos ember gondol(kodik), aki egyúttal egy érzéki lény is, és így individuum, szétválaszthatatlan. (Az „egyén” szót nem használom, mert egy individuum nem „egy én”. A tudattalan éppúgy nem tud ént mondani, mint a fogfájás.) Ennek az egész embert megkövetelő igényének, hozzá-állásának megfelelően *Erwin* című könyvében művészetfilozófiáját egy baráti társaság beszélgetésével bontakoztatta ki, nem az elméletírás értekező módszerével. Hegel ezt nem is tartotta helyesnek Solger korai halála után hátrahagyott írásainak két vaskos kötetéről írott hosszú recenziójában. És Solger valóban megnehezítette olvasóinak a megértést, amikor baráti beszélgetés során bontakoztatta ki elméletét. Nem olyan régen vette magának a fáradságot egy német elemző, és mutatta ki, hogy a barátok hosszadalmas, bár érdekesen tekergő beszélgetése jól végiggondolt szerkezeten alapul. Solger gondolatilag szerkesztette meg, de elengedhetetlennek tartotta az emberi szubjektív viszonyulást, egy baráti beszélgetésben ennek többféleségét, a véleményekhez és meggyőződésekhez tartozó érzéseket és beleköltésüket abba, amit ki akart fejteni.

Ebben az igényében és szándékába Kierkegaard-hoz állt közel, aki Hegelt később, már halála után, egyebek mellett, de lényegesen éppen írásainak objektív megfogalmazásáért bírálta, mondván: a filozófus nem hagyhatja ki gondolkodásából az embert, aki gondolkodik, a szubjektív viszonyulást. Kierkegaard ironiákönyvének egy egész fejezetében foglalkozott Solgerrel, akit Hegelhez hasonlóan filozófiájának negativitásáért és dialektikájának hiányosságáért bíralt, bár saját könyvének végső fejezetét éppen egy Solger esztétikáját felidéző mondattal kezdte.

Hegel, Solger, Kierkegaard egyébként lutheránus volt, mint a német idealizmus mindegyik gondolkodója, ha később közülük többen katolizáltak is; hárunk közül Solger és Kierkegaard hangsúlyozottan hívő volt, és ezért nemcsak tudta, hogy az ember csakis hit által igazulhat meg, hinni pedig csak szubjektíven lehet. Mindhárman egy hitet vallottak, de más-másként, és ezért más-másként irányították hitüknek megfelelő gondolkodásukat.

Solgernek Ludwig Tieck, az egyik jelentős romantikus volt barátja és levelezőtársa, de ő, Szophoklész tragédiáinak 1807-es, de ma is papírkötésben megkapható fordítója nem törődött a németeknél annak idején annyira virulens klasszika-romantika ellentéttel. Goethe mondta, akivel Hegel egyetértett, és aki nagyra tartotta regényének Solger írta recenzióját, hogy a romantika beteg, a klasszika egészséges; Solger ezt sohasem gondolta volna, feltűnően nem foglalkozott egy ilyen ellentéttel és konfliktussal. Amivel komolyan foglalkozott, az az idő volt, a jelenségek világának időzetessége, szemben az örökletessel, az ideával, a lényeggel, és így kétféle valóságot tételezett, amelyek *együttesében* él az ember. Az időzetes, a jelenségek valósága mindegyik pillanatban keletkezik és pusztul, egy jelenség, amikor fel-, akkor el is tűnik.

Amennyire tudom, nem volt addig filozófus, aki annyira pillanatokra tagolta volna az időt, a jelenségek időzetességét, mint Solger, és annyira hangsúlyozta volna mind a közönséges életben, mind a művészetben a jelen elsődlegességét és a korszakost. Goethe Faustja azzal köt szerződést Mephistofelesszel, hogy majd ha a pillanatnak mondja, olyan szép, maradjon velem, akkor az ördögé a lelke, addig nem. Efféle pillanatra utal Solger, amelyekben eggyé válik az időzetes jelenség és az örökletes lényeg. Szétválaszthatatlanul („unzertrennlich”), ahogyan az emberben van együtt. Faustnál ez a pillanat nem jön el, Solger viszont pillanatokról gondolkodik, és úgy, mint egy a létezésre, egzisztenciára<sup>4</sup> felfűzött gyöngyök sorozatáról, amelyek mindegyike eltűnik a rá következő mögül, annak következése előtt. Végső pillanatról nem beszél. És valóban, az ember nem élhet egy előző pillanatban, erre radikális bizonyíték a meghalás, a halál beállta.

Solger az önálló pillanatokra tagolódást komolyan gondolta, ha a példa erre bizarrnak tűnhet is. Krisztusról mondta, hogy az nem valami megtörtént, amelyikre utalni és emlékezni lehet, hanem minden pillanatban történik, mindig most. Bizarrnak tűnik, amíg az ember nem gondolja meg, hogy az örök nem időzetes, nem tagozódik, ezért mindegyik időzetes pillanatban ugyanaz a lényeg, idea villanhat be, mindegyik individuális, szétválaszthatatlan ember ugyanazt a lényegét élheti meg, jelensége változik, és végül is összetett jelenjében történik, akiben megtörténik.

Solger gondolkodásának egyik alapszava a megnyilatkozás („Offenbarung”), csak tudni kell róla, hogy ugyanez a német szó jelenti mind a magyar kinyilatkoztatást a „kinyilatkoztatott vallás” kifejezésben, mind a jelenést, a görög „apokalipszist” a Jelenések Könyvében. Ezek egységes szava magyarul a „felfedés” lehetne, ha nem egy bonyolultabb eseményről lenne szó. A megnyilatkozás azonban, amikor Isten, az isteni megnyilatkozik – ez németben is reflexív: „sich offenbart” — nem igazán alany-tárgy viszonyt, magamagát megnyitást jelez, hanem olyan megnyírást, olyan eseményt, amelyikben valami láthatóvá válik, azaz felfoghatóvá és érzéki lények számára érezhetővé is. Ehhez persze szükség van arra is, aki/ami felfogni-érteni és érezni képes, aki/ami tudatos is, tudattalan is. János jelenéseit nem János találta ki, de olyanok, ahogyan a megnyilatkozásokot János látta és érezte, és aztán a látottakat szavakkal tolmácsolta, leírta. Az ilyen esemény jellegét számomra legjobban Hölderlin jelezte barátjának, Sinclairnek 1798 decemberében írott egyik levelében: „Az abszolút monarchia mindenütt maga-magát szünteti meg, [...] egy apriori, minden tapasztalástól teljesen független filozófia, ahogyan Te magad is tudod, éppolyan lehetetlenség, mint egy pozitív megnyilatkozás, ahol a megnyilatkozó tesz mindent, és az, akinek a megnyilatkozás adatik, mozdulnia se szabad, hogy átvegye, mert különben valamit már hozzá tett volna a sajátjából.”

Ehhez a különbségtévesztéshez aközött, aki megnyilatkozik, és akinek megnyilatkozik, amiből a megnyilatkozás egysége ered, tartozik Solgernél egy másik, és ez nem kevésbé jelentős. Szerinte Isten egyfelől a természetben, másfelől a gondolásban nyilatkozik meg. Az ember számára azonban a természet időzetes jelenségekkel jelenik meg, a hozzájuk tartozó lényegét, az ideát — a partikuláris-hoz az általánost — az elme, a gondolás teszi hozzá. A jelenségek maguk semmiek, állította Solger, egy jelenség: semmi, ami azonban nem jelenti, hogy nem valós, hatékony („wirklich”). Ez németben a „wirken” = hatni, „Wirkung” = hatás, „Wirklichkeit” = valóság szavakhoz tartozik; a valóság másik szava a németnek megfelelő „realität”, és Solger nem ezt használja. Egy ember is jelenséggént

semmis – „semmik vagyunk” –, azonban valós, egy valós partikularitás. Az idea, a lényeg, mivel általános, csak egy partikulárisban valósulhat meg. Amikor egy partikuláris *jelenségben* valósul meg, akkor azt megsemmisíti, viszont a partikulárist megsemmisítve saját magát is megsemmisíti. Ez a semmi megsemmisítése („das Vernichten des Nichts”) az idea, a lényeg önmegsemmisítése. Ez a megsemmisülés volt az a gondolat, amit Hegel szörnyűnek és negativitásnak ítélt meg, Kierkegaard szintén negativitásnak, ha nem is szörnyűnek, hanem nihilistának. Solger viszont az idea jelenséget megsemmisítő önmegsemmisítését ön-feláldozásnak gondolta, aminek a „típusa” – ez az ő szava – Krisztus.

Ezt a már eddig is túl bonyolultnak tűnő gondolatmenetet tovább bonyolítja, viszont egyúttal magyarázni is kezdheti az a körülmény, hogy Hegel, saját logikai gondolkodása szerint, „a negáció negációjának” mondja/írja azt, amit Solger „a semmi megsemmisítésének”. Holott Solger nem tagadta, hogy jelenségek között a jelenség valami és valós, hanem azt állította, hogy ami jelenségeként valós, az semmis. Nem logikailag semmis, hanem ténylegesen, hiszen ahogyan – mindig egy embernek – feltűnik, el is tűnik: egy mulandó jelenség, pillanatnyi partikularitás, bármiféle általánosítás nélkül. Heideggerig kell várni, hogy a semmis és a semmisíteni („das Nicht” és a „nichten”) újra megjelenjen a filozófiai gondolkodásban. Ez nem véletlen. Egyfelől ő hangsúlyozta, hogy a görögben kétféle „nem” volt használatos, az „ou” és a „mé”, az egyik a tagadáshoz, a másik a nem fennállás megállapításához. Németül és magyarul is csak egy szó jelöli mind a kettőt: „azt nem mondtam” = tagadom, hogy mondtam volna; „nem vagyok éhes” = nem érzek éhséget, ami más, mint amikor tagadom, hogy éhes vagyok. A negáció negációja: logikailag igenlés, a semmi megsemmisítése viszont nem igenlés, ahogyan az idea, a lényeg önmegsemmisítése sem az, hanem megszűnés, pusztulás. De hol? A jelenségek világában, ahol a valós csak jelenségeként valós. Kinek? Az embereknek, akik tudhatják, hogy egy jelenség valaminek a jelensége, anélkül is, hogy tudnák, minek, hogy miféle partikuláris gondolható általános híján, ha csupán valami.

Heidegger felé mutató körülmény, hogy Solger rólunk, emberekről azt mondta, hogy „existenciába dobott lények” („in die Existenz geworfene Wesen”) vagyunk, ami a „Wesen” szó két jelentése szerint azt is jelentheti, hogy „az existenciába dobott lények” vagyunk. Ez megfelel Solger kijelentésének, hogy – a jelenség világában – az ember semmis, ugyanis elpusztul, de annak a másik és már idézett gondolatának is, hogy az emberi individuum szétválaszthatatlan együttese a jelenségnek és a lényeknek. Ez az együttes tűnhet ugyan a hagyományos test és lélek együttesének, de nem az, közelebb van Spinoza tételéhez, hogy Isten attribútumaiból számunkra, emberek számára csak kettő hozzáférhető, a kiterjedés és a gondolat; a természet pedig kétféle: a termő és a már termett („natura naturans” és „natura naturata”). Közelebb van hozzá, de nem az, hiszen Solger dialektikusan, a partikuláris és az általános egyidejű és kölcsönös viszonyával gondolkodott, másfelől számára például egy tulipán jelensége nem korlátozódott a kiterjedésére. Maga mögött tudta, ahogyan Kant fölülírta az angol empirizmust (amely számára a kiterjedés volt az egyedüli nem illuzórikus tulajdonság), és bevezette a tér és a kiterjedés mellé az időt mint a Kant meghatározta *belső* érzéket. Solger ezek és radikalizálásuk mellé az időt az emberek megélt, és hogyan-megélt idejével és korszakaival vette figyelembe. A kinyilatkoztatott vallás korszakát például megkülönböztette az ilyen vallás előtti, a csak az emberi halandósággal gondolkodó és érző görögök korszakától. Még ezt is másként

tette, mint Hegel, aki a művészetet művészetvallásként („Kunstreligion”) tartotta legtovábbra, de alávetette a kinyilatkoztatott vallás korszakának, ahogyan ez utóbbit saját, a reformációtól és annak győzelmétől, 1648-tól datálható filozófiai korszakának, amelyekben – még a kereszténységen belül, de már – az ésszel azonosított szellem mint abszolút szellem végül visszatér saját magához.

Solger viszont úgy gondolkodott, hogy a művészet bármelyik korszakban tökéletes lehet, attól függetlenül, hogy az emberek hogyan élik meg világukat. A keresztény korszakot ő is mintegy kettéosztotta, a reformációt mint az eredeti újraformálását, újragondolását vette számba, és saját korát, akárcsak Hegel, „modernnek” nevezte, viszont saját korának művészetét is annak, és ennek fő műfajának a regényt tartotta. Továbbá és jelentősen a művészetet az értelem, nem mint Hegel, az ész vonatkozásában jellemezte; a művészi szépből benne foglalta a fenségest, magát a szépet mint részek egységét, ezt az egységet mint Egészt határozta meg, ami nála azzal járt, hogy egy műalkotás Egészként jelenség volt, de különleges jelenség, ami Egészként emelkedett ki a közönséges jelenségek közül. Fivérének magyarázta egyik levelében, hogy ez „egy tökéletes cselekvéssel” történik, és *Erwin* című művészetelméletében jelentősen, mondhatni alapvetően hangsúlyozta, hogy a „közönséges értelemről” eltérően működő „művészi értelemmel” alkot a művész. Az *érzékiség* és a képező vagy elgondoló („sinnen”) *fantázia* („Phantasie”) – nem a kintől közvetítő képzelőerő („Einbildungskraft”) – „két gyújtópontját” elliptikus pályán villódzva vonatkoztatja egymásra ez a művészi értelem. Vagyis érzékiség és fantázia a termő, és az ezeket egymáshoz csak rendező értelem hoz létre egy olyan alkotást, amelyik egyesíti a partikulárist és az általánost, azt, ami nem jelenség és lényeg szétválaszthatatlan *együttese*, hanem olyan *egész*, olyan *egy*, amelyik egyetlen és örök, de csakis az individuumban keletkezhet, és ha ez tökéletes cselekvés, művészi értelem alkotta jelenség is, az ember számára *jelenség*, és megsemmisül, viszont örökké újra meg újra fel- és eltűnik. A megsemmisülő művészi Egész ezért úgy szép, disszonáns harmóniával, hogy hatása egyúttal szomorúság/gyász is („Trauer”). Amikor „a művészet lép a valóság helyére”, akkor majd újra a közönséges értelem közvetítette valóság lép a művészet helyére, ami ezek szerint az időzetes és az örök valóság között lebeg, magam látomásosnak mondanám, különleges látomásnak egy nem látomásos környezetben. Coleridge ezt „a hitetlenkedés szándékos felfüggesztésének” („a willing suspension of disbelief”) nevezte, nem egészen pontosan, hiszen csak magára a műalkotásra vonatkozik.

Továbbá az is jellemzi a művészetet Solger szerint, hogy lehet szimbolikus, és lehet allegorikus, hiszen meghatározó jellege egy olyan Egész, amelyik a közönséges jelenségek világában nem lehetséges. A művészet, mondja, a valláshoz áll közel, de nem vallás. Az irónia hozza létre, ami nemcsak a két gyújtópontot és az értelem elliptikus pályáján azokat együvé rendező villódzását eredményezi, hanem az individuumon „belülit” a „kívüli” ellenében, az érzékiség és a fantázia együttesének különleges állapotában. Ebben az irónia lelkesedés, a lelkesedés irónia (nem „ironikus”, hanem maga az irónia). A lelkesedés német szava „Begeisterung”, aminek töve a szellem („Geist”), ahogyan az angol „enthusiasm” töve a „thus”, ami a latin „deus” változata, azaz isten. Ady ezt tudhatta, egyik versében írta, őt nem érdekli, „hogy tempóz Arany, Petőfi hogy istenül”. Az irónia *anyja* a misztika, mondja Solger, a művészet maga tehát nem misztikus, hanem egyfajta különleges lelkesedés, amelyik egy időre kiemel az időzetesből, egyesíti a jelenséget és a lényegét, az ideát, de nem támaszt fel örök

életre az örökletesben. Abban ezek szerint művészet nem lehetséges, bár róla a jelenségek világában semmi sem tudható, nem is ismerhető, egyedül a művészet révén sejtethető. Solger nem is mond semmit se arról, mi lesz a világ vége után, amikor már nincs *utána*. Ha megemlítette volna, hivatkozhatott volna Ézsaiás könyvére (65:17 sk), Isten új eget és új földet ígér, hozzátéve: korábbi dolgokra majd nem is emlékeznek, eszükbe se jut.

Solger ugyanakkor nyitott volt a korszakos jövőre, egy következő korszakra. Talán lesz majd olyan művészet, jegyezte meg, amelyik úgy egyesíti a tudatost és a tudattalant, ahogyan az még soha sem történt. Dialektikus gondolkodása pedig egyáltalán nem volt negatív, hiszen annak dinamizmusa nyilvánvaló, csak tartózkodott mindenféle földi, az időzetes világban végső megoldástól, ahogyan művészetben az ideáltól, abban csak a jelent, a jelenre vonatkozást hangsúlyozta, és azt, hogy a művészet magáért a művészetért keletkezik („Kunst um der Kunst willen”). Ami engem illet, igaza volt, amikor úgy gondolta és hitte, hogy a földi jelenségek közé kerülő ideák megsemmisülnek, amiktől azonban az emberek ideára érzékenysége és fogékonysága nem pusztul el. És úgy gondolom, amit a művészetről és az azt létrehozó iróniáról mondott, nemcsak a 19. századi, de 20. századi modern művészetre is alkalmazható, mondjuk az 1950–60-as évekig, sőt bizonyos és jelentős alkotóknál a mai napig.

#### ■ JEGYZETEK

1. Lukács György *A különőség mint esztétikai kategória* (Akadémiai Kiadó, Bp., 1953) című könyvében a „különös” szóval fordította a német „das Besondere” szót. Helyesen, hiszen ezt és származékait, pl. a „különcöt” így szokás fordítani. Magyarul azonban két szempontból bajos a szó. Egyfelől a különös a furcsa, a rendkívüli szinonimája is – Adynál: „különös, különös nyáréjszaka volt” –, ami németül „das Sonderbare”, másfelől a német szó az „általános” ellentéte is, egyedít, egyvalamit jelent. Ezért választottam a „partikulárist”.
2. Gondolást írok gondolkodás helyett, mert ez utóbbi reflexivitást rejt magában, ami a német „denken”, az angol „to think”, a francia „penser”, a latin „cogito” esetében nem áll fenn. Ezért Vörösmarty felszólításának: „gondolj merészet és nagyot” eleget téve jelzem, hogy magyarul is lehet gondolni kotkodácsolás nélkül, csak manapság gyakran nehéz.
3. A magyar ellentét szónak például angolban a következők felelnek meg: „opposite”, „contrast”, „contrary”, „discrepancy”, [szó] „antonym”, [logikában] „antithesis”, ezek mind az „ellenkező” körébe tartoznak. A német „Widerspruch”, ami magyarul „ellentmondás”, a szótár szerint „ellentét”, „szembenállás”, [jogilag] „ellentmondás”.
4. Nem vagyok hajlandó egzisztenciát mondani, ami elfedi a szó jelentését, csak azért, mert a német „x” *betűt* g+z *hangra* váltja az Akadémia, és aztán a *hangot* betűzi. A német „s” betű szóközből „z” hanggal szól, az zöngésíti „g”-vé magyarban a „k”-t, torzítja a magyarban is „iksz” hangú „x” betűt „g+z” betűre és hangra. Az existentia vagy exisztencia a létezés emberi válfaja.



KISS LAJOS ANDRÁS

# MARKUS GABRIEL ÉS AZ ÚJ REALIZMUS TUDATFILOZÓFIÁJA



**...az igazság ugyan nem  
függhet azoktól  
az életformáktól,  
amelyek keretében azt  
»elgondolják« – hiszen  
ez már relativizmus  
lenne –, de az nagyon is  
lehetséges, hogy egy  
sor olyan életforma  
létezik, amelyben  
bizonyos igazságok meg  
sem jelenhetnek.**

■ Több mint fél évszázada annak, hogy a szellem- és társadalomtudományokkal foglalkozó kutatók körében polgárjogot nyert a meglehetősen rossz csengésű „tudományüzem” kifejezés használata (mint tudjuk, ez a fogalom Adorno és Horkheimer találmánya). Ez a fogalom azt hivatott kifejezni, hogy a modernitással kezdődően egyre mechanikusabbá, személytelenebbé, illetve „team” jellegűvé vált a tudomány művelése, s a továbbiakban Leonardóhoz vagy éppen Newtonhoz hasonló nagy egyéniségek megjelenésével nem is érdemes számolnunk. Általában véve ez bizonyosan így is van. Olykor mégis akadnak kivételek. Például amikor az 1980-ban született Markus Gabrielt a kortárs filozófiai élet „csodagyerekeként” emlegetik recenzensei, akkor mégiscsak elbizonytalanodunk a nagy egyéniségek alkonyáról szóló tézis egyetemes érvényességével kapcsolatban. S valóban, Markus Gabriel még harmincéves sincs, amikor 2009-ben kinevezik a bonni egyetemen az Újkori Filozófiatörténet és Ismeretelméleti Tanszék professzorává. A véletlen folytán egyszer személyesen is találkoztam vele, mégpedig 2011 őszén a Berlinben, a Német–Magyar Filozófiai Társaság által megrendezett konferencián. Az egyik szünetben Tengelyi László, az azóta elhunyt kiváló magyar filozófus mint a kortárs német filozófiai élet interperszonális világának alapos ismerője halkan megjegyezte a körülötte álló magyar kollégáknak, hogy „erre a fiatalemberre még nagy jövő vár”.

Ez a berlini történet jutott az eszembe, amikor jó egy éve, szinte a véletlen folytán, kezembe került a Markus Gabriel által szerkesztett könyvek egyike, amely – legalábbis az előszóban megfogalmazottak szerint – az új realisták körének (illetve a hozzájuk közel állóak) reprezentatív bemutatkozó köteteként határozható meg. Amikor az olvasás során eljutottam a kötet egyik legérdekesebb írásához, mégpedig Maurizio Ferraris *Mi az új realizmus?* című tanulmányához, akkor már az első mondatokból kiderült, hogy az új realizmus irányzatának „hivatalos születési dátuma” alig néhány hónappal előzte meg a szóban forgó berlini konferenciát. „Talán az új realizmus az egyetlen olyan filozófiai vitakör – írja az olasz filozófus –, amelynek »keresztelőléről« egészen pontos tudásunk van. Ez az esemény 2011. június 23-án 13 óra 30 perckor Nápolyban, mégpedig a Via Gennaro Serra 23. alatt található »Al Vinacciolo« nevű étteremben történt meg. Hogy egészen pontos legyek, az említett étteremben mi – azaz Markus Gabriel, az egyik olasz munkatárs, Simone Maestroni, illetve jómagam – az Olasz Filozófiai Intézetben megrendezett egyik előadást követően találkoztunk.”<sup>1</sup>

Ebből a precíz „keresztlevélből” kiderül, hogy a szóban forgó irányzat képviselői maguk is kulcsszerepet tulajdonítanak Markus Gabrielnek, aki fiatal kora dacára eddig több mint fél tucat könyvet publikált. Talán nem tévedek, ha fenti tényekből arra következtetek, hogy Markus Gabrielt tekinthetjük az új realizmus „nem hivatalos” szellemi irányítójának. Mielőtt rátérnék a bonni filozófus nézeteinek ismertetésére, célszerűnek tűnik számomra, hogy a párizsi filozófus, Jocelyn Benoist – aki ugyancsak az új realisták köréhez tartozik – összefoglaló tanulmányában kifejtettekhez kapcsolódva vázoljam fel az új realizmus álláspontjának legfontosabb téziseit, mégpedig a teológiai irodalomban megszokott úgynevezett *apofatikus bizonyítás* segítségével. Azaz: miként Istenről, hasonlóan az új realizmusról is leginkább azt lehet és érdemes tudni, hogy *milyen nem*, nem pedig azt, hogy *milyen valójában*. Valamivel részletesebben: az új realizmus a maga pozitív programját általában a konkurens elméletek folyamatos kritikáján keresztül fogalmazza meg. Az új realizmus, mondja Benoist, elsősorban az *objektivitás* jogát szeretné helyreállítani a *szubjektívizmus* és a *relatívizmus* legkülönbözőbb változataival folytatott kitaró küzdelme során. Az igazság eszméjével *per definitionem* összeegyeztethetetlen, hogy azt relatívnak tekintsük.<sup>2</sup> De az igazság nemcsak az individuális, önkényes és szeszélyes szubjektumhoz képest nem lehet relatív, hanem általában véve sem az. „Ha valamiről azt mondjuk, hogy ez igaz, akkor ezzel nem azt vélelmezzük, hogy »számunkra igaz«, hanem szükségszerűen úgy értjük, hogy »magában valóan igaz«, azaz potenciálisan mindenki számára igaz, noha a »mindenkire való vonatkozás« aktuálisan sohasem jelenik meg.”<sup>3</sup> Ha azt feltételezzük, hogy II. Ramszesz fáraó tuberkulózisban halt meg – ami minden valószínűség szerint nem igaz –, akkor úgy gondoljuk, hogy ennek a „kijelentésnek” már rögtön a Ramszesz halálát követő pillanatban is igaznak kellett lennie. Az a tény, hogy az ókori egyiptomiaknak nyilván sejtelmük sem volt a tuberkulózis mibenlétéről, egy picit sem csökkenti ezt az igazságot – érvel Benoist. Persze az egyiptomiak egy sor „igaz dolgot” tudhattak II. Ramszesz haláláról, köztük olyanokat is, amelyeket mi már sohasem fogunk megérteni, mert számunkra nem létezik az a kontextus, amely az ókori egyiptomiak természetes „életvilágát” jelentette. De ez nem változtat semmit azon, hogy csak egyfajta igazság létezik abban a tekintetben, hogy II Ramszesz tüdőbajban halt-e meg, avagy nem. „Az igazság független az igazságot megragadó kognitív aktorok képességétől.”<sup>4</sup> Ugyanakkor Benoist azt is mondja, hogy az

új realizmus szerint az „igazságokra” nem úgy kell tekintenünk, hogy azok valamilyen transzcendens szféra lakóiként léteznek, minként a platóni ideák, amelyek csak arra várnak, hogy valaki megragadja őket. Az episztemikus „realizmus” csak az igazság objektivitásának tézisést védelmezi, azaz az igazságot nem hajlandó kitenni az „öt tételező entitás” önkényének.

Noha az új realizmus objektivitás iránti elkötelezettsége határozottan szemben áll a *relativizmussal* és a *kontextualizmussal*, ugyanakkor nem azonosítja magát az *abszolutizmussal* sem. Több lehetséges *igazságforma* (Markus Gabrielnél: *értelemmező*) létezhet egymás mellett, amit *perspektívaszemléletnek* is nevezhetünk. Vagyis: az igazság ugyan nem függ tőlünk, de függ azoktól a körülményektől, amelyek közepette azt megragadjuk. Ezen túlmenően a *relativizmust* a *kontextualizmustól* is érdemes elkülöníteni. „Logikailag tekintve a relativizmus azt mondja, hogy ugyanaz a propozicionális tartalom a szóban forgó tartalmat elgondoló személy episztemikus előítéletétől, az éppen aktuális preferenciáitól, illetve az ítélet mögött található – s meglehetősen variábilis – meggyőződéshalapoktól függően lehet igaz vagy hamis.”<sup>5</sup> Ehhez képest a kontextualizmus eltérő álláspontot képvisel. Egy felszínes objektivizmus alapján a kontextualizmust is relativizmusnak tarthatnák, valójában mégis tévedés lenne egymással azonosnak tekinteni a kétfajta megközelítést. A kontextualizmus kételkedik egy olyan invariáns „propozicionális tartalom” létezésében, amelyről az abszolutizmus beszél. Viszont ugyanezen az alapon utasítja el a relativizmust is, amely a maga módján ugyancsak „abszolutista”, mivel az meg a propozicionális tartalom *állandó változását állandósítja*, azaz számára az örök változás az, ami abszolút jellegű.

Az is biztos, hogy a radikális kontextualizmus egészen mást mond, mint a perspektivizmus, mivel az előbbi nem hajlandó a különböző perspektívák mögött meghúzódó közös alapot előfeltételezni. De a relativizmussal sem azonosítható, mivel figyelmének központjában nem az értékek variabilitása áll (mint a relativizmus esetében), hanem a tartalom maga, „amelyet csak akkor érthetünk meg, ha interakciónk adott fajtáját egy olyan kontextussal együtt vesszük tekintetbe, amelyet egy igaz gondolat előfeltételez. Messze eltávolodva attól, hogy az igazságértéket variabilisként mutassa be, a radikális kontextualizmus arra irányítja a figyelmünket, hogy a dolgokra irányuló normatív megragadásainkban (Zugriffen) miként konstituálódik az igazságérték.”<sup>6</sup> Ilyenformán a kontextualizmus elvben nem áll távol a realizmustól, azaz semmi esetre sem lehet oly módon antirealistának tekinteni, mint a relativizmust. Viszont a valódi vagy episztemikus realizmus mindenképpen kiáll az igazság objektivitásának elve mellett, s ezért számára fontos, hogy minden esetben megállapítsa: az adott gondolati tartalmat igaznak vagy hamisnak kell-e tekintenünk. Ugyanakkor Benoist azt is mondja, hogy a posztmodern szkepticizmussal és relativizmussal folytatott küzdelem során a fürdővízzel együtt nem érdemes a gyereket is kiönteni. Mint láttuk, az igazság ugyan nem függhet azoktól az életformáktól, amelyek keretében azt „elgondolják” – hiszen ez már relativizmus lenne –, de az nagyon is lehetséges, hogy egy sor olyan életforma létezik, amelyben bizonyos igazságok meg sem jelenhetnek. „Nem arról van szó, hogy meghatározott feltételek mellett élő emberek számára egy tény ismeretlen lenne, hanem egyszerűen arról, hogy a szóban forgó tény *hors sujet*, vagyis az emberek számára releváns összefüggések körén kívül található.”<sup>7</sup>

Markus Gabriel a 2013-ban megjelent *Warum es die Welt nicht gibt* (Miért nem létezik a világ) című könyve bevezető fejezetében a fentiekhez hasonlóan definiálja az új realizmust. A meghatározás lényegét a következő kettős tézisben fogalmazza meg: először is képesek vagyunk a dolgokat és a tényeket – úgy, ahogyan azok vannak – megismerni, másodsor a dolgok és a tények nem egyetlen tárgyterülethez tartoznak. Gabriel a metafizikával és konstruktívizmussal való szembeállításon keresztül teszi egyértelművé az új realizmus pozícióját. Szemléletes példája a következőképpen hangzik: tegyük fel, hogy Arisztid éppen Sorrentóban tartózkodik, és ugyanúgy a Vezúvot veszi szemügyre, mint mi (vagyis Markus Gabriel és a mindenkori olvasó), akik történetesen szintén Nápolyban vagyunk, és ugyancsak a Vezúvra pillantunk. A történetben tehát ott van a Vezúv, aztán az Arisztid által (Sorrentóból) látott Vezúv, illetve az általunk (Nápolyból) szemügyre vett Vezúv. „A metafizika azt állítja, hogy ebben a történetben egyetlen valóságos tárgy létezik, nevezetesen a Vezúv. Teljesen véletlenszerű, hogy éppen Sorrentóból vagy Nápolyból veszik szemügyre, mert ezek a körülmények valószínűleg hidegen hagyják a Vezúvot. Ez a metafizika.”<sup>8</sup> A *konstruktívizmus* ellenben úgy fogja fel, hogy ebben a történetben három tárgy van. A Vezúv, ahogyan azt Arisztid látja, aztán a Markus Gabriel által látott Vezúv, illetve az olvasó által megfigyelt Vezúv. Ezzel szemben az új realizmus szcenáriójában négy tárgy van: 1. A Vezúv. 2. A Sorrentóból látott Vezúv (Arisztid perspektívája). 3. Nápolyból látott Vezúv (az olvasó perspektívája). 4. A Nápolyból látott Vezúv (Markus Gabriel perspektívája). Könnyen belátható, hogy az új realizmus opciója a legjobb. Mégpedig azért, mert ez nemcsak azt a tényt ismeri el, hogy a Vezúv egy vulkán, amely a földfelszín egy meghatározott pontján, közelebről egy Olaszország nevű állam felségterületén található, hanem ugyancsak ténynek tekinti azt is, hogy a Vezúv Sorrentóból nézve így, Nápolyból nézve meg amúgy látszik. Vagyis az új realizmus se úgy nem egyszerűsíti le a valóságot, mint ahogyan azt a régi metafizika teszi (amely szerint csak egy – minden tapasztalattól független – objektív Vezúv létezik), sem pedig úgy, mint ahogyan a kontextualizmus eljár (amely szerint a Vezúv a percepcióival azonos). Továbbá az új realizmus álláspontjából következő új ontológia nem az *egzisztenciákat*, hanem inkább a *tényeket* tekinti alapvető műveleti egységeknek. Ez a megkülönböztetés azért fontos, mert a naturalizmussal szemben, amely azt állítja, hogy csak egy egységes és természettudományos eszközökkel vizsgálható *univerzum* létezik, az új realizmus – miként arra fentebb röviden utaltam – elfogadja, hogy különböző tárgyterületekhez tartozó tények vannak, s a tárgyterületek többségére nem alkalmazható a természettudományos vizsgálódás eszköztára. Léteznek manók és szellemek (akár hiszünk bennük, akár nem), műalkotások (Mona Lisa mosolya), etikai normák, Angela Merkel politikai népszerűsége, megalapozott vagy éppen megalapozatlan vélemények (valóban vannak Luxemburnak tömegpusztító fegyverei?) és más ehhez hasonló. Markus Gabriel álláspontja a következő: „Minden létezik, az is, ami nem létezik, csak ez a minden nem ugyanazon a tárgyterületen létezik. Tündérek léteznek a mesékben, de nem Hamburgban; az USA-ban vannak tömegpusztító fegyverek, de – legalábbis tudomásom szerint – nincsenek Luxemburnban. Tehát egyszerűen nem az a kérdés, hogy vajon valami létezik-e, hanem mindig inkább az, hogy *hol* van az, ami van. Mert minden, ami létezik, valahol létezik – ha másutt nem, akkor a képzeletünkben. Az egyedüli kivétel: a világ. A világot ugyanis nem tudjuk elképzelni. Amit el tudunk képzelni, amikor a világban hiszünk, az »kevesebb,

mint semmi«, hogy korunk rebellis sztárfilozófusa, Slavoj Žižek egyik legutóbb megjelent könyvcímére utaljunk.”<sup>9</sup> Miképpen a szóban forgó könyv címe mondja: a világ nem létezik. Legalábbis úgy nem létezik, mint egy mindent átfogó tárgyterület vagy értelemmező. Ugyanis ha a világ létezne, akkor annak egy értelemmezőben kellene megjelennie (vagy másképpen megfogalmazva: egy tárgyterülethez kellene tartoznia). Viszont annak az értelemmezőnek, amelyen a világ megjelenik, ugyancsak a világhoz kellene tartoznia, hiszen lehetetlen, hogy valami kívül legyen a világon. Vagyis a világ nem képes önmagát világként megjeleníteni. Az új realizmus számára mindebből néhány fontos tétel következik. Azt, hogy a világ nem létezik, a *negatív ontológia fő tételének* kell tekintenünk. Ezzel áll szemben a *pozitív ontológia első fő tétele*, miszerint szükségszerűen végtelen számú értelemmező létezik. A pozitív ontológia első fő tételéből egy *második fő tétel* is következik: „Minden értelemmező egy tárgy. Ebből direkt módon következik, hogy minden értelemmező számára adva van egy értelemmező, amelyiken megjelenik. Az egyetlen korlátozás a világ: mert a világ nem lehet értelemmező, mivel a világ már nem tud megjelenni, következésképpen tárgy sem lehet.”<sup>10</sup> Ez persze nem zárja ki, hogy a világot mint egészet gondoljuk el. Ez esetben viszont gondolatunk tartalma a gondolatunkban létezik, azaz egy értelemmezőben. Ugyanis ha a világ a gondolatainkban létezne, akkor a gondolataink nem létezhetnének a világban. Markus Gabriel a gondolatok s elődegesen az önmagát elgondoló gondolat (az Én) státuszára vonatkozó kérdést az *Ich ist nicht Gehirn* (Az Én nem egy agy) című munkájában részletesebben is körbejárja. Az alábbiakban ennek a munkának a legfontosabb téziseit szeretném összefoglalni

Manapság Németországban – de valószínűleg a kontinentális bölcseletben általában is – szokássá vált az angolszász eredetű elmefilozófiát (philosophy of mind) a német tudat- vagy szellemfilozófiával (Bewusstseinsphilosophie, illetve Philosophie des Geistes) azonosítani, illetve olykor helyettesíteni. Miként az a *Warum es die Welt nicht gibt* című munkája bemutatása kapcsán látható volt, Markus Gabriel filozófiai programjának centrumában éppen a fenti – általa hol naturalista, hol pedig materialista téveszméknek nevezett – álláspont korrigálására tett kísérletek találhatók. Az *Ich ist nicht Gehirn* című könyvét kifejezetten *antinaturalista* röpiratnak tekinti. A szerző könyve a bevezetőjében először is definiálja a naturalizmus fogalmát. A *naturalizmus* abból indul ki, hogy minden olyan entitás, ami egyáltalán létezik, természettudományos eszközökkel vizsgálható. Továbbá a naturalizmus implicit *materializmust* is magában foglal, vagyis legfontosabb tézise értelmében minden létező vagy anyagi (energetikai) tárgyként ragadható meg, vagy pedig sehogy. Ezzel szemben az új realizmus azt vallja, hogy nem minden létezőt lehet természettudományos eszközökkel vizsgálni, továbbá nem is minden létező materiális természetű. Vannak immateriális valóságok is, amelyek egyébiránt evidensek az egészséges emberi értelem számára.<sup>11</sup> Ha azt mondom, valakit a barátomnak tekintek, akkor nemigen hiszem, hogy a kettőnk között lévő viszony, azaz a barátság valamilyen materiális dolog lenne. Hogy a naturalizmus vagy éppen az antinaturalizmus álláspontját valljuk-e magunkénak, az olyan kérdés, amely túlmutat az akadémiai filozófia világan; a manapság újra megerősödni látszó vallási mozgalmak éppen a természettudományi megismerés számára üresen hagyott résekbe rendezkednek be. Az immateriális valóság tagadásának pozíciójából sohasem érthetjük a vallásos gondolkodás lényegét, legfeljebb azt – reflektálatlanul – a pusztá babonáság és démonizmus vi-

lágába számúzzük. Egyébként ez a leegyszerűsítő gondolkodásmód jellemzi korunk olyan „új ateista” gondolkodóit, mint Sam Harris, Richard Dawkins, Michel Onfray és Daniel Dennett.<sup>12</sup> Markus Gabriel álláspontjának egyik figyelemre méltó eredetisége abban van, hogy nem osztja Adorno és Horkheimer közismert felfogását sem, miszerint a modernitás deficitjét, azaz a totalitárius rendszerek létrejöttét az instrumentális ész monopolisztikus törekvése idézte volna elő. A Frankfurti Iskola fő képviselőivel ellentétben Markus Gabriel úgy látja, hogy a modernitás legfőbb deficitjét abban a materialista alapmeggyőződésben kell keresnünk, amely szerint a világon minden anyagi részecskékből áll, s ezek törvényszerűségeit természettudományos eszközökkel kell és lehet vizsgálni. Markus Gabriel – lényegében megismételve a *Warum es die Welt nicht gibt* című könyvében mondottakat – most is amellett a tézis mellett áll ki, hogy egyrészt nem létezik olyan, mint „koherens világnézet”, másrészt a vallásokat sem lehet a babonáság szinonimájának tekinteni.

Könyve bevezető fejezetének további részeiben Markus Gabriel az általa *neurocentrizmus*nak nevezett álláspontot veszi osztály alá, amelyet ugyanolyan kolonialista meggyőződésnek tekint, mint a politikai asszociációkat felidéző *eurocentrizmust*. Miképpen a modern Európa gyarmatosító ideológiája is azon a meggyőződésen alapult, hogy az európai (keresztény) kultúra magasabb rendű a világ többi részén található kultúráknál, a neurocentrizmust is a tudományos mindenhatóság fantazmája élteti. „Miközben az eurocentrizmus tévesen azt gondolta, hogy az emberi gondolkodás legmagasabb fokát az Európa nevű kontinens jelenti, kiegészülve a Nyugat kinyilatkoztatott vallásaival, a neurocentrizmus a gondolkodást kizárólag az agyba helyezi el. Ilyenképpen a neurocentrizmus azt reméli, hogy egyre jobban képes kontrollálni a gondolkodást, mégpedig az agy olyanféle kartográfálása által, ahogyan azt a Barack Obama-féle »Brain Activity Map« kezdeményezés sejtetni engedti. A neurocentrizmus alapeszméje tehát azt állítja, hogy szellemi élőlénynek lenni nem jelent mást, mint megfelelő aggyal rendelkezni. Röviden fogalmazva a neurocentrizmus azt tanítja: *Én agy vagyok.*”<sup>13</sup> Ha például az olyan metafizikai fogalmak természetére akarunk rákérdezni, mint a „tudat”, „akarat”, „szabadság” vagy éppen „szellem”, akkor a – legjobb esetben is az evolúciós biológiával kiegészített – agytudományokhoz kell fordulnunk a megalapozott válaszáért. Persze egyfajta rafinált észjárás az agytudományoktól sem idegen. Ugyanis a saját természettudományos fogalomtárakat olykor a hagyományos filozófiai kategóriákkal kombinálják. Ilyenformán manapság már olyan „szaktudományok” is léteznek, mint neuroesztétika, neurogermanisztika, neuroteológia stb. Igazság szerint Markus Gabriel könyvei ugyan általában mentesek a direkt politikai kérdések elemzésétől, olykor mégsem rejti véka alá azt a meggyőződését, hogy ez az újfajta neuromitológia nagyon jól jön azon politikai köröknek, amelyek totális hatalmat – vagyis biopolitikailag színezett agykontrollt – szeretnének gyakorolni az állampolgárok fölött. (Nem lehet ugyanis véletlen, hogy az Egyesült Államokban a hatalmas gyógyszergyárak lobbistái elsődlegesen az egyetemeket célozzák meg, mégpedig azért, hogy az emberi viselkedést befolyásoló szereik kutatására alkalmas terepet találjanak.) Éppen ezért maga Markus Gabriel mondja, hogy szóban forgó könyve nem egyszerűen elméleti/filozófiai kérdéseket tárgyal, hanem azt emberi szabadság védelme érdekében megfogalmazott hitvallásként kell olvasni. Összefoglalóan *neoegzisztencializmus*nak nevezi az általa képviselt pozíciót. „A *neoegzisztencializmus* azt állítja, hogy ha az ember szabad, akkor egyúttal egy képpel kell rendelkeznie önmagáról, mégpedig

azért, hogy legyen egyáltalán valaki. Egy olyan önportrét vetítenünk ki magunkról, amelyen láthatóvá válik, hogy voltaképpen kik vagyunk, kik szeretnének lenni, vagy éppen kiknek kellene lennünk, s aztán az így megalkotott normák, értékek, törvények, intézmények és szabályok szerint orientálódunk.”<sup>14</sup>

Csakhogy az újabban szinte egyeduradalomra szert tett *neurománia* vagy *neuromitológia* perspektívájában, amely minden gondolatot a központi idegrendszer funkciómechanizmusával azonosít, mindörökre homályban marad a gondolat vagy a szellem valódi természete. A naturalista neurocentrizmus voltaképpen egy súlyos kategóriahibát követ el: abból kiindulva, hogy a gondolkodáshoz egy szükségeltetik, azt feltételezi, hogy a gondolkodás és az agy egymással identikus. A hiba lényege: a szükséges és az elégséges feltételek téves azonosítása. Hogy lekváros kenyeret kenjek, szükségem van kenyérre és lekvárra. De ez még nem elegendő a lekváros kenyérhez. Attól, hogy a kenyér a kenyésszekrényben van, a lekvár meg a hűtőben, még nincs lekváros kenyérem. „Ehhez a lekvárt és a kenyeret helyes módon kell kapcsolatba hoznom egymással, például továbbá akár vaját is kenhetek a kenyérre.”<sup>15</sup> Az, hogy mindannyiunk „én”-je valamiképpen az agyból *lép elő*, még korántsem jelenti, hogy *identikus* lenne vele. Éppen a nem identikusságból fakadóan lehet képes az ember arra, hogy különböző *szellemi* valóságokat (tudományt, vallást, művészetet) hozzon létre, amelyek specifikus szabályok szerint működnek. Továbbá: a neurocentrizmus álláspontjáról kiindulva nem magyarázható sem az emberi cselekedetek célszerűsége (teleologikus jellege), sem pedig azok alternatívítása. A strukturalizmus vagy az úgynevezett szociologizmus különböző változatai ugyancsak alkalmatlanok az emberi cselekedetek teleologikus jellegének magyarázatára. A strukturalizmus szerint a szabad emberi cselekedet voltaképpen illúzió, mert valójában intézmények és különféle anonim hatalmi struktúrák működnek – a nevünkben és helyettünk.

A *neurokonstruktívizmus* álláspontja rendre deficitesnek bizonyul, amikor a tudatműködés és külvilág relációját próbálja értelmezni. Markus Gabriel a régről (legalább Arisztotelész óta) ismert *homunculusteória* újjászületését látja ebben a felfogásban megjelenni. E szerint a tudatműködést úgy kell elképzelnünk, mint a agyban egy „picike emberke” kuksolna, és egy végtelenített mozifilmet látna (olykor persze visszafelé is forogna a film, ami a homunculus emlékezőképességét jelentené). A tudat számára ekkor a külvilág egy belső, azaz a külső megfigyelő számára hozzáférhetetlen, úgynevezett privilegizált vagy intim perspektívában jelenik meg. Persze ez az elképzelés nemigen tudja a rossz végtelen csapdáját kikerülni, hiszen ahhoz, hogy a privilegizált megfigyelő (a tudat) önmagát is lássa, egy újabb homunculust kell feltételeznie, aki a filmet néző emberkét is megfigyeli, majd egy újabb homunculust, aki az előzőt figyeli meg... és így tovább. Az agytudományok persze egészen más fogalomrendszerrel élnek, azaz *elektromágneses hullámokról*, különböző *frekvenciákról* beszélnek, amelyek az agy szenzorikus tevékenységének köszönhetően színekként, szagokként, hangokként jelennek meg a számunkra. A lényeg persze mégiscsak az, hogy az „én”, de gyakran a külvilág is azonossá válik az agyműködés fiziológiai folyamataival, illetve ezeknek a folyamatoknak a „színielőadásaként” való megjelenésével. „Az a felfogás, miszerint az agyak különböző tudatfelszínekként konstituálódnak – vagyis mi magunk a külvilág egzisztenciájára csak valamilyen kerülő úton, tehát sohasem közvetlenül következtethetünk – téves vagy hibás észjárásról nyugszik, amelyet semmilyen tudományos haladás sem képes megszüntetni. Mert ha a tudat létezése csak egy szellemi homunculus és egy privát szín-

padon zajló színjáték közötti kapcsolatban merül ki, akkor a természettudományokra való hivatkozás nem segít nekünk abban, hogy kikerüljünk a kutya-szorítóból. Tudniillik a természettudományok mindig csak annyit tudnak leírni, ami az éppen aktuális természettudomány privát színpadán lejátszódik.”<sup>16</sup> Ugyancsak problematikus állításokat fogalmaznak meg a tudat természetéről napjaink *újempiristái* is, köztük például Lawrence Krauss. Szerinte az emberi gondolkodást kizárólag a tapasztalat irányítja, és az általa képviselt felfogásban a „tapasztalat” az érzékszervi adatokkal, mérési technikákkal és az ezekre épülő elméletképzéssel azonos. Mivel a természettudományok folyamatosan tökéletesítik vizsgálati eszközeiket, egyre pontosabb valóságismeretre teszünk szert. Eből a perspektívából nézve a dolgokat Krauss ugyanarra a következtetésre jut, mint Richard Dawkins vagy Daniel Dennett: a vallás nem más, mint zavaros babonák és tévképzetek halmaza, amelyek – megfelelő kontroll híján – nemzedékről nemzedékre hagyományozódnak. Valójában ez a meglehetősen primitív valáskritika nem tesz mást, mondja Markus Gabriel, mint egyszerűen visszavetíti a modern természettudományok fogalomrendszerét egy olyan korba (a bibliai zsidóság vagy Jézus születésének időszakára), amikor a természet és a természetfeletti fogalmain egészen mást értettek, mint napainkban. Az empirizmus felszínes ateizmusa ugyan önmagában is érdekes probléma, de tisztán filozófiai szempontból sokkal fontosabb annak hangsúlyozása, hogy a durva empirizmus alapvetően redukcionista tudatfogalommal operál. Vagyis egy konstans, egyszerűsmind „ideális” tudatállapotot vetít ki – ami éppenséggel nehezen tekinthető következetes empirista magatartásnak –, és elfeledkezik arról a tényről, hogy a valóságban különböző tudatállapotok vannak, a teljes éberségtől kiindulva a fájdalomérzeten át egészen a félálomba szenderülés esetén fellépő időleges tudatvesztésig. Továbbá az agytudós hiába ringatja magát abban a hitben, hogy a jövő tudománya minden, a tudattal kapcsolatos nyitott kérdésre választ ad. „Kérem szépen – teszi fel a kérdést Markus Gabriel –, ugyan hogyan kellene az érzéki tapasztalatunkon keresztül – azaz empirikusan – információt szereznünk arról, hogy tudatában vagyunk önmagunknak? Talán előállhat egy olyan helyzet, hogy tévedésben vagyunk? Miféle tapasztalat győzhetné meg Önöket arról, hogy nincsenek tudatában önmagunknak?”<sup>17</sup> Mindenestre nagyon vicces helyzet állna elő, ha egy napon arra ébrednénk, hogy voltaképpen nem is vagyunk tudatában önmagunknak. Persze téves képzeleteink is lehetnek arra nézve, hogy mit jelent tudattal rendelkezni. Éppenséggel jelentős a különbség a *tudatában vagyunk önmagunknak* tudása, illetve annak tudása között, hogy *mi a tudat*. Az utóbbi esetben egy tudományos, konkrétan filozófiai problémáról van szó, ahol sikeres és kevésbé sikeres megközelítések állnak rendelkezésünkre. A neurofilozófusok szemében a hit, a szeretet, a remény stb. voltaképpen illúzióknak bizonyulnak. Tagadják a propozicionális beállítódások lehetőségét („nem én viszonyulok jó vagy éppen rossz szándékkal a körülöttem lévő embertársaimhoz, hanem a bennem működő gének”). Pedig nyilvánvaló, hogy arra a kérdésre, hogy miért viszonyulok altruista módon az embertársaimhoz (nem pedig az állítólagosan „önző génjeim parancsának” engedelmeskedem”), nem lehet természettudományos magyarázattal szolgálni. Azt viszont megalapozottan mondhatjuk, hogy minden Egóban ott rejtőzik mind az Egoista, mind pedig az Altruista. Voltaképpen a helyzet úgy néz ki, hogy éppen az egoizmus teszi lehetővé az altruizmust. „Nem létezik sem tiszta egoizmus, sem pedig tiszta altruizmus.”<sup>18</sup> Ahhoz, hogy értelmes célokat kövessünk, szükségszerű, hogy tekintetbe vegyünk az embertársaink



törekvéseit, még akkor is, ha nem feltétlenül értjük a rajtuk kívül állók motívumait. Az efféle „decentrálás” nélkül egoizmus sem létezne. Az egoizmus elve nem feltétlenül rossz, miként az altruizmus elve nem feltétlenül jó. „Ha valakinek azt vetjük a szemére, hogy az illető egoista, akkor voltaképpen azt mondjuk, hogy a szóban forgó személy képtelen egyensúlyba hozni az egoizmust és az altruizmust, noha persze úgy adja elő, hogy valaki más érdekében cselekszik, noha valójában az eltitkolt önérdekei vezérlik.”<sup>19</sup> Önmagában persze nem az egoizmustal van a baj, hiszen mindannyian csak egy étellel rendelkezünk, s jogot formálhatunk arra – ami egyúttal kötelesség is –, hogy egy értelmes életvezetésre rendezkedjünk be. Ezen a ponton nyilván Kant etikájának egyik fontos elvét tartja szem előtt Markus Gabriel. Kant maga is azt állítja, hogy csakis az önbecsülésen keresztül jutunk el a többi ember megbecsülésig. „Ugyan nem érek többet, mint Te, de kevesebbet sem.” A neurobiológia álláspontja – amely a tudatműködés „teljesen objektív” leírását célozza meg – következményeit tekintve – ironikus módon – önmaga ellen fordul, mert egy minden szubjektív élménytől mentes agyműködést teljesen egoisztikusnak kellene tartanunk.

A tudat eliminálására tett szcientista kísérletek egyik legérdekesebb változatát az *epifenomenalizmus* álláspontjában lelhetjük fel, mondja Gabriel. Eszerint a különféle tudatminőségeink (qualiák) nem képesek oksági befolyást gyakorolni a külvilágra. Az epifenomenalista szellemi állapotainkat a materiális folyamatok egyszerű kísérőjelenségének tekinti. Hogy az efféle redukcionálisnak milyen kontraproduktív következményei vannak, azt a következő történettel szemlélteti a szerző: „Képzeld el, hogy egy forró nyári napon az erős szomjúságtól szinte a szájpaprához tapad a nyelvünk, ami arra indít bennünket, hogy minden rendelkezésre álló eszközt igénybe vegyünk, hogy valamilyen hideg italhoz jussunk. Elviselhetetlen szomjúság tudata jelenik meg bennünk, a nyelvünket és a torkunkat teljesen száraznak érezzük. Gyorsan a közelben található büfé felé vesszük az irányt. Közben elképzeld, hogy rögvest egy üveg jófajta sört, egy doboz jeges teát vagy egyszerűen csak egy pohár hideg vizet gurítunk le a torkunkon. Már ott állunk a hűtőpult előtt, és – némi bizonytalankodás után – egy üveg narancslét veszünk ki a pultból, noha eredetileg ez eszünkbe sem jutott, de egy tavaly elköltött kellemes nyári vacsora emléke mégis erre a döntésre vezetett bennünket. – Ezt az irodalmilag nem túl igényes történetecskét egy belső monológként is elképzeld, amelyben mi, mint én-elbeszélők, kronologikusan bontjuk ki képzeletünket. Az egyik qualia követi a másikat: szomjúság, izgatott várakozás, azok a sajátos érzések, amelyet az egyes italok képzeletünk hívnak elő bennünk s a végén a hideg ital, amely lecsurog a torkunkon.”<sup>20</sup> Csakhogy egy epifenomenalista erre azt mondaná: mindennek semmi köze ahhoz, ami a valóságban lezajlott. Merthogy a valóságban annyi történt, hogy a szervezetünk egy olyan belső információs állapotba került, ami a végén odavezetett, hogy az idegsejtek bizonyos mintázata izzásba jött. Mindez meghatározott minőségek megjelenését eredményezte a tudatunkban. Tulajdonképpen közömbös, hogy mi mit gondoltunk, mert a természettörvények bizonyos konstellációja irányított minket a büféhez, illetve választotta ki – helyettünk – a szóban forgó italt. De bármilyen banális az iménti történet, a tudatfilozófia álláspontjából elbeszélve mégis kerek egésznek képez. Ellenben az epifenomenalistának az oksági folyamatok szinte végtelen sorát kellene feltárnia ahhoz, hogy valahogyan elmagyarázza a büfében történteket. Persze sohasem jutna a végére, mert az univerzum nem kínál szabályokat arra nézve, hogy mikor érdemes befejezni az oksági folyama-

tok nyomozását. Az oksági törvények által uralt univerzumban tulajdonképpen nem léteznek valódi minőségek, ilyenformán nincs is miről történetet mesélni.

A könyv *Öntudat* című fejezete a mellett a tézis mellett áll ki, hogy mi, emberek nemcsak tudatos lények vagyunk, hanem azt is tudjuk, hogy tudatunk van. Ugyanakkor ez a tudás interszjektív alapokon nyugszik. Mert azt is pontosan tudjuk, hogy nemcsak nekünk, de az embertársainknak is van tudata. Ha ez nem így volna, akkor mi értelme volna megosztani örömeinket vagy fájdalmunkat a hozzánk közel állókkal? Mindannyian elismerésre vágyunk, s ezt csak a többi ember biztosíthatja számunkra (vagy éppen tagadhatja meg tőlünk). Öntudatunk nemcsak önmagunkra vagy a hozzánk hasonlóak tudatára irányul, hanem azokra a kontextusokra vagy struktúrákra is, amelyekben ezek az öntudatok megjelennek. Legtágabb értelemben véve ez maga az egész emberi történelem (akár a természettörténetet is ideértve). Mert hogyan is érthetnénk meg a homéroszi eposzokat, a buddhizmus alaptételeit, Marcel Proust regényeit vagy éppen David Lynch filmjeit, ha nem lennénk meggyőződve arról, hogy ezek a művek az ember belső szellemi-lelki életének manifesztációi, amelyek mögött hozzánk hasonló, öntudattal bíró lények húzódnak meg?! A neurobiológia maga is egyike az ember figyelemre méltó kulturális-tudományos teljesítményeinek. De azt gondolni, hogy jobban hozzásegíthet minket az önmegértéshez, mint a husserli fenomenológia, Dosztojevszkij *Ördögök* című regénye vagy Hildegard von Bingen munkái, vaskos tévedés. Az agyműködés kapcsán éppenséggel beszélhetünk „ioncsatornákról”, „neuronális hálókról” és más hasonló, a természettudományok körébe tartozó fenoménekről, de ezek egészen más megfontolásokat előfeltételeznek, mint amikor az öntudatról beszélünk. „Az öntudat mindig társadalmi összefüggésekbe ágyazódik.”<sup>21</sup> Persze az is igaz, hogy a szociális interakcionalizmus mint elmélet meglehetősen tarka és egymással nehezen összeegyeztethető elképzelések sokaságát foglalja magában, s ezen túlmenően gyakran beleesnek a körkörös érvelés csapdájába. (Csak akkor tudok egy másik embert öntudattal bíró lénynek tekinteni, ha már előzetesen magam is öntudattal bíró lény vagyok. Ugyanakkor önmagam öntudatos lény mivoltát csak a többi emberrel folytatott interakciók segítségével tudom megkonstruálni...) Ezek a dilemmák vezetnek el Markus Gabrielt a „Voltaképpen ki vagy mi az Én?” kérdéshez.

A modern természettudományok által befolyásolt filozófiai iskolák tulajdonképpen egy szubjektum, vagy ha így jobban tetszik: egy „Én nélküli” világról szeretnek elmélkedni, mivel számukra az Én nem más, mint akadály az objektív tudáshoz való eljutás útjában. Max Weber elhíresült megjegyzése a „varázstalanított” modern tudományról, illetve Thomas Nagel találó metaforája, a „pillantás a semmiből” jól példázza az imént említett gondolkodást. Nagelnek annyiban igaza lehet, hogy egy következetes etikai álláspont kialakításának bizonyos értelemben feltétele, hogy „túllássunk” vélt vagy valós személyes érdekeinken, s megpróbáljunk egy objektív, azaz bármely külső megfigyelő által elfogadható pozícióba helyezkedni. Ott viszont már nincs igaza, amikor egy „álláspontnélküli álláspont” elfoglalását tekinti a követendő „álláspontnak”.<sup>22</sup> Egy ilyen álláspont elfoglalása szintiszta önellentmondás lenne. Fichte *Tudománytanán* elmélkedve Gabriel arra a megállapításra jut, hogy az abszolút tudományos objektivitás álláspontját már nem lehet az abszolút tudományos állásponttól vizsgálni. Egy valóban hiteles létismeretből nem lehet kiiktatni a szubjektív (és interszjektív) összetevőket.

Idáig eljutva, mondja Markus Gabriel, talán sikerrel válaszolható meg az új realizmus központi kérdése is: vajon az emberi akarat szabad-e, vagy pedig

nem? A német filozófus a freudi pszichológiával kezdődően a teológiai determinizmuson át a neurotudomány számos irányzatával bezárólag veszi górcső alá azokat az elméleteket, amelyek, így vagy úgy, de tagadják a szabad akarat létezését. Bármennyire is különböznek egymástól a szóban forgó elméletek, mindegyikükben közös, hogy az *egy világ létezésének* ígézetében élnek, illetve görcsösen ragaszkodnak a *monokauzális magyarázó sémákhoz*. Azonban az effajta ökonomizmus *apriori* bukásra ítéltetett. Luther az isteni providencia nevében tagadta a szabad akarat létezését, vagyis szerinte „minden, ami velünk történik, nem a szabad akarat képességéből, hanem a tiszta szükségszerűségből történik”. A *neuronális determinizmus* lényegében ugyanezt mondja, csak az agyban lejátszódó biokémiai folyamatokat helyezi Isten megüresedett helyére. Markus Gabriel megismétli a *Warum es die Welt nicht gibt* című munkájának központi tézisének. A világ nem létezik, legalábbis abban az értelemben nem, hogy az egy végtelen hosszú fonál lenne, amelyre az események, mint valamilyen gyöngysor, egymást követően, szép sorjában felfűzhetőek lennének. De az ellenkező vélgletet képviselő *inkompatibilizmus* félelme (vagyis az az álláspont, hogy anonim oksági sorok játékszerévé válunk, és nem rendelkezünk semmiféle szabadsággal) nem kell hogy a szigorú determinizmushoz űzzön vissza bennünket. Ráadásul: „az anonim oksági sorok eszméje voltaképpen ötödik kerék a determinizmus autóján”.<sup>23</sup> Ez egy metafizikai előfeltevés, amelyet egy következetes deterministának inkább kerülnie kellene. Gabriel végső következtetése értelmében mi, emberek nem vagyunk a tiszta oksági determinizmusnak alávetve. Ez nem azt jelenti, hogy cselekedeteinknek nem kell hogy elégséges oka legyen. Az oksági meghatározottság és a szabad cselekvés kompatibilisek. „Ez azt jelenti, hogy a determinizmus az elégséges alap törvényének formájában ugyan igaz, és mi egyúttal mégis szabad lények vagyunk. Egyszerűen azért, mert az események azon feltételei, amelyeket éppen a szabadságnak köszönhetően vagyunk képesek megragadni, maguk is joggal viselik a szabadság nevet.”<sup>24</sup>

#### ■ JEGYZETEK

1. Lásd Maurizio Ferraris: *Was ist der neue Realismus?* In: Markus Gabriel (Hrsg.): *Der Neue Realismus*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2014. 52.
2. Jocelyn Benoist: *Realismus ohne Metaphysik*. In: Markus Gabriel (Hrsg.): i.m. 133–153.
3. Uo. 133.
4. Uo. 134.
5. Uo. 135.
6. Uo. 135.
7. Uo. 136.
8. Markus Gabriel: *Warum es die Welt nicht gibt*. Ullstein Buchverlage, Berlin, 2013. 14. Az én kiemelésem.
9. Uo. 22–23.
10. Uo. 103.
11. Markus Gabriel: *Ich ist nicht Gehirn. Philosophie des Geistes für das 21. Jahrhundert*. Ullstein Buchverlage, Berlin, 2015. 15.
12. Uo. 17.
13. Uo. 21.
14. Uo. 31.
15. Uo. 42.
16. Uo. 92.
17. Uo. 98.
18. Uo. 112.
19. Uo.113.
20. Uo. 148.
21. Uo. 178.
22. I. m. 221.
23. I. m. 283.
24. I. m. 294.

STENSZKY CECÍLIA

# Én vagyok a hold sötét oldala

Én vagyok a hold sötét oldala, mondd  
s gondolataitok nem érvényesek rám  
mert a tudomány végül is elenyészik –  
és én ott állok a szíved és szándékok  
ijesztőnek elképzelt metszéspontjában

az ajtó vagyok, mely ki tudja hová nyílik  
mondd, s valahogy nem jut még az eszembe  
hogy ébren vagy mindannyiunk fájdalomában  
a naponta összeomló világegyetemben  
s a csontig hatoló sötét valójában  
mint a nappal, úgy tündöklök benned.

én vagyok a megoldhatatlan egyenlet  
mondd, és hozzáteszed: ne félj, kis bogár  
lassan értem, míg csupaszodva reszketek  
pontosan veled vagyok több önmagamnál.

## Csomagolás (passacaglia)

*Nagypapának,  
Vátinak*

sokat kell aludni hosszú volt az út  
sokat kell aludni nagy lesz az út  
be kell várnom megjöjjön a lelkem  
meg kell várnom csak azt vihetem

minden lépést én tettem meg  
magam választottam minden percét  
meg nem álltam útközben  
le sem maradtam csak nemrég.  
minden perc a helyén volt,  
minden lépést én tettem meg

megpihenek, erőt gyűjtök  
emlékezem, nem tervezek  
bérem magamat

beérem magammal  
begyűjtöm a lelkemet  
csak szundítok egy kicsit  
vagy talán sokat

erőt gyűjtök megpihenek  
számba veszem mit vihetek  
csupán akiket szerettem  
egy életen át megszerettem  
hallom őket félálomban  
tudom hogy nagy lesz az út,  
nagyobb sosem lesz  
mégsem kell csomag  
számba veszem amit viszek

csordultig tele a lelkem  
fordul a nyár fordulok vele  
egy létet kell kipihennem  
csak amit magamból adtam  
amikor öleltem  
amit magamból adtam csak azt vihetem

## Lépcsőfokok

Ne kapkodj. Ne akarj. Ne nézz mást.  
Mint ahogy nagyvad a prédára figyel  
másodpercenként, centiről centire  
hagyd el kezedből a rohanást.

Először a szavak olvadnak el  
(a mozgás megmarad)  
majd apránként a számok is  
szem mögött, bőr alatt.  
Végül a város porlik széjjel,  
s tudód megáldja homokkal  
egy-egy szilánkos mozdulat.

Akkor feszül meg a gondolat.  
A benned pihegő apró madár  
(percenként hússzor lélegzed ki-be)  
csak az mozdítja már a lábad  
(őbenne rejted el arcodat).

És tapogatod a levegőben  
az éghez vezető láthatatlan,  
keskeny, titkos lépcsőfokokat.

## SZILÁGYI JÚLIA ÍRÓASZTALÁRÓL (Szövetségben)

■ A *Korunk* utóbbi ötven évének történetét írva ismét sűrűn találkozom Szilágyi Júliával. Merthogy a hatvanas évek végétől a kilencvenesek elejéig a munkahelyi kötelesség eleve biztosította a találkozások lehetőségét, helyszínét. Íróasztalaink találkozásain túl az emlékezet különféle alkalmazásokat őriz, kezdve a Bolyai Egyetem bölcsészkarán a múlt század hatodik évtizedében történetekkel, folytatva a szerkesztőségi gyűlésekkel, a „hivatalos” számonkérésekkel – amelyekről viszont a szekus megfigyelési dossziék és a főtisztai összefoglalók őriztek meg fontos részleteket, vádakat. Abban mindenestre összehangzók az emlékek és az ellenőrzésünket (lehetőleg: megfélemlítésünket) szolgáló feljegyzések, a bukaresti központba továbbított beszámolók, hogy Julikával a közös korunkos időszakban szövetségben álltunk – hiszen közös volt az ellenség. Természetesen nem utolsósorban azért, mert a Forrás nemzedékeivel, mindenekelőtt a sorozat első köteteinek szerzőivel életkori és baráti, harcostársi kapcsolatot építettünk, kis túlzással azt is mondhatnám, mi magunk voltunk a Forrás. Mi, „nagyobbak”, azaz egy évfolyammal fennebb, Lászlóffy Aladárral, Jancsik Pállal (rövid ideig Páskándi Gézával) együtt hallgattuk az egyetemi előadásokat, a „kicsik” közé tartozott Szilágyi Domokos, Lászlóffy Csaba, Nagy Kálmán – a Julika barátai. (Ma már ez viccesen hangzik, amikor a néven nevezettek közül már csak hárman vagyunk az élők és emlékezni tudók sorában, Ali és Szisz pedig már kortársi klasszikusnak számít.)

Igyekszem nem belemélyedni ebben a születésnap-i köszöntésben a *Korunk*-történetbe, visszatérek tehát az íróasztalhoz. Egy konkrét, most fölfedezett szöveg kapcsán. 1986-ot írtunk, pontosabban kénytelenek voltunk azt is elszenvedni. A folyóirat márciusi száma ilyen fejlécekkel lett tele: Az RKP megalakulása 65. évfordulójának köszöntése; A Ceaușescu korszak nagy vívmányai; Szocializmus és emberi jogok; Eszmék keresztútjében; A Tudomány- és Oktatásügyi Kongresszus szellemében. Normális rovatoknak már alig jutott hely. Harminc év múltán nem az elszörnyedés tölt el (máig sem lehetett elfelejteni azokat az időket, amelyeket az elhatalmasodó külső nyomás, bent Ráczy Győző főszerkesztői „elvárásai” alatt éltünk át) – a meglepetésem erősebb. Ugyanis az „Íróasztal” cím alatt futott jegyzetek közt ráakadok egy ilyen címűre: Tanulok türelmet.

A szerzője: Szilágyi Júlia. Igen, ő az. Az ő – nem pedig az ugyanebben a lapszámban „musz-anyagként” írt, szerkesztői feladatként kitermelt, kongresszus közeli szöveg (Tanuló társadalom) előállítója. Valódi íróasztalán készült a toleranciáról és intoleranciáról szóló, világkultúrából kölcsönzött példákat és közvetlen emberi kapcsolatokat, beszélgetéseket felidéző esszé, korántsem utasításokat, hanem érveket és ellenérveket ütköztetve. (Például: „Daimoniónom már súgja is az ellenérveket. Hát az olyan fogalmakat, mint a barbár, a xenofóbia, nem tőlük örökölték a mindenkori intoleranciák? S vajon Szókratészt nem a türelmetlenség hajszolta abba

a helyzetbe, amelyért Hegel majd joggal nevezhette az emberiség hőségének? Pedig az intolerancia nem is akarta hőssé avatni a kőfaragó és a bába-asszony fiát...) A jelenhez visszatérve – azaz a mind elviselhetetlenebbé váló Ceaușescu-korszak utolsó éveinek egyikében – Terentius híres mondatát idézi, megtoldva a félreérthetetlen kommentárral: „»Ember vagyok, semmi sem idegen tőlem, ami emberi.« Emberek vagyunk, tehát idegen tőlünk minden, ami emberellenes; más szóval-szójátékkal: csak az intoleranciával szemben lehetünk türelmetlenek. Ez az »intolerancia« talán egyenesen kötelességünk.” Utolsó mondatként – lényegében „A Tudomány- és Oktatásügyi Kongresszus” (főként pedig a közeledő Pártkongresszus) előírt téziseinek kontrájaként – szokatlan szerénységgel, ám annál nagyobb határozottsággal írja le: „Tehát: egyszemélyes, de nem magányos továbbképző tanfolyamot folytatva: tanulok türelmet.”

Mint tudjuk (szerencsére még emlékezünk rá), a türelem nálunk, ha rövid időre is, 1989 decemberében megszakadt. Azóta újakat tanulunk, tolerancia-intolerancia meg nem szűnő konfliktusában, összefüggésében. És ki így, ki úgy – már persze a túlélők – tanulja, tanulják, tanuljuk, magányos továbbképző tanfolyamokon: a türelmet...

**Kántor Lajos**



## RAINER M. JÁNOS

# NAGY IMRE, 1956 ÉS A SZOCIALIZMUS

■ Születése 120. és a magyar forradalom 60. évfordulóján nem szorul külön indoklásra, hogy Nagy Imre és az 1956-os forradalom témáit együtt tárgyaljuk. A forradalom története elbeszélhetetlen a miniszterelnök cselekedetei nélkül, Nagy életútjának pedig kétségtelenül legfontosabb eseménye 1956. Az eseményt és az életutat kapcsolatba hozni a szocializmus fogalmával ugyancsak logikus lenne. És mégsem az. A szovjet típusú rendszer bukása óta Nagy életútját a közbeszéd, de még többé-kevésbé a történetírás is azonosítja 1956-tal. 1956 fő tartalmát általában a nemzeti függetlenségért és demokráciáért való küzdelemben látják, amihez negatív programként hozzáteszik az antikommunizmust és a szovjetellenességet. Holott nemcsak egy életút nem redukálható annak egyetlen, mégoly fontos mozzanatára, de a magyar forradalom jelentéstartománya is sokkal tágasabb. Nagyról mint a szocializmus mellett elkötelezett emberről az utóbbi évtizedekben kevés szó esik. A neve mellé rituálisan odabiggyesztett „kommunista” jelző pontos, a 20. század első felében érvényes jelentése mind kevésbé világos. Ugyanígy a feledés vagy a tisztázatlan, bizonytalan jelentés homálya kezdi elfedni a magyar forradalom programjának a szocializmussal összefüggő elemeit. Pedig ezek az elkötelezettségek és elemek sem az életútból, sem a 20. századi történelemből nem hagyhatók ki. Egyszerűen akadályozzák mindkettő megértését. A megértéshez előzetesen tisztázni kell a szocializmus jelentéseit – 1956-ban és ma.

### Szocializmus 1956-ban

■ Mind a felejtés, mind a bizonytalan jelentés összefügg azzal, hogy a szocializmus fogalma ma leginkább az 1917-től 1991-ig létezett szovjet típusú rendszer (a szocializmusnak a Szovjetunióban és változó kiterjedésű birodalmának részeiben megvalósult formája) lezárt történetéhez kapcsolódik. Ez az analitikus kategória különféle elnevezésekkel (bolsevik rendszer, kommunista rendszer, a totalitárius rendszerek szovjet/kommunista típusa, államszocialista rendszer stb.) éppen az 1950-es években öltött viszonylag szilárd formákat. Megalkotói és használói *éppen addig* külső, a rendszerrel szemben kritikus elemzők voltak. Ez az analitikus kategória azóta is használatos. Pozitív vagy normatív leírása önmagában is hosszú történet. Ötvenes évekbeli formáit számos bírálat érte, ennek nyomán a szovjet rendszer leírása ma különféle paradigmákba rendeződött (totalitárius, revizionista, modernizációs, civilizációs stb.). Ha azonban arról beszélünk, mit jelentett 1956 aktorai és általában kortársai számára a szoci-



alizmus, vagy hogyan gondolkodott erről Nagy Imre, nem alkalmazhatjuk mechanikusan ezt a kategóriát. El sem tekinthetünk tőle, hiszen ez (pon-tosabban valamelyik változata) tartalmazza és szervezi azóta szerzett tu-dásunkat. De megértő történeti elemzés számára 1956-ban a szocializmus más *is* jelent.

Jelenti mindenekelőtt az akkori, megvalósult szovjet típusú rendszer saját önmeghatározását. Annak protagonistái az akkori valóságról, illetve saját perspektívájukról mint szocializmusról beszéltek, amelyet szembeállít-tottak a kor kapitalizmusával, elhelyezték azt az emberiség történetében. E projekciós folyamatban a szocializmus számára foglalták le a transz-hisztórikus haladás fogalmát. A szocializmus e fogalmának tulajdonították a lényegében egyetlen és kizárólagos történeti perspektívát.

Másodsor a szocializmus a szovjet rendszer uralkodó politikai ideoló-giájának egyik kulcsfogalma volt. Azt az átmeneti politikai és társadalmi-gazdasági berendezkedést jelentette, amely a Marx által leírt kapitalizmus és az általa inkább csak jelzett kommunizmus közötti bizonytalan időtar-tamban valósul meg. Az akkori ideológia ennek politikai formáit jórészt Lenin és Sztálin Szovjet-Oroszország esetéből levont következtetéseiből származtatta le, általános érvénnyel. Holott elsősorban Lenin még Oro-szországról gondolkozott, Marx pedig, bár feltételezett egy átmenetet a két nagy társadalmi formáció között, de annak részletes, pláne programszerű leírását nem végezte el. Végül, harmadszor, bár ennek az ideológiának volt egy sor járulékos politikai, didaktikai és gyakorlati funkciója, még az ötvenes évekbeli formáiban is megőrzött valamennyi kapcsolatot Marx kritikai elméletével. Továbbá mindazzal, ami e kritikai elméletből követ-kezett: egy 19. századi világtörténelmi emancipációs vízióval. Vagyis 1956 átélői számára a szocializmus legalább három dolgot jelentett: a szovjet tí-pusú rendszer erősen zárt, rigid önképét, egy valamennyivel nyitottabb (de kanonizált) ideológiai fogalmat és egyfajta történetfilozófiai perspektí-vát. Mindhárom formálta a maga módján a szovjet típusú rendszert, rá-adásul a rendszer 1956-ban már négy évtizedes saját történetre nézett vissza. Mai fejjele egy lezárt, csaknem hetvenöt éves történet szereplőiként tekintünk vissza Nagyra és az akkori szereplőkre. És a *ma* sem csupán analitikus történeti kategóriák használatát jelenti, hiszen az egykorú harma-dik jelentés éppen nyitottsága miatt akár meg is őrizhette relevanciáját.<sup>1</sup> A szocializmus *ma* is elképzelhető a *ma* kapitalizmusa kritikájaként vagy akár az egyenlősítő utópiák, programok örökösöként *ma* érvényes perspektívaként is.

A továbbiakban ebben a fogalmi keretben először azt vizsgálom, ho-gyan ismerhette meg Nagy Imre a szocializmust, és miképpen kötelezte el magát mellette. Másodsor az életút azon szakaszát tekintem át, ami-kor az elköteleződés a szocializmus evilági megvalósításában való tevé-keny részvétel lehetőségével párosult. Mindkét részt az ösztönző/elkö-telező és elrettentő/távolító tapasztalatok szerkezetében tárgyalom. A har-madik rész Nagy szocializmusképével foglalkozik; mint politikus erről nyilván a politikai ideológia funkcióiban és kategóriáiban gondolko-zott. De megvizsgálandó az is, mit gondolt (ha egyáltalán) a szocializ-musról mint történetfilozófiai perspektíva fogalomról. Az utolsó részben az 1956-os forradalom más aktív szereplőinek szocializmusfogalmát ha-

sonlítom össze Nagy ekkori felfogásával. A két utóbbi rész nagyban épít a forradalom miniszterelnökének egykorú, forradalom előtti és utáni elemzéseire.<sup>2</sup>

## Elköteleződés

■ Nagy Imre elköteleződése a szocializmus eszméi és perspektívája iránt, mint oly sok kortársáé, meghatározó társadalmi tapasztalatokkal és az ezek kiváltotta erkölcsi felháborodással magyarázható elsősorban. E tapasztalatokat Nagy gyermek- és fiatalkorában szerezte.<sup>3</sup> Szülei vármegyei szolgálatban álló cselédek voltak, szegény-, illetve kisparaszti háttérrel. Ez a peremhelyzet relatív létbiztonsággal és kevés személyes perspektívával párosult. A társadalmi élmény a kitörés lehetősége és kudarca. A kitörés egyik útját az apa vállalkozása kínálta. Bankhitelből többlakásos házat épített a kaposvári főutca egy viszonylag távoli pontján. A lakáskiadás jövedelmétől remélt jövedelem egészíthette volna ki keresetét, amelyet ekkor már a postán végzett fizikai munkából szerzett. Maga a család, kikerülve a megyei szolgálatból (és a vele járó megyeházi cselédlakásból) az épülő ház egyetlen, legtávolabbi, egy helyiségből álló lakásában húzta meg magát. A vállalkozás csőddel végződött. A bank a hitel fedezetéül szolgáló ingatlant elvette, és a Nagy család ettől kezdve a kisvárosi munkáscsalád életét élte. Ugyanekkor rekedt meg a kitörés másik útja is. Nagy, az elsőszülött megszakította gimnáziumi tanulmányait, és szakmát tanult. Később ugyan szülei rábeszélésére beiratkozott a felsőkereskedelmi iskolába, amivel mégiscsak érettségi vizsga járt, ha alacsonyabb szintű is. A tanonciskolát Nagy életrajzában az akkori munkásmozgalmi autobiográfiai klisék szerint nevelőiskolának ábrázolta. Természetesen lehetséges, tapasztalatai első magyarázatát itt szerezte, de legalább ugyanennyire valószínű, hogy abban a kaposvári ügyvédi irodában, ahol 1914–15-ben. Nagy principálista, Szücs Rezső szociáldemokrata és polgári radikális mozgalmak egyik kaposvári szereplője volt.<sup>4</sup>

A személyes tapasztalatokat és személyre szóló magyarázatokat a háború és fogság általánosították. Mindkettő egyben a személyes- és világrend teljes felbomlásának élményével járt. Nagy a több mint kétéves fogságot tiszti barakkban töltötte, munkakényszer nélkül, szerény, de elviselhető ellátással. Az ott lévő tartalékos tisztek – érettségizett vagy egyetemet is végzett emberek – Nagy nevelőiskolájának tanári szerepeit töltötték be.

A személyes és kollektív tapasztalatok, az általuk kiváltott erkölcsi felháborodás cselekvésre ösztönöztek, de a hadifogságban Nagy még tehetlenebbnek érezhette magát, mint a századelős Monarchia kisvárosában. Kiutat, megoldást, cselekvést az orosz forradalom adott. Pontosabban: az, amit Nagy és hadifogoly sorstársai láttak és *megértettek* 1917-ből. Ez elsősorban a forradalom ígéreteire, víziójára és perspektívájára vonatkozott. Másodsorban a cselekvésre magára, amiben már jócskán akadhatott ellentmondás, így a rombolás, az erőszak, az igazságtalanság. Harmadsorban szervezeti keretet szolgáltatott a tapasztalatok rendszeres feldolgozására és a perspektivikus cselekvésre egyaránt: a proletariátus (a munkásotthonban, Szücs dr. irodájában, a fogságban Nagy biztosan tanult annyit, hogy ekkorra saját magát a proletariátus részeként határozza meg) világ-

pártját, harci alakulatát, a forradalom élcsapatát. Ez egyben az elköteleződés logikai (és valószínű biográfiai) sorrendje is.

A cselekvés, vagyis a szervezeti gyakorlat első távolító élményeit Nagy valószínűleg már a fogság után, az távol-keleti polgárháború sodrában megszerezte. Erre utal talán az, hogy a vörös gárdából egy időben mintegy kivonta magát, és egyszerű munkásként „dekkolt” Irkutzk környékén. Végül mégis választott szervezete, a kommunista párt tagjaként tért haza 1921-ben – már ezután több mint húsz éven keresztül nagyjából távolító, sőt tisztító tapasztalatokban volt része. Anélkül, hogy itt részletesen felidézném ezeket, utalok a magyar kommunista mozgalom hazai és emigrációs belvilágára. Ezt éles, kíméletlen személyes és „elvi” viták, sőt veszekedések, az ezek során megnyilvánuló bigott doktrinéria, a magyar valóság ismeretének hiánya vagy szándékolt figyelmen kívül hagyása jellemezte. Nagy a húszas évek második felében és a harmincas évek elején aktív résztvevője volt ezeknek a szervezeti és programvitáknak. Ezekből „menekült” már a szovjet emigrációban a magyar párttól távoli, *szovjet pártértelmiségi* szerepébe a Komintern Agrárintézete munkatársaként. Itt egy darabig nyugalomban, sőt relatíve privilegizált helyzetben élt, de a szovjet mindennapok elriasztó tapasztalatai aligha kerültek el. Mindezek ellenére hű maradt elköteleződéséhez.

### **A szocializmusért való érdemi (történelmi) cselekvés lehetősége**

■ A szocializmus politikai ideológiája és egykori szovjet gyakorlata iránt elkötelezett emberként Nagy politikusnak tudhatta magát, bőséges politikai tapasztalatokat szerzett – de érdemben nem cselekedhetett. A második világháború megadta számára ezt a lehetőséget is. Előbb 1941-től magyar propagandistaként, majd 1944-től az ideiglenes kormány kommunista minisztereként, általában 1944 és 1947–48 között az átmenet egyik magyar főszereplőjeként. 1953-ban egyenesen miniszterelnökként. Ebben az időben Nagy előbb 1946–47-ben, majd 1953–54-ben úgy vélhette, nem egyszerűen az átmenet, hanem a szocialista társadalomra való áttérés *másféle*, sajátosan magyar (vagy kelet-európai), mindenesetre nem teljesen szovjet útján jár. Nem egyszerűen más gyakorlatot folytatott, mint amilyenek 1917–21-ben, aztán a harmincas években személyes, közeli tanúja volt. Maga is tevékenyen hozzájárult egy másfajta, humánusabb, „száraz” út kereséséhez. Ez nyilván erős további elköteleződést alakított ki benne.

Amire szüksége is volt, hiszen a sajátos cselekvés mindkét esetben kudarcra végződött. A másféle átmenet lehetősége 1949-re eltűnt, Nagy pedig – mint kitűnt, átmenetileg, de ezt nem tudhatta – elvesztette a cselekvés lehetőségét. 1953 újra megnyílt lehetőségei 1954–55 fordulóján váltak semmivé. Nagy bukott politikus lett, s úgy hihette, nem is csak politikusi léte került veszélybe. Ez a veszély még 1956 elején is reálisnak tetszett. Az ellenzéki Nagy Imre azonban még ekkor sem vált a szocialista rendszer ellenfelévé. „Közismert dolog, hogy a marxizmuson belül vannak különféle irányzatok” – mondotta Nagy 1957. április 22-én, egy héttel azután, hogy Budapestre szállították Romániából. – „Az enyém is az, amelyet a történelmi helyzet, a konkrét események figyelembe vételével állítottam össze, és meg vagyok győződve, hogy ez helyes. Ilyen vélemé-

nyem szerint a sztálinizmus is, amely ellen harcolok.”<sup>5</sup> Nagy tehát az újabb távolító tapasztalatok ellenére is másodszor és harmadszor hű maradt a szocializmushoz mint perspektívához, valamint a marxista–leninista politikai ideológiához. Kritikusan viszonyult a létező rendszer „szocialista” önképéhez, és saját antisztálinista koncepcióját a marxizmuson belüli irányzatként határozta meg. Feltűnő, hogy még fogságában, visszatekintve az 1945–56 közötti évek visszatartó tapasztalataira sem kérdőjelezte meg elköteleződésének szervezeti keretét. Semmit sem szólt saját kapcsolatáról a párttal. A politikai ideológia megvalósításának kulcsintézményéről volt véleménye, de irányzatát a jelek szerint ugyanúgy a párt keretein belül szemlélte, ahogyan a sztálinizmust. A hűség kiterjedt a szervezeti elköteleződésre is – és ez a kérdés nehezen kerülhető meg.

Annál is kevésbé, mert ez kulcskérdés az ötvenes évekig bezárólag minden kommunista reformer számára. A fennálló marxista kritikája lehetséges, de a párton kívül nemhogy a kritika, de az élet (a politikai élet) is lehetetlen. Éppen 1956 magyar reformereinek tragikus sorsa példázza ezt a dilemmát: még a Nagynál jóval távlatosabban gondolkozó, a liberalizmus irányába tájékozódó Gimes Miklósnak, Kende Péternek, Méray Tibornak is hosszú idő és jelentős intellektuális erőfeszítés szükségeltett az *extra patriam est vita* meggyőződéséig.

Nagy magatartásának rugói egy analógia segítségével érzékeltethetők. Nemrégiben Kis János dolgozta fel Lukács György hirtelen páfördülésének történetét.<sup>6</sup> 1918-ban Lukács teljes mértékben átélte a régi világ elviselhetetlenségét, a kapitalizmus ellentmondásait, és a háború borzalmát mélyen személyes etikai problémaként szemlélte. A megoldást a marxi társadalmi (proletár) forradalomban látta. De kétségeket ébresztett benne mindaz, amit az orosz forradalom gyakorlatáról, a bolsevik párt szervezési elveiről tudott. Látta azt is, hogy a várakozással ellentétben a társadalmi forradalom nem egyszerre, nem egyetlen csapásra változtat meg mindenütt mindent. Nem formálja át megvilágosodásszerűen nagy társadalmi csoportok, az egész dolgozó osztály gondolkodását. Lehetséges-e a felismert jóért nyilvánvalóan rossz – erőszakos, könyörtelen, gyilkos – módszerekkel harcolni? Lukács végül, 1918 végén igennel válaszolt a kérdésre. Ki is tartott mellette egész hosszú életén át – többek között 1956 sem változtatott szervezeti elköteleződésén *sem*. Kis János magyarázata a következő: „A felismerés, hogy a proletariátus ráeszmélése »a maga igazi osztályhelyzetére« kétségbeejtően nehézkes folyamat, megváltoztatta Lukács viszonyát a párthoz. Arra jutott, hogy a proletariátus »világtörténelmi« tudatának kell legyen valamilyen szervezeti letéteményese az osztály »öneszmélése« előtti, beláthatatlanul hosszú időszakban, és ez nem lehet más, mint a kommunista párt. [...] Miközben a »világtörténelmi pillanat« az egyre távolodó jövőbe tűnt, a párthoz való tartozás már most, a jelenben is garantálta Lukács számára, hogy ő maga túl van a vállalhatatlan régi világon. Az út egészen a moszkvai perek apológiájáig vezetett...” A párton túl, gondolták még a világosan látók, az antisztálinisták is 1956-ig, a vállalhatatlan régi világ található. Amelyben számukra nincsen élet.

■ Teoretikus hajlamai, intellektuális kíváncsisága és viszonylag széles körű marxista műveltsége ellenére Nagy Imre sohasem szintetizálta elméleti meggyőződését. Pártértelmiségi és propagandista volt, rögzítette gondolatait, ha másért nem, didaktikai célból. De ezek az írások részben aktuális politikai feladatok „megrendelésére” születtek, részben vitahelyzetben. Ez utóbbiak három hullámát különböztethetjük meg (leszámítva az illegális korszak vitairatait, amelyekben érdekes módon számos későbbi gondolati elem felbukkan<sup>7</sup>): az 1947–49-es, az 1955–56-os és a forradalom utáni, 1956–57-es periódus írásait. Hogy összefoglalóan mit gondolt a szocializmusról, azt egyik alkalommal sem rögzítette. Szembeötlően egységes azonban mindhárom periódus hagyatéka abban, hogy Nagy sohasem beszélt szocializmusról jelen időben. Mindig csak a jövő, éspedig a távoli jövő lehetőségeként említette. Saját kora rendszerét tehát átmenetnek tekintette, pontosabban: az átmenet egy lehetséges, de nem feltétlenül kívánatos formájának. A szocializmus, maga is távoli perspektíva, egy még távolabbi jövő, a kommunizmus előszakasza, amiről éppenséggel semmit sem mondott. Politikusként, teoretikusként is a gyakorlat embereként nem volt mondandója róla. A legközelebbi jövőbe vezető út, ez volt az egyetlen érdekes kérdés számára.

Az útkeresők a szovjet típusú rendszer belső kritikusaiknak második nemzedékét alkották – az első még az 1917-es forradalmárok közül került ki. Általában kelet-európaiak, akik rendelkeztek tapasztalatokkal a szovjet archetípusról, de az 1945 utáni helyzetet új kezdetként fogták fel. Az útkeresők vitái kezdetben az egyes pártokon belüli belső viták voltak azokkal, akik 1945-re ortodox (sztálini szovjet) vagy teljesen pragmatikus válaszokat adtak. A magyar Rákosi vagy a készülődő Kádár János ez utóbbi csoportba tartozott, ahogyan Gheorgiu-Dej vagy a későbbi eretnek jugoszláv vezetés nagy része is; útkereső volt viszont Władysław Gomułka, Milovan Gyilas, Lukács, Nagy, sőt bizonyos tekintetben Révai József is. Az útkeresők abból indultak ki, hogy az „átmenet” mintaadó szovjet forгатókönyve kétarcú volt: a hadikommunista szakaszt a NEP követte; vagyis az archetípus eleve választás volt az átmenet százaz és véres útja között – nem kötelező mindkettőt kipróbálni. 1917-hez képest amúgy is megváltoztak a nemzetközi viszonyok, maga a kapitalizmus is „demokratizálódott”. Erre mutatott a kommunista pártok részvétele egyes nyugati demokráciák háború utáni koalíciós kormányaiban, az állami szociálpolitika törvényesülése, az állami beavatkozás terjedése a gazdaságban, a gazdasági tervezés bizonyos elemeinek megjelenése. A közép- és kelet-európai térség eltér a régi Oroszországtól. Fejlettebb annál: Nagy Imre hangsúlyozta, hogy a magyar parasztság magántulajdonosi tudata fejlettebb az oroszénál, a hagyományos közösségi gazdálkodási formák itt már csaknem teljesen felbomlottak, ami nehezíti és lassítja a kollektív gazdálkodásra való áttérést. Viszont az akkori Szovjetunióhoz képest a térségben számolni kell egy sor anakronisztikus vonással („feudális maradványokkal”) – ezért pár évvel a földreform után a „demokratikus” tulajdonviszonyok megszilárdítása s nem gyökeres átrendezése a feladat. Az útkeresők szerint a szocializmus felé vezető átmenet sajátos, a szovjettől eltérő út,

amely forradalommal ér fel, de az erőszakos elemeket (hála a szovjet „felszabadításnak”) teljesen mellőzheti, vagy legalábbis korlátozhatja. Hosszú időtartam, talán egész történelmi korszak. Társadalmi és politikai polarizáció helyett az „útkeresők” természetes kiegyenlítő tendenciákat láttak a társadalomban. Ilyen volt Nagy Imre elmélete az „elközépparasztosodó” magyar faluról. Az átmenet sikerének politikai záloga szerintük nem az élcsapat elszántsága, hanem a politikai (és társadalmi) koalíció, az együttműködés szilárdsága. Az útkeresők ellenfelei teljes joggal mutattak rá, hogy az egész jelenség nem más, mint a sztálini szovjet rendszer burkolt kritikája. A negyvenes évek végén Nagy ezt még tagadta. Defenzív helyzetükben az útkeresők azt hangsúlyozták, ami összekötötte kritikust a kritika tárgyával: a közös víziót. Az útkeresők a vita diskurzusán kívül szépen felmondták a politikai ideológia tételeit. Adott esetben, gyakorlatban meggyőződésük ellenére cselekedtek (lásd Nagy visszailleszkedését 1950–53-ban), és nem feszegették a szervezeti kereteket. A *párton belüli ellenzék*, a frakció emlegetése Nagyból még 1956 nyarán is megbotránkozást váltott ki. Ellenzéki pozícióban az útkeresők rejtőzködő, defenzív és pártszerű magatartásmintákat követtek.

1953 Nagy számára nem volt más, mint a visszatérés lehetősége, valahová 1947-be. Az átmenet humanizálása az adott helyzetben *post festa*, az amnesztia, az életszínvonal-politika, a gazdasági prioritások megváltoztatása formájában jelent meg. A társadalmi együttműködés elve a parasztság terheinek csökkentésében, magántulajdona legalább részleges szabadságának érvényesítésében. A negyvenes évek óta lezajlott gyors változásokat azonban nem lehetett figyelmen kívül hagyni. Nagynak 1954 tavaszán nem sikerült a társadalmi kooperáció és a képviselőintézményesítése, sem valamiféle részleges többpártrendszer, sem a népfrontmozgalom keretében. A gazdasági mechanizmus reformjának programja akkor jelent meg a döntéshozatal periferiáin, amikor Nagy kormányzása már a végéhez közeledett.

1955–56-os belső száműzetésében eleinte úgy tűnt, nem gondolta át gyökeresen a negyvenes évek útkereső attitűdjét. Vitairatainak fő motívuma ismét a visszatérés, csak most az „1953-as júniusi új szakaszhoz”. 1955 végétől azonban ehhez hozzá tett három elemet, ami arra vallott, hogy elmozdult ettől. Világosabbá vált szembenállása a fennálló klasszikus szovjet modellel: A *magyar közélet erkölcsi-etikai kérdései* című írása a zsarnoki rendszer szenvedélyes kritikája. Ugyanígy világossá tette választását a „marxizmus-leninizmus irányzatai” között, szemben a „sztálinizmussal”. Végül határozottan állást foglalt a szocializmus építésének önálló nemzetállami keretei, a nemzeti függetlenség mellett, szemben a birodalmi politikával. A magyar külpolitikáról írott elemzésében az „aktív”, jugoszláv mintájú semlegesség és a tömbönkívüliség mellett foglalt állást.

## Nagy szocializmusa – 1956

■ Snagovban Nagynak még az egy évvel korábbinál is nehezebb helyzetben kellett végiggondolnia elkötelezettségét a szocializmus iránt. 1956-os tapasztalatai akár a radikális szakításig vihették volna. Úgy tűnt, nem ezen az úton indul el, hanem ellenkező irányba tart. 1956 nem előre mu-

tatott, hanem visszalépés volt Nagy megtalált útján. Ennek fő oka a sztálinizmus. A szovjet csapatok kivonása, a varsói szerződés felmondása, a semlegesség kinyilatkoztatása és a többpártrendszer követelése ugyanis szerinte azért merült fel, mert október 23-ára a kommunista mozgalom erőszakos választ adott. A 23-i követelésekért „rendkívül súlyos felelősség terheli a párt régebbi vezetését és az SZKP elnökségét”, de az „általános nemzeti ellenállást” a fegyveres szovjet beavatkozás idézte elő, s ez radikalizálta a követeléseket.<sup>8</sup> Ha kezdettől a „forradalmi demokratikus” koncepció érvényesül, „akkor meg lehetett volna állni az 1953. júniusi platformon, és nem kellett volna visszamenni az 1945–46-os idők platformjára”.<sup>9</sup> Nagy, a politikus a felkelt társadalommal való kompromisszum szándékával magyarázta október 28–30-i elhatározásait a tűzszünet és a négypárti koalíciós kormány mellett. „Mi világosan láttuk és látjuk, hogy a demokratikus kibontakozás, amelynek útjára elhatároztuk magunkat, kompromisszum, de olyan, amely feltétlenül egészséges és helyes volt a magyar események közepette, ahhoz, hogy megmentsük a legtöbbet a népi demokratikus rendszerből, a szocialista viszonyokból, a szocialista vívmányokból.”<sup>10</sup> Úgy látta, hogy a szocializmusra *utaló (előremutató)* mozzanatokat a magyar társadalom számottevő része támogatta. Igaz, az „*események túlhaladtak az ellenzék platformján*”, de „[a] követelések, amelyek a forradalmi felkelés, a nemzeti szabadságharc progresszív tartalmát képezték és szorosán összeforrtak a szocialista vívmányok védelmével és a szocialista demokratizmus kiterjesztésének követelésével, mélyen bent gyökereztek a legszélesebb néptömegekben, a nemzet minden rétegében hosszú esztendők óta”.<sup>11</sup> Az október 23-i pontok és a későbbi forradalmi program között nem volt akkora ellentmondás, amelyet Nagy érzékelte. A magyar társadalom elkötelezettsége a szocialista vívmányok és a *szocialista* demokratizmus mellett nehezen mérhető. Nagy Imre mindenesetre hitt bennük, és ebben valóban támaszkodhatott egy sor bizonyítékra: a vele tárgyaló küldöttségek, a hozzá eljutott követelések kétségkívül szolgáltattak ehhez adalékokat.

Ezt a gondolatmenetet azonban Nagy elemzései különböző pontjain három fontos megállapítással egészítette ki. Ennek alapján azt lehet mondani, hogy szocializmus-elképzeléseit 1956 fényében valóban alapvetően vizsgálta felül. A legfontosabb új elem, hogy revízió alá vette az átmenetben a kommunista párt szerepét. Elvetette a bolsevik típusú élcsapat/káderpártot. „Új típusú vezető, irányító politikai erőre van szükség – pártra, szervezetre, szövetségre vagy mozgalomra, amely marxista elvi irányítást ad a szocializmus felé haladó fejlődésnek. [...] Az SZKP típusú párt, lényegében szervezetében és működésében, valamint funkcióiban még mindig a régi illegális idők bolsevik pártjának a folytatója, az 50 év előtti időkből örökölt merev szervezettel és működéssel. A pártnak a mi viszonyaink között az uralomra jutott, a hatalomra került munkásosztály pártjává kell lennie, nem pedig az elnyomott proletárok illegális pártjának.”<sup>12</sup> A bolsevik párt Nagy bírálataiban lényegében a meghaladott polgári világhoz tartozott, szektajellegét, bürokratikus szervezetét és szigorú centralizmusát tehát el kell vetni.

A nemzeti keretek fontossága nem volt igazán új elem – csak annyiban, hogy Nagy az útkereső időszakhoz képest jóval tudatosabban látta szere-

pét. Ellentmondást nem tűrően fogalmazott, ami korábban nem volt jellemző rá. „A népek és országok a szocializmust is csak úgy hajlandók elfogadni, ha az biztosítja vagy meghozza nemzeti függetlenségüket, szuverenitásukat, egyenjogúságukat. A magyar tragédiának az a lényege, hogy a szocializmus és a nemzeti függetlenség eszméje szembekerültek egymással. A magyar felkelés alapvető értelme az volt, hogy megkeresse és megtalálja ennek az ellentétnek a megszüntetését és megteremtse a kellő egységét, teljes összhangját.”<sup>13</sup> Ez az imperatívusz nem írta felül a marxista osztályszemléletet. Nagy több helyütt hangsúlyozta, hogy 1956 nemzeti függetlenségi törekvéseit a „munkásosztály” is képviselte, sőt a függetlenségi harc élén állt. Másutt viszont a függetlenség osztályokon átívelő, egységesítő jellegéről írt – ezeket a fejtegetéseket azonban ő maga távolította el a szövegből egy átolvasás nyomán. A politikus Nagy szükséges kompromisszumot látott a többpártrendszerben – teoretikus fejtegetései során azonban mintha beillesztette volna távlati elképzeléseibe: „A társadalom demokratikus alapjait, amelyeken a szocializmus felé előrehaladhatunk – írta egy helyütt –, biztosabbnak és szilárdabbnak tartom a többpártrendszerű állami és társadalmi berendezkedés mellett.”<sup>14</sup>

Az állam és kormányzás kérdése amúgy is izgatta, tapasztalatai alapján felette érthetően. A harmadik új elem itt jelent meg – az antibürokratikus öngazgatásé. Nagy szerint 1956-ban a „*régi bürokratikus államigazgatási szervezet*” szétesett, viszont a „néptömegek forradalmi öntevékenysége [...] új igazgatási, valóban népi és demokratikus szerveket hozott létre, amelyek ellátták a szétesett tanácsai szervek feladatait.”<sup>15</sup> Ugyanezt a demokratikus, antibürokratikus funkciót látták el a munkástanácsok. Nem kevesebről volt szó, mint hogy a munkásosztály forradalmi szervein keresztül intézményesen kívánta biztosítani a maga számára a tényleges államhatalmat. „Hogy ne csak papíron és hangzatos szövegekben, hanem valójában is a hatalom birtokosa legyen – írta Nagy – és ezt a hatalmat helyette ne egy klikk és annak bürokratikus apparátusa gyakorolja a munkásosztály nevében.”<sup>16</sup>

Nagy Imre új, antibürokratikus átmenetkonceptiója ugyanúgy mélyen személyes felháborodásból táplálkozott, mint elköteleződése a szocializmus mellett. Ezúttal nem a régi világ élménye, hanem a megvalósult új. A magyar forradalom veresége elvitte az átfogó kritikáig. Azon a határon, amelyen túl már a vízió, a végső maga kérdőjeleződött volna meg. Nagy ekkor sem lépett át. A fennálló viszonyok kritikája a szocializmushoz vezető útról szólt, nem a szocializmusról magáról.

## 1956 szocializmusa

■ Különbözött-e 1956 programja vagy annak a szocializmusra vonatkozó része Nagy Imre „szocializmusától”? Az 1956-os forradalom céljai és eszméi hosszú időn keresztül formálódtak. Egy részük az aktuális pillanat kihívásaira válaszolt, más részük – az ország demokratikus átalakítása és a független nemzetállam visszaállítása – hosszú évtizedek óta foglalkoztatta a köz ügyei iránt érdeklődőket. Ezen belül indokolt különbséget tenni az október 23-i program, illetve a reaktív szakaszban felmerült, megváltozott követelések között.



Az előbbi egy döntő ponton különbözött Nagy Imre elgondolásaitól: egyértelműen a többpártrendszer és a szabad választások mellett foglalt állást. Ez tehát nem a tüntetésre adott erőszakos válasz, illetve az arra reagáló nemzeti felkelés „innovációja”, ahogyan Nagy Snagovban látta.

1956. október 23-án nem volt szó kapitalizmusról, tiszta piaci koordinációról, a tulajdonviszonyok átalakításáról, privatizációról és reprivatizációról. (Utóbbi két fogalom amúgy akkor még ismeretlen volt.) És ez nem változott a reaktív szakaszban sem. A legtöbb, október 23-a *utáni* politikai programnyilatkozat egyértelműen leszögezte, hogy az 1949-re kialakult tulajdonviszonyokat (a földreform, valamint a gyáripár, nagykereskedelem, bankrendszer államosítása nyomán kialakult helyzetet) nem szabad megváltoztatni. (A műegyetemi pontokban jellemző módon ez még fel sem merült.) A forradalmi program – legalábbis részben – nemcsak az állami tulajdont, hanem az állam gazdaságirányító szerepét is fenntartotta volna, illetve azt valódi társadalmi tulajdonnal váltotta volna fel (a munkástanácsok által képviselt dolgozói kollektíva tulajdonjoga alapján). Ez utóbbit azonban még elméleti síkon is nagyon kevésé dolgozták ki. A forradalom résztvevőinek szeme előtt tehát valamiféle harmadikutas „vízió” lebegett. Ez döntően képviseleti demokrácián alapuló (de azért közvetlen, „önigazgató” formákat is tartalmazó) politikai rendszert és széles köztulajdonon alapuló szociális (állam)gazdaságot jelentett. A szovjet szocializmusnak nagyon kevés híve volt 1956-ban, a szocializmusnak, különösen a magyar szocializmusnak, úgy tűnik, elég sok. A nyugati mintájú politikai demokrácia intézményeiben magyar szereplők mozogtak volna, akik a társadalmi, de főleg a gazdasági berendezkedés szovjet szocializmusra jellemző képletén mintha nem akartak volna *alapvetően* változtatni. Valószínűleg erre utaltak Nagy snagovi megjegyzései a „szocialista vívmányok” megtartása körüli egyetértésről.

Nagy forradalom előtti vitairatai nem szólnak munkás öngazgatásról, és az 1956. október 23-i követelések sem tartalmazták ezt egyértelműen. A műegyetemisták híres pontjainak 14 pontos változata igen, a 16 pontos nem. A későbbi pontok már egy spontán kibontakozó mozgalomra, gyakorlatra reflektáltak. Nem csoda hát, hogy ezt teoretikus utalások nélkül tették, és nem sokat törődtek a koherenciával sem. A munkástanácsok a gyári kommunista pártszervezetek tevékenységének negatív tapasztalataitól vezetve kitiltották a pártot az üzemből – az *összes* pártot; sőt nem egy általában fellépett a „pártoskodás” ellen. Nagy antibürokratikus programján tulajdonképpen egy igazán jellegzetes, azóta is vitatott eredetű dokumentum ment túl, a munkástanácsok parlamentje (valójában két tucat budapesti nagyüzem október 31-én tartott értekezlete) határozatai.<sup>17</sup> Ennek első pontja mindösszesen annyit állított, hogy „az üzem a munkásoké”. A további pontok egyértelművé tették, hogy nem az állami tulajdonossal és menedzsmenttel szembeni érdekkonfliktusról, hanem magának a tulajdonnak az új értelmezéséről volt szó – valódi kollektív (csoport-) tulajdonról. A közvetlenül választott tanács ugyanis a tulajdonos munkások megbízottjaként pályázat alapján választotta volna az üzem igazgatóját, aki így a tulajdonosok (és nem az állam) alkalmazottja. A tanács döntött volna minden alapvető termelési stratégiai kérdésben, a vállalati tervektől a bérápolon és a külföldi szállítási szerződések megkötésén át a hitelügylete-

kig. A munkástanács általános munkáltató, ő hagyja jóvá a mérlegeket, dönt a nyereség felhasználásáról, és „saját kezébe veszi a vállalat szociális ügyeinek intézését”. A vállalatvezetés a munkástanács határozatainak végrehajtója, és beszámolási kötelezettséggel tartozik neki. Ez a radikális javaslat sem tartalmazta a piacgazdaság célkitűzését. Ha azonban nincs mindenható (állami) koordinátor, az autonómiák együttélését és kooperációját nehéz lett volna másképp elképzelni, mint versenyben. Erre utalt a meglepően radikális terv egyetlen ellentmondása. A munkástanácsok *fo-gadták volna el* a gyár tervét is – hogy azonban ezt alkalmazottaik, vagyis a menedzsment készíti, vagy felülről (az állami tervhivatalból, miniszteriumból) érkezik, az tisztázatlan maradt.

1956 örökre nyitott történet marad, programjainak, vízióinak megvita-tására, ütköztetésére akkor nem maradt idő. A későbbi, erre irányuló kí-sérletek a hatás és az emlékezet történetei. Más programok és víziók ala-kították a későbbi évtizedeket s bennük ama rendszer történetét, amely magát szocialistának nevezte. Ha a címben szereplő fogalmat ezzel a be-rende-zkedéssel azonosítjuk, egy lezárt történet értelmezéseit keressük. Akadnak azonban pillanatok a történelemben, amikor a rendszerre mondott nemmel egyidejűleg azzal a kérdéssel is szembe kell nézni, hogy szabad-ság és igazságosság vajon elválaszthatók-e egymástól. 1956 kétségkívül ilyen pillanat volt; résztvevői nemmel akartak válaszolni. Ezt a kérdést a jövő is felteheti. Ha a válaszunk nem, akkor a szocializmus valamilyen értelemben vízió, program, feladat lehet – és erkölcsi parancs marad.

#### ■ JEGYZETEK

1. Ahogyan elvileg a másik három jelentés is létezhet ma is; léteznek önmagukat szocialistaként meghatározó rendszerek, amelyekben megpróbálják érvényesíteni a marxizmus-leninizmus politikai ideológiájának hegemoniáját (Kína, Észak-Korea, Észak-Vietnam, Kuba).
2. Ezeket lásd Nagy Imre: *A magyar nép védelmében. Vitairatok és beszédek 1955–1956*. Magyar Füzetek, Párizs, 1984. (a továbbiakban *Vitairatok*) és Uó: *Snagovi jegyzetek. Gondolatok, emlékezések 1956–1957* (a továbbiakban: *Gondolatok*). Gondolat – Nagy Imre Alapítvány, Bp., 2006.
3. Ezekről romániai fogságában 1957 kora tavaszán elkezdett, majd félbeszakadt önéletrészletében számolt be: Nagy Imre: *Viharos emberöltő 1896–195...? (Életrészletem vázlatja)*. Nagy Imre Alapítvány, Bp., 2002.
4. Nagy Imre életrészletét részletesen feldolgoztam *Nagy Imre. Politikai életrajz*. I–II. című munkámban (1956-os Intézet, Bp., 1996, 1999).
5. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL), XX-5-h. Nagy Imre és társai pere, Vizsgálati iratok 1. köt. 30. Jegyzőkönyv Nagy Imre 1957. ápr. 22-i kihallgatásáról.
6. Kis János: *Lukács György dilemmája*. Holmi 2004. 6. sz. <http://www.holmi.org/2004/06/kis-janos-lukacs-gyorgy-dilemmaja> (utolsó letöltés 2016. aug. 4.)
7. Erről lásd Kirschner Béla: *Nagy Imre a KMP Parasztosztályának élén*. Múltunk 1996. 1. sz. 39–98.
8. *Gondolatok...* 56.
9. Uo. 57.
10. Uo. 73.
11. Uo. 123.
12. Uo. 146–147.
13. Uo. 127.
14. Uo. 138.
15. Uo. 139.
16. Uo. 157.
17. Budapest Főváros Levéltára, 1956-os röplapok gyűjteménye.

## A MAGYAR FORRADALOM VISSZHANGJA ERDÉLYBEN

■ A magyarság több mint ezeréves történelmét forradalmak és szabadságharcok többszörös megismétlődése jellemzi és határozza meg: ilyen szabadságharcot vívott IV. Béla király serege a betörő tatár hordák ellen, Hunyadi János, Mátyás király, II. Lajos, Zrínyi Miklós (és sokan mások) az oszmán hódításokkal szemben, Bocskai István, Bethlen Gábor és II. Rákóczi Ferenc a Habsburg uralkodóház nemzetellenes törekvéseivel, és persze ennek a mindig (mondhatni: minden évszázadban) újra induló szabadságküzdelemnek volt nemzeti identitásunk tekintetében is meghatározó szakasza az 1848–1849-es szabadságharc, majd évtizedekkel később a magyar katonaság (mondjuk ki: a magyar Vörös Hadsereg) országvédő küzdelme a behatoló kisantant-csapatokkal szemben, utolsó alkalommal pedig a magyar nép utolsó nagy szabadságharca 1956 őszén az országra erőltetett idegen politikai rendszer, majd az országra támadó szovjet hadsereg ellen. Ezeknek a szabadságharcoknak a története valójában Magyarország történetével azonos, és tulajdonképpen szomorú tapasztalatot jelent, hogy országunk történetét elsősorban nem a békés építőmunkának (mint Szent István, IV. Béla, Mátyás király, a Mária Terézia uralkodásához köthető korszaknak vagy az 1867-es kiegyezést követő közel fél évszázados békekor-nak) kellett meghatározni, hanem a mindig ránk kényszerített szabadságharcoknak. Ezek csak ritkán végződtek olyan kompromisszumos megoldással (például a kuruc háborúk vagy a hatvanhetes kiegyezés után), amely lehetővé tette volna országunk és nemzetünk tartós felemelkedését és elhelyezkedését az európai népek között.

A forradalmak és szabadságharcok mondhatni „kegyelmi pillanatokban” indultak meg, midőn a közös reménység le tudta győzni a korábban szerzett szomorú tapasztalatokat. A huszadik század „sötét” történetének is volt egy ilyen „kegyelmi pillanata”, amely nemcsak Magyarország, hanem a szovjet birodalom alávetettségében élő kelet-közép-európai régió, mi több, az egész kontinens történelmi sorsában meghatározó szerepet kapott: az ötvenhatos magyar forradalomra, ennek szellemiségére gondolok. A forradalom előtörténete, lefolyása és utótörténete, illetve az ezek által meghatározott magyarországi szellemi, kulturális, irodalmi folyamatok akkor erősen hatottak az erdélyi magyarság körében is, jóllehet ennek a nemzetrésznek akkor nem lehettek kielégítő és naprakész információi a budapesti események felől. Azaz az erdélyi magyar irodalomban ugyanúgy megjelent és tartós maradt a magyar forradalom hatása és emléke, mint a magyarországiiban vagy a szlovákiaiban, a vajdaságiban és természetesen a nyugati magyar irodalomban. Mindez az irodalmi (és értelmiségi) gondolkodásban, illetve az írói művekben egyaránt kimutatható. Igen sok példát idézhetünk fel ennek igazolására, az egyik leghitelesebb tanúságtétel Kós Károly akkori levelei és naplójegyzetei, ezek a mögöttünk lévő évtizedben váltak megismerhetőkké.

Kós Károly 1956 őszén két hónapig (szeptember 10-től november 11-ig) Budapesten tartózkodott. Erdélyi magyar írók, közöttük az idősebb korosztályhoz tartozó Jancsó Elemér vagy a fiatalabbakat képviselő Lászlóffy Aladár hosszú évek kényszerű romániai „házi őrizete” után akkor látogathattak el ismét vagy éppen először (mint Lászlóffy is) a magyar fővárosba. Az idős (akkor hetvenhárom esztendő) Kós Károly személyes közelből élte át a magyar forradalom eseményeit. Régi barátjának és helikoni író-társának, Molter Károlynak írott 1956. december 3-i levelében olvashatók a következők: „Olyan forradalmat éltünk (akik éltünk), amilyen még nem volt a világon.” „Az ősszel, másfél évtized múlva, először sikerült kiutaznom Budapestre – olvasom egy következő Kós Károly-levelben, amely 1957. május 14-én íródott Tabéry Gézának. – Akartam még egyszer bár látni a várost, ahol az életet járni elkezdtem, és találkozni akartam néhány emberrel, meg akartam ismerni néhány embert, akiket munkájukért tisztelték. [...] reám csapott október 23-a, és én örvendettem, hogy nov. 11-én nagyobb baj nélkül hazavergődhettem [...] láttam egy olyan grandiózus drámát, amilyent sem Szophoklész, sem Shakespeare, sem Madách még álmodban sem tudtak elképzelni. [...] Ez volt életemben a harmadik nagy nemzet-tragédia, melyet megéltem. És ez volt a legszörnyűbb.”

A leveleket követték a naplójegyzetek, ezek már nemcsak a budapesti tapasztalatokat rögzítették, hanem a Kolozsvárról érkezett vészjósló híreket is. A november 10-én, tehát még Budapesten keltezett bejegyzésben a következők olvashatók: „1956. október 23-án, a magyar szabadságharc kitérésének hírére a kolozsvári főiskolák diákjai is megmozdultak. Gyűléseket tartottak, és ott élesen bírálták a kormányzatot, a rendszer hibáit, és követeléseket hangoztattak, egyesek elbocsátását követelték stb., és akciót indítványoztak. A képzőművészeti intézet vegyes nyelvű (román és magyar). A román és magyar diákok közös gyűlést tartottak, közös izgatú beszédeket mondanak, és közös indítványokat terjesztenek elő. Közülük a leghangosabbakat (két magyart és egy román – az egyik magyar neve Balázs, igen szegény vásárhelyi fiú és tehetséges festőnövendék) a román szekuritáté beidézte és letartóztatta. A román 2 nap múlva szabadon engedték. A két magyart hadbírótság elé állították. A tárgyalás december 13-án volt Kolozsváron, és a vád: államfelforgatásra izgatás. Az ítélet 7-7 esztendei börtön. A tanúk egyetlen komoly vádat sem igazoltak. A nyilvános tárgyalás közönsége elcsöndesült, és némán állott az ítélet kihirdetése után; fel kellett őket szólítani, hogy ürítsék ki a tárgyalótermet.”

Az ötvenhatos forradalom erdélyi tanúi, majd a forradalmi eseményeket és tapasztalatokat követő romániai megtorlás elszenvedői közé tartozott Dávid Gyula, a neves kolozsvári irodalom- és művelődéstörténész. Ő az akkor még létező Bolyai Tudományegyetem ifjú tanáráként járt Budapesten 1956 szeptemberében, majd hazatérve részt vett abban a szolidaritási mozgalomban, amely a magyar forradalom iránt érzett rokonszenvét fejezte ki. Az október 23-i budapesti tüntetés híreire a kolozsvári egyetemi ifjúság – akkor még nemcsak a magyar, hanem a román is – lelkesülten köszöntötte a demokratikus átalakulás reményét. Rokonszenvtüntetésre készülődtek, ennek megtartását megakadályozták az egyetemi hatóságok, illetve a politikai rendőrség. A kolozsvári román egyetem rektora azzal beszélte le a román diákokat a magyarokkal közös tüntetésről, hogy a budapes-

ti egyetemisták Erdély visszacsatolását követelik. Ez persze merő hazugság volt, hiszen október 23-án egyetlen olyan jelszó sem hangzott el, amely területi revíziót követelt volna. A kolozsvári tüntetés így elmaradt, Bukarestben és Temesváron ennek ellenére voltak egyetemista megmozdulások a magyar forradalom mellett, ennek következtében ítélték a román bíróságok súlyos börtönbüntetésre több száz magyar és több mint száz román fiatal.

A román pártvezetés eleinte bizonytalan volt abban, hogy milyen mértékben tűrheti el az egyetemisták szolidaritásának megnyilvánulásait. Jól jellemzi ezt a helyzetet Dávid Gyula *1956 Erdélyben és ami utána következett* „emléktöredéke”. Ebben a következők olvashatók: „Forró, zavaros napok voltak azok, nem csak a mi számunkra. A pártvezetés sem tudta, melyik lábára álljon. Emlékszem, október 25-én hirtelen nagygyűlést hívtak össze az Arany János utcai épület aulájába, s ott megszavaztattak egy táviratot az akkor frissen elismert Nagy Imre miniszterelnöknek címezve. Ebben bizalmunkról biztosítottuk őt és a szocializmus vívmányait védő magyar népet. Aztán három nap múlva összehívtak újra – kiderült, hogy táviratunk csak a tartományi pártbizottságig jutott el –, közben ugyanis rohamosan változott a magyarországi politikai helyzet. Ez alkalommal új szövegváltozat született: a Román Munkáspárt Központi Bizottságának, Gh. Gheorghiu-Dej elvtársnak volt címezve, s benne a Bolyai Egyetem tanszemélyzete és ifjúsága biztosította a pártot a szocializmus iránti hűségünkről. Ebben a változatban Nagy Imréről és a magyarországi eseményekről egy szó sem esett. Aztán újra eltelt néhány nap (persze ez a távirat sem ment el, mert már nem volt elég), s november 4-én délelőtt, amikor a kivonulásra ígéretet tett szovjet csapatok másodszer is lerohanták Magyarországot, megszavazásra került a harmadik változat, elítélve Nagy Imrét, aki az imperialisták járszalagjára került, s bizalmat helyezve a Forradalmi Munkás-Paraszt Kormányba. (E harmadik alkalmat »elblicceltem«, az ott történetekről csak utólagosak az értesülesem.)”

Az „emléktöredékek” írója maga is megszenvedte szolidaritásának nagyon is visszafogott kinyilvánítását, pontosabban megszenvedte azt, hogy a román kommunista hatalom a magyar forradalom hatására politikailag bizonytalan és ideges állapotba került. Dávid Gyula és néhány társa halottak napja előestéjén a Házsongárdi temetőbe zarándokolt (Kolozsváron sok ezer ember keresi fel ilyenkor halottait), és virágokat helyezett el a nevezetesebb erdélyi magyar sírokon. Ez szolgált ürügyül arra, hogy a Securitate több magyar fiatal értelmiségit, egyetemi hallgatót letartóztasson, és a szovjet típusú igazságszolgáltatás hagyományai szerint megrendezett koncepciók perek sorozatában hosszú évekre börtönbe vagy kényszermunkatelepekre küldje őket. Dávid Gyula temetői tiszteletadását „ellenforradalmi izgatásnak” minősítették, őt magát hét esztendei fogságra ítélték, vele együtt ítélték el Páskándi Gézárt és Bartis Ferencet, később Páll Lajos költőt, Varró János irodalomtörténészt, Csiha Kálmán református lelkészt, Lakó Elemér nyelvtudóst, majd még számos ifjú író, tudóst és más értelmiségit. Dávid Gyula, akár a többiek, kitöltötte a hosszúra szabott börtönbüntetést, ő és társai csak a Gheorghiu-Dej pártfőtítkár által jelzett korszak végeztével térhettek vissza választott hivatásukhoz.

A magyar forradalom – az értelmiségi reagálások, naplójegyzetek és természetesen kényszerpályákra térített írói sorsok mellett – a művek,

mindenekelőtt természetesen a költészet világában is nyomot hagyott. A magyarországi és a nyugati magyar irodalom emlékezetes művekben adott hírt arról, hogy milyen felszabadító érzések, majd milyen lelki gyötrelmek fűződtek 1956 eseményeihez. Számos költői vallomást találunk az erdélyi magyar irodalomban is, így Lászlóffy Aladár költészetében. Az akkor fiatal (tizenkilenc esztendő) költő egyetemi hallgatóként, egy szakmai kirándulás alkalmával került Budapestre, köszönhetően annak, hogy az esztendő nyaratól kezdve a kedvező politikai „klímaváltozások” következtében több erdélyi magyar írástudó is a magyar fővárosba látogatható, közéjük tartozott Lászlóffy is, akinek a forradalmi Budapest szerzett tapasztalatait versek sora, mondhatnám: egy egész „verses napló” örökítette meg. Az ötvenhatos „verses napló” első darabja *Ébresztő a forradalom első reggelén* címmel 1956. október 24-én keletkezett, és a következőképpen hangzik: „Köd van és statárium. A kivégzőosztag / tán el se látna az elítéltig. / Egy nemzet tudógyulladás a fő a ködben. / S egy tüdőlövés, ha köhögni mersz, már a góztól. / Köd van és statárium. / S mert a kivégzőosztagok / csak a puskacsőig látnak – / vaktába-szerzte az egész népre lövetnek. / Szabad a választás, proletárok! / A köd statáriumot, a statárium / örök ködöt hoz nektek. / Inkább a köd, inkább a golyó, inkább az árok!” A költemény egyszerre fejezi ki az elnyomó hatalom ellen felkelő pesti fiatalok tragédiáját és forradalmi elszántságát, azt, hogy a barikádok mögött életüket kockáztató, a fegyveres túlerőnek kiszolgáltatott ifjú forradalmárok (a „pesti srácok”) milyen tudatos bátorsággal voltak készen arra, hogy feláldozzák életüket.

Egész sor költemény követte ezt a verset, így a *Vasárnap hajnal*, a *Morgó magyar*, a *Néma tüntetés*, a *Sírfelirat*, a *Haladék vergődésre* címűek: belőlük mint „lírai naplóból” ismerhető meg az az élmény, amely a fiatal erdélyi költőt eltöltötte a magyar forradalom napjaiban, majd a forradalom leverése után. Közülük csupán a *Sírfelirat* című verset idézem: „Vérvörös ország ma Magyarország, / véres város ma Budapest. / A térkép tarka palletáján / a Pest színét ne is keresd, / a magyar színt ne is keresd. / Fekete ruha ma Magyarország / s piros kokárda Budapest. / Egyedül voltunk, egyedül éltünk, / egyedül halunk mostan meg.” Ez a rövid idézet is mutatja, hogy a kolozsvári költő a magyar irodalom egy igen régi, leginkább Széchenyi István szállóigéje nyomán elterjedt, majd Petőfi által is kifejezett (lásd: „Szétszórt hajával, véres homlokával / Áll a viharban maga a magyar”, *Élet és halál*; „Magára hagyták, egymagára / A gyáva népek a magyart”, *Európa csendes, újra csendes*) szorongató érzésének: az „egyedül vagyunk” érzésének adott hangot.

Az ötvenhatos magyarországi forradalom emlékét őrző erdélyi magyar költészetnek van egy emberi tragédiákat őrző korpusza is: az 1956 után bebörtönzött fiatal költők „börtönverseire” gondolok. A magyar forradalom leverése után Erdélyben tömeges mértékben torolták meg azt, ha valaki a legcsekélyebb módon is kinyilvánította rokonszenvét és szolidaritását a budapesti események iránt. A romániai börtönökben: Szamosújváron, Jilaván és kényszermunkatáborok (a Duna-deltában található „kolóniák”) mélyén jöttek világra azok a versek, amelyek nemcsak a magyar forradalom emlékét és méltóságát fejezték ki, hanem az erdélyi magyar irodalom kiszolgáltatottságát is.

Számos fiatal erdélyi magyar költőnek vannak ilyen börtönversei, ezek szinte kivétel nélkül az 1956-os forradalomra következő megtorlások áldozataként kerültek hosszú évekre a börtönlét infernális körülményei közé. Közülük Páskándi Gézának, Páll Lajosnak és a később (a rendszerváltozás után) a kolozsvári református egyházkerület püspökének tisztét betöltő Csiha Kálmánnak ismereteseek a börtönversei. Ezekben a költeményekben nemcsak a rabság kilátástalansága, nélkülözései és fájdalmai kapnak hangot, hanem a lélek ellenálló ereje és reménysege is.

Közülük Páll Lajosnak a Duna-deltában egy rabok szálláshelyéül szolgáló uszályon írott *Andromaché uszályán* című versére hivatkozom: „Rozsdás vas-szörny, mi a Dunán lebeg, / Szeptember már, de még kegyetlen nyár van [...] este a lomha Andromachén, / Keskeny pallókon le s föl, mint a hangyák, / Járunk; fönt ég, lenn taposott remény.” Vagy Páskándi Gézának a régi „betyárromantika” hangjait idéző *Betyárrigmus ötvennyolcban* című versére, amely hetyke önérettel küzd meg a rabság embertelen körülményeivel: „Olyan nagyon nem is bánom. / Egy ideig lesz lakásom, / Nem fogja a házbért kérni, / Elsején majd Irén néni, / S végre elmondhatom bátran, / Hogy nem élek szabadságban.”

Mindebből az a tanulság adódik, hogy 1956 valóban nemcsak Budapest, nemcsak Magyarország, hanem az egész magyarság, mi több, ha a forradalommal szolidáris román, orosz, ukrán fiatalokra gondolok, valamiképpen a kelet-európai nemzetek forradalma volt: európai forradalom és európai történelem. Ennek a tanulságnak az összegzéseként álljanak itt Páskándi Géza szavai: „Ötvenhat persze gyűjtőfogalom. Medence. Tenger. Minden oldalról futottak belé a folyók. Ezért volt valóban mindenekelőtt nemzeti szabadságharc, ahogy régebb írtam: forradalmi szabadságharc. De elsőként nemzeti szabadságharc, mert hozzánk a diktatúrát idegen erők hozták, így a szabadságharc ab ovo a polgári demokráciáért is zajlott, hiszen utóbbit épp a Szovjetunió és a kommunista párt vette el tőlünk. (Mások rábólintásával persze.) Vagyis a szabadságharcban immanensen foglaltatott a demokráciáért vívott küzdelem. Ezért tautologikus, ha azt mondjuk: a magyar '56 a nemzeti szabadságért és a demokráciáért szállt síkra. Szerintem a második – a demokrácia – magától értetődő. '56 ugyanakkor közvetve az egész térség felszabadítását is célozta – hatásaiban.” Ez a felszabadítás-felszabadulás azonban csak hosszú évtizedek multáival érkezett el, akkor is ellentmondásosan, korlátozottan és bizonytalanul. A magyar ötvenhat szellemisége: politikai és morális öröksége ezért ma is időszerű (ahogy 1848 öröksége is). A magyar forradalmaknak, talán szomorúan mondom ezt, mindig inkább erkölcsi és eszmei örökségük volt, mint politikai. El lehet gondolkodni ezen.

**Pomogáts Béla**

MURÁDIN JENŐ

## ÚTKERESÉSEK FÉNYKÉP ÉS FESTMÉNY KÖZÖTT

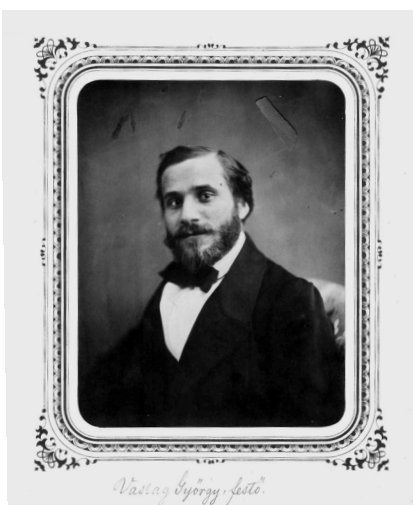
### Veress Ferenc halálának 100. évfordulójára

■ A biedermeier festészet közép- és kelet-európai lassú elhalását a korszakos új találmány, az akkoriban *fényírásnak* nevezett fényképészet megállíthatatlan konkurenciája kísérte. A mechanikus képrögzítés lehetősége olyan versenylőnnyel fenyegetett, amely képletesen szólva kivenni látsozott az ecsetet a festők kezéből. Európának ebben a térségében annál pánikszerűbb lett ez a tünet, mivel itt a portréfestés volt a leginkább igényelt műfaj. Márpedig a fénykép még a kezdeti nehézkes eljárásokkal is töredékebe került annak, amit a megrendelők egy festményért vagy akár egy miniatűr képért fizettek. Utóbbinak mint sokáig divatos műfajnak éppen az elmúlását eredményezte a fényképészet.

Milyen kiutak kínálkoztak ebben az útvesztőben?

A Kárpát-medencei, de akár az al-dunai térségben működő festők egész sora próbálkozott azzal, hogy párhuzamosan a fényképészetre is szakosodott. Voltak ebben szerencsések, a kezdetleges fototechnikákban és műfajaiban is zseniálisak, és voltak, jóval többen, akik a vállalkozásaikban belebuktak vagy ellankadtak. Előbbiek között Borsos József, Szathmári Pap Károly emelkedett ki, vagy akár Marastoni Jakab, a képrögzítés még korábbi fejezetében, a dagerrotípiában debütálva. Kevésbé volt szerencsés, inkább csődbe jutott próbálkozásaival Barabás Miklós, Sikó Miklós, Mezey Lajos.

Másik út az együttműködés festők és fényképészek között. Úgy tűnt, hogy ez mindkét fél számára előnyös lehet. Mert igaz ugyan, hogy egy fénykép, műtermi felvétel, vizitkártya gyorsan elkészült, de csak fehér-feketében. Jogos volt az elvárás a színes kép iránt. S bár a színes fényképre még évtizedeket kellett várni, az érdekelték a kompromisszumok útját kutatták. Az pedig nem az egyszerű retusálás volt, ami a kezdetektől segítette a még nem túl éles felvételeket, hanem egy elképzelt közös technikai megoldás. Fénykép is, festmény is egyszerre!



Vastagh György fényképe Veress Ferencről



Ez az útkeresés kíséri a fényképezés korai szakaszának néhány átmeneti évét. Lelkesítő és csüggesztő próbálkozások váltakoztak. Majd a végző kiábrándulás következett, az a fájdalmas felismerés, hogy mindez zsákutcába vezet.

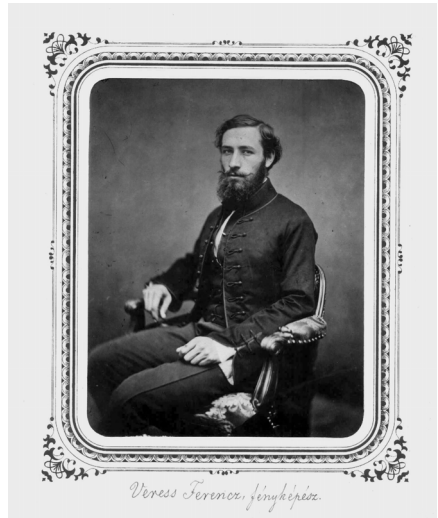
Ám mindennek ellenére ennek az epizódnak is helye van a fotótörténetben. Hiszen maga a fényképezés fejlődéstörténete sem áll egyébből, mint új és új megoldások születéséből, a kezdetektől a digitális korszakig.

Visszatérve az alaphelyzethez, különösen az erdélyi részek mozgalmas történetében követhető a kísérletek sora a *chromotípiával*, a fénykép- és pigment-alapú színezés összeházasításával. Kísérletező kedvű úttörői e vállalkozásoknak ebben a régióban Veress Ferenc, Vastagh György és Koller Károly voltak. Mindhármuk neve igencsak ismert a magyar kultúrtörténetben, és ezt az sem kisebbíti, hogy adott pillanatban egymás ellen fordulva védték vélt vagy valós igazukat.

Veress Ferenc (1832–1916) az erdélyi fényképezés ikonikus alakja. 1851-től *talbotípiákat* készített, s nem sokkal azután, 1853-ban szülővárosában, Kolozsvárt megnyitotta első állandó műtermét. Életének java részét egyéni kísérleteire, a fényképtechnika tökéletesítésére áldozta, akár vagyoni helyzetének megingása árán is. A Dunky fivérek föllépéséig (1886) ő volt a város legkeresettebb fényképese.

Fényképeinek restaurálására már a kezdetektől jó kapcsolatokat ápolt korának Kolozsváron működő festőivel, így Kőváry Endrével és Vastagh Györggyel.

Vastagh György (1834–1922), a sokáig művészfamília neves festője, szegedi szülővárosából költözött Kolozsvárra, ahol az 1850-es évek derekától kisebb megszakítással mintegy másfél évtizedig működött. Gróf Mikó Imre ajánlására mint portréfestő teremtett magának egzisztenciát, de Veress műtermében a fényképezésben is jártasságot szerzett. Kapcsolata Veresssel több volt, mint festő és fényképész retusálásra szűkített együttműködése. A kolozsvári képtár régi portréinak gyűjteményében több olyan kép van, melynek szignója: Veress és Vastag (a későbbiekben Vastagh). A szakirodalomban arra is van utalás, hogy kettejüknek először sikerült életnagyságú portrémásolatokat készíteni. „A sópapírra nagyított képet a festő akvarellal, olajjal kiszínezte, átfestette.” (Kincses Károly: *Levéltetett Veressnél, Kolozsvárt*. Magyar Fotográfiai Múzeum – VIPress Kft. Bp., 1993. 13.)



Veress Ferenc fényképe Vastagh Györgytől

készíteni. „A sópapírra nagyított képet a festő akvarellal, olajjal kiszínezte, átfestette.” (Kincses Károly: *Levéltetett Veressnél, Kolozsvárt*. Magyar Fotográfiai Múzeum – VIPress Kft. Bp., 1993. 13.)

*Achromotípiával* (chromographiával) a fényképezés és festészet mesterséges társításával ekkor még mindketten nagy reménységeket táplálva foglalkoztak.

Ennek lényege egy ál-térhatású megoldásból állott, és üveglapok közé helyezett színes portréfotót eredményezett. Két azonos fényképfelvételt készítettek, melyek egyikét olajfestékkel durván színezték, míg a ráhelyezett második felvételt chromoviasszal áttetszővé tették, és lazúrosan színezték. Vastagh egyedül folytatva maga is végzett ilyen kísérleteket. Annál is inkább, mert egy időre együttműködésüket megszakította a festő vándorélete. Vastagh a szintén festő és fényképész Urlaky Jánossal társulva 1862-től a Kárpátokon túli román városokban dolgozott mint vándorfényképész. Ezt követően Vastagh visszatért Kolozsvárra, ahol 1865 végétől 1869-ig ismét Veressel társult. Csakhogy közben Veress 1866-tól megkezdte kísérleteit a heliochromiával, a színes fényképek előállításának egészen más természetű kutatásával.

Barátságuk és együttműködésük útjai itt kezdtek elválni. Összeütközésüket még rokoni kapcsolatuk sem tompította, az tudniillik, hogy Veress keresztapja lett Vastagh György fiának, Gézának, a később állatképeiről ismert festőnek.

A kiváltó okot – a magyar sajtóban a fényképészetről úgylehet először nagy nyilvánosságot kapó sajtópolémiát – az váltotta ki, hogy egy szász származású, Besztercéről érkezett fotográfus 1871 augusztusában egész sorozat chromofotográfiát mutatott be Kolozsváron. A kiállító, Koller Károly (1838–1889) ugyancsak jól ismert a magyar fényképészet történetében, mint udvari fotográfus később Budapesten működött. Chromofotográfiái talán jobbak voltak, mint a Veresséi, de végül is ez a hosszadalmas kidolgozást igénylő módszerrel ő sem dolgozott sokáig.

Veress kétségeit fejezte ki az eljárás színtartósságát illetően, s ezt a *Kolozsvári Közlöny*ben részletesebben ki is fejtette. (*Vajon állandó-e a chromophotographia?* Kolozsvári Közlöny 1871. aug. 30.) Ugyanakkor Vastagh György a *Magyar Polgár*ban meglepően éles hangnemben foglalt állást. Nem csak kiállt Koller módszere és a chromofotográfiának jövője mellett, de irigységgel és a festészetben hozzá nem értéssel vádolta meg egykori munkatársát. (*Veress Ferenc úr és a Chromophotographia.* Magyar Polgár 1871. szept. 2.) Az erdélyi sajtóban eközben egy sor hozzászólás Koller módszerét magasztalta, és Vastagh György álláspontját erősítette.

Az igazság a halkabban megszólaló Veress Ferencet igazolta. Mindehhez persze az is hozzátartozik, hogy Veressnek a heliochromiával folytatott véghetetlen kísérletei nyomán csak 1888-ban sikerült megalkotnia az első méltatható minőségű színes felvételét.

A Bánffy-palotában székelő kolozsvári Művészeti Múzeum raktárában négy olyan festmény rejtőzik, melyeken Veress Ferenc és Vastagh György közös munkájára utaló felirat van. Ezek cím szerint a következők:

– *Báró Brukenthal Mihály, 1804–1855.* Olaj, kartonra ragasztott vászon, 48 x 40 cm, jelezve jobbra lent: Photographia Veresstől, Színezte: Vastag [Vastagh] 859. Leltári szám FD.113

– *Báró Brukenthal Mihályné.* Olaj, vászonra ragasztott fényképen, 53,5 x 43 cm, jelezve balra lent töredékesen: Veresstől Vastag, 858 Leltári szám FD. 276

– *Ismeretlen nő portréja.* Olaj, vászon, 58 x 44 cm, jelezve balra lent: Veress: és Vastag: 857. Leltári szám: FD. 224.

– *Ismeretlen nő mellképe*. Olaj, vászon, 68,8 x 29,7 cm, jelezve lent: Vastag és Veress, jelezve jobbra lent: minden nemű festés „Photogr” utánzás tilos. Leltári szám MA 4865.

Ezekhez társul még az Erdélyi Múzeum-Egyesület gyűjteményeinek régi leltárkönyveiben *Dobray Péterné Komprandt Katalin* 1858-ból származó képe, szintén Veress és Vastagh közös munkája, de ez utóbbit a kolozsvári képtár mai gyűjteményében nem sikerült megtalálni.

E képek nagy része lepusztult állapotban van, és igen kevés a remény, hogy restaurálásukra sor kerül. Mi tartozik közülük a chromotípiához, és mi csupán a két alkotó együttműködésének egyszerűbb technikai változatához? Ezt a fotótörténetben jártasabb szakmabeli kutatóknak kell eldöntenie. De a művek így is kortörténeti dokumentumok. Mint ahogy az a két fénykép is páratlan értékű relikvia, melyet a két egykori pályatárs, Veress Ferenc és Vastagh György készített egymásról. E fényképek az 1860-as évekből származnak, és az Erdélyi Unitárius Egyház gyűjtőlevéltárában maradtak meg.



*Ismeretlen nő mellképe és a két szerző aláírása*

## SZÍNPAD – ZENE – ÉLET

### Szentkuthy Miklós *Händel* című regényéről

„Az élet legősibb princípiuma színészi”  
SZENTKUTHY MIKLÓS

■ Ha elgondolkodunk azon, Szentkuthy miért vonzódott az olyan nagyszabású alkotókhoz, mint Mozart, Haydn, Goethe, Dürer és nem utolsósorban Händel<sup>1</sup> – akik nemcsak munkásságukkal, hanem életük páratlan gazdagságával is beírták magukat a történelembe –, *élet és mű* szoros összetartozásából érdemes kiindulnunk. Szentkuthy gondolkodásmódjában ugyanis mindkettő egyformán lényeges, egymásra utaltak, mivel a műalkotás a megélt életből ered, hogy aztán maga is saját törvények szerint működő léletté váljék.

Minden életrajzi regény kiindul alapja a meglévő életrajz. Nemkülönbén Szentkuthy regényében Händel életének állomásai életrajzi tényeken alapulnak. Csakhogy az életrajzi tények regénnyé formálása, az alkotói invenció mégis meglehetősen szabadságot nyújthat az írónak. És a továbbiakban épp ezt az életrajzi tényeket tiszteletben tartó *szabadságot* – a megformálás szabadságát – érdemes keresnünk, mint amiben a regény szándéka, lényege megmutatkozik.<sup>2</sup> A tények tisztelete ugyanis nem zárja ki a té-

nyekkel való alkotói játékot, amikor is a kor, a társadalmi körülmények és a zeneszerző talányos figurája nemcsak elevenséggel, színnel telik meg, de élet- és korrajz megalkotásán egyszersmind túlmutat valamilyen kortalan, életrajztól elrugaszkodott – nincs rá jobb szó: – mondanivaló kedvéért. Életrajzból így lesz a mű felszabadult, saját életet élő elevensége.

Ha már életről beszélünk, nem hagyhatjuk szó nélkül azt a tényt, miszerint Szentkuthy 50-es, 60-as években írt művészregényeinek szinte nincs vagy alig van utóélete. Az értelmezés eleven körforgásából – néhány rövidebb recenziót, kritikát leszámítva – ezek a művek kimaradtak. A Händel-regény esetében talán közrejátszhatott ebben az is, hogy a kötetet a Zene-műkiadó adta ki. (Az első kiadás 1967-ben történt, majd ezt követte egy 1975-ös kiadás szintén a Zeneműkiadón belül.) Azonban az okok keresése helyett mindenképpen érdekesebb a regényre magára felhívni a figyelmet – annál is inkább, mivel a magyar irodalomban még mindig kuriózumszámba menő Szentkuthy-féle világlátást érhetjük tetten általa. Színpadra állított gyónás egyszerre közelítő és távolító játékát, mindezt az író által kedvelt 18. század kulisszái előtt, pazar táj- és korfestést és nem utolsósorban a zene szavá, képpé oldó értelmezését.

Rátérve immár a Händel-regényre, érdemes először is az elbeszélésmódot megfigyelni. Ekkor ugyanis azt vesszük észre, hogy nem annyira az idő elvén belüli előrehaladó, hanem térszerűen szétágazó struktúrákban él. Nem egyetlen elbeszélője van ugyanis, hanem több, és elbeszélői egymással is kiegészítő-megengedő viszonyban állnak. Azaz egyik sem akar a kizárólagos igazság igényével fellépni, nézőpontjukban saját személyeségüket – és az abból fakadó korlátokat is – felvállalják.

Az elbeszélők ugyanakkor jól ismerik a zeneszerzőt, mivel maguk is életének részesei. Emellett a kor elismert figuráiként – festők, színészek, társasági emberek – nemcsak Händel életére, hanem a kor társadalmi hátterére is rálátást adnak. Mindegyikük *eleven személy* tehát, nem pedig egy test nélküli tekintet, sajátos, rájuk jellemző nézőponttal és – ahogy már említettem – nézőpontjuk korlátaival. Habár ennek a korlátnak ellentmondani látszik, hogy az elbeszélők szinte emberfeletti memóriával rendelkeznek, némely esetben pontosan emlékeznek Händel életének apró mellékes körülményeire is, és a hallott tartalmakat bámulatosan aprólékos megfigyelő és értelmező képességgel jegyzik le. Amit nem egy esetben egy másik elbeszélő idéz! Hogarth festő – a londoni barát – nem egy helyen szakítja meg elbeszélése fonalát egy másik szövegforrás beiktatása kedvéért. Az is előfordul, hogy a szövegek határai elmosódnak; Hogarth Händel egyik bizalmas barátnőjének, Mary Granville-nek a naplóját mintegy beolvasztja a saját szövegébe. Mindezeket túl a kitérősszerű megjegyzésekből – amelyek az egész regényt átszövik – úgy tűnik, mintha az elbeszélő a közvetlen jelenlét vagy egyenesen a mindentudás pozíciójából szólna. A következő intermezzószerű, az elbeszélés folyamatosságát fenntartó mondat aligha származhat egy napló még csak kivonatos idézéséből sem: „De George keservesen felkacagott – a forró grogból két-harmadrész csipkenyakkendőjére ömlött –, mintha ennek a csipkenyakkendőnek is *külön*, miniatűr Händel-pocakja lett volna; egy-harmadrészt ajka köré mázolt (ajka bőre ugyanolyan volt, mint arca bőre), és felnyögött vagy felordított: [...]”<sup>3</sup>

A regényben több fejezetet tesznek ki Jean Gaston Medici – akit a regény János Gaszton Mediciként szerepeltet – *Emlékiratainak* részletei a zeneszerző debütálását jelentő *Almira* című operájának időszakáról. Az elbeszélő mint a Medici-család utolsó tagja – aki ugyanakkor a halálra készül – a sírszéli dekadencia mindentől távoli, de épp ezért lényeglátó hangját szándékozik megütni. Tegyük hozzá, ezen lényeglátó nézőpontból nem hiányzik a színpadiasság sem. Saját bevallása szerint az a háttér izgalmas számára, amelynek kulisszái előtt Händel zenei élete lejátszódott. Élet is halál közti színre vitt, színpadszerűen beállított mezsgye az, ahol ő áll, lényeglátását mégsem a nagy összefoglalás, szintézis, inkább az egymásba játékosan áttűnő viszonylagosságok teszik ki. Miközben az *Emlékirat* komolykodó pátoszának – amiben ráadásul egy nagyhatalmú történelmi család életétől is búcsúzik – is engedményt tesz néhányszor, kicsit közelít hozzá, majd el is távolodik attól. Hiszen, amikor önmagát egy helyütt *expressis verbis* történelemként nevezi meg – aki ennek szellemében meg tudja különböztetni az igaz történelmet annak utánzatától –, épp ennek a komolykodó pátosznak enged. Ennek ellentétjeként saját naplóját és memoárjait viszont „sírból kilógó papírszalag”-nak, továbbá „játékos, makabreszk passziónak, emlékező öntemetkezés”-nek nevezi, alakját nemkülönben „babonás katolicizmus és cinikus kételkedő” kettősségében helyezi el. Saját lényeglátásához is reflexíven áll hozzá, a „késő ős meddő luxusa”-nak nevezi, megkülönböztetve a „tavaszi értelem”-től, azaz az élet kezdetén állók bizakodó értelmezésétől. Az egyetemesség mint udvari körökben elvárt erény és ezzel kapcsolatban Mattheson – a regényben Händel polihisztor pártfogója, egyébként jelentős komponista és a kor legnagyobb hatású zeneelmélet-írója – nagyképű tudóskodása ellen jegyzi meg a következőket: „Egy csillag, egy utcasarki nóta, egy kutyaugatás [...] többet, sőt talán mindent kifejezett a világ lényegéből vagy lényegtelenességéből, mint mindenféle Antik Akadémia tudós vagy inkább tudóskodó »egyetemessége«, sokoldalúsága.”<sup>4</sup>

Utóbbi mondatához hasonlóan számos ironikus gesztusán átsüt az igazságkeresés szándéka. Az utolsó Medici herceg memoárjának mégsem tudunk hinni teljes mértékben, nem azért, mert mondanivalója hiteltelen, vagy mert bizonyos eseményeket kihagy, hanem mert elbeszélésének viszonylagosságai egy pillanatra sem feledtetik a haldoklás színpadias tekintetét. Amit ugyan minősíthet önmaga is hazugnak, sőt ironikus játékot is kezdhet vele, de attól csak a nézőpont válik még hangsúlyozottabbá. Amely nézőpont az önmagát zárójelbe tevő nézőpont: viszonylagosság a viszonylagosságért.

Az egyes elbeszélőknek a saját elbeszélésmódjához való viszonyát tekintve az is előfordul, hogy ellentmondásba keverednek. James Quin színész, aki Hogarth festőtől veszi át a szót, az angol „common sense” képviselőjének minősíti magát, azaz földhözragadt józanságát hangsúlyozza, viszont ez nem akadályozza meg abban, hogy a festő ecsetjét is megszegyenítő módon áradozzék Itáliáról. Úgy, hogy közben nem is emlékszik, járt-e ott egyáltalán! Hogy aztán ezt az ellentétezt a színészi játék kellékének állítsa be, ezzel vissza is vonva a händeli zene pazarlóan szép képi leírásait. Ugyanis a színész zárójelbe teszi Itáliáról szóló fenséges bevezetőjét, „színészi ösztön”-nek, „kompozíció-érzék”-nek, „ordinaré szenti-

mentalizmus"-nak és „csizmadia-bölcsekedés”-nek minősítve mindezt.<sup>5</sup> Mintegy színpadra állt eirónként mentegetőzik a közönségesse stilizált Itália-képe miatt, ennek ellenére az olasz tájat fenséges barokk díszletként festi. Nem öncélúan ugyan, mivel a formák elevenségében Händel zenéjét szándékszik tetten érni. Az elbeszélés színpadszerű beállításának gesztusai mellett érdemes felfigyelnünk magának az elbeszélés tartalmának színpadszerűségére. Szerepek, álöltözetek, szentképmoделlek népesítik be Händel itáliai korszakát.

Az elbeszélői megoldások arra mutatnak rá, hogy stilizált korlátról és stilizált többléteudásról van minden esetben szó. A stilizálás – mint ahogy az ironia is – kettős tekintetet feltételez. Mindig van egy második tekintet, egy ábrázoló tükör, amelyben az ábrázolt *valahogyan* megmutatkozik. A regény fejezeteiben – a zeneszerző egyes életpizódjaiban – ez az ábrázoló tükör az elbeszélők személye(ssége): saját szemszögük korlátait is játéka hozó stilizálási hajlamuk. Már az első fejezetben, amikor az elbeszélő Händelre *George*-ként emlékezve angolságát hangsúlyozza, a zeneszerző alakja egyszerre intim és idegen, közeli és távoli perspektívák között viláldzik. Később megtudjuk, hogy az elbeszélő Hogarth festő, Händel londoni barátja, a bennfentes *George* elnevezés tehát érthető csakúgy, mint a regényben minduntalan felbukkanó *Watteau*-val való párhuzamok.<sup>6</sup> Ugyanilyen ábrázoló tükör a színház- vagy pontosabban: a színpadszerűség. Hogarth már története elején bejelenti: „Händel [...] életét és körülményeit úgy óhajtom ábrázolni, mintha az maga is barokk opera és tragikomikus *commedia dell' arte* volna.”<sup>7</sup>

Az eddigiek fényében hihetünk-e maga Händel regényben megfogalmazott szándékának, amelyben az színházi-operai világ hazug díszleteit lerántva a kulisszák mögé akar látni? Van-e egyáltalán színpad nélküli világ a regényben? – tehetnénk fel a kérdést.

Megfigyelhető, hogy a szintézisbe nem oldható viszonylagosság nemcsak a halál felé tartó *Medicinél* és a regény elbeszélőinél sorra, de maga Händel megszólalásaiban is felbukkan.<sup>8</sup> (Annál is inkább, mert az elbeszélők számos esetben megjegyzik, hogy amit elmondanak, azt maguk is a zeneszerzőtől hallották.) Talán nem tévedünk, ha a különböző elbeszélők mögött megbújó, átfogó elbeszélői szólamot tételezünk a regényben, amely szólam épp a viszonylagosság, a dolgok megfordíthatóságának, egyenértékűségének megállapításaiban érhető tetten. Mert az elbeszélések menetébe minduntalan beékelődő zárójeles megjegyzések – ahol a zárójel közbeékelést, javítást, másodlagos tartalmat egyaránt jelenthet – maguk is játékos megtevesztések az olvasó számára. A közbevetés ugyanis sok esetben nemcsak árnyalhatja, kiigazíthatja, hanem érvénytelenítheti is a fő tartalmat. Emellett egy második tekintetet feltételez, amelyben az elsődleges történet mintegy színre vitt, színpadra állított történetként mutatkozik meg. A Händel dublini fogadásán felsorakozott, külsőségekben tobzódó főnemesség bemutatásában minden hosszadalmas leírásnál többet mond a következő betoldás: „Hogarth ecsetjére való: tőle lopok.”<sup>9</sup> Mert tudjuk, és a regényben is vannak arra vonatkozó utalások, hogy Hogarth festő társadalmi karikatúrái által szerezte hírnevét. Továbbá Händelnek a lenchézi nyomorról<sup>10</sup> *Mary Granville*-nek való szenvedélyes előadásában mintegy szöveg mögötti második szöveggént működnek a zárójeles betoldások.

Händel érzelmi túlfűtöttségét vagy Granville érintettségének finom jelzéseit tartalmazza.<sup>11</sup>

Tovább kutakodva: hogyan függ össze a színpadszerű stilizáltság és az élet – az az élet, ami Händel állandó, függönyszaggató vágya a regényben, számos hosszabb megszólalás inspirálója? Mert az olvasó joggal várhatja el, hogy ami a valóságról, a kendőzetlen életről szól, ott ne legyen helye semmiféle színpadiasságnak.

A regény tizennegyedik fejezetében megszűnik a Medici-napló: elvesztett a folytatás – jegyzi meg az újra Hogarth-ként fellépő elbeszélő a halál pátoszát ironizáló gesztusként. (Nehogy az olvasó Medici halálára gondoljon.) Ezután egy közvetlenül Händeltől származó elbeszélés következik, ami a már említett Mary Granville nevű hölgy naplívázatai között található. Itt ugyan tetten érheti az olvasó a händeli személyességet, ám ez az életről szóló önvallomás minden, csak nem az, amit egy ünnepelet, sikeres zeneszerzőtől elvárnánk. De mégsem a színpad ellenében áll ez az őszinte feltárulkozás, Händel itt a lexikonszócikké merevült életrajz ellen – és Mattheson felkérése ellen: tudniillik, hogy írja meg életrajzát lexikonjába – lázad, amikor életéből a kínosat, a rútat, a peremszerűt veszi sorra. „Nem az az érdekes az ember életében, ami megírható”<sup>12</sup> – állapítja meg egy helyütt, nagyon jellemzően gutaütése kapcsán. Hiszen a jól megkomponált alkotói identitást a betegség, nyomor, halál minduntalan kikezdi, saját üres, megfoghatatlan alapjával szembeviszi. És a rendezett színpad helyett érdekesebb a kulisszák mögötti rendetlenség – folytathatnánk Händel modorában. Ugyanis a regényben bőségesen találunk olyan leírásokat, amikor Händel az opera- és oratóriumelőadások színpadai mögé pillant, amikor is a csodálkozó tekintet révén egy sajátos világgá, szinte műalkotássá állnak össze a kulisszák mögötti összevisszaságok. Persze a hazugság, az élet mesterséges felfokozottsága nevében megalkotott színpadiasság, amikor az életből csakis a keretek maradnak, hogy azt a színpad töltsse fel tartalommal már nem az értelemadó színház, hanem a színház paródiája. Nem színház, még csak nem is színpadszerűség, hanem *színpadiasság*. A regény különböző karikatúraszerűen megrajzolt hisztériázó-botrányhős énekesnői a letéteményesei ennek a színpadiasságnak.<sup>13</sup>

És az eddigiek fényében immár az utolsó kérdés: a regény utolsó harmadában a végrendelkezés nevében végigvonuló visszatekintő-önmeghatározó, szinte gyónó Händel-szólam elkerülheti-e a művi, akár színpadias pillantást? Épp a valóság, az élet igazsága nevében? Amikor is épp a színpadiasságtól csömörlik meg, a művi mögötti tiszta valóságot keresi?<sup>14</sup> A színpad mögött viszont ott van a zene mint maga is élet, az alkotó legbensőbb énjeként felfogott *mű*alkotás. Händel Izrael oratóriuma kapcsán – a visszatekintő pillantás jegyében – teszi fel a következő sommás kérdéseket: „Mi is az én vallási, morális, társadalmi, zenei, anatómiai és életteni, lélektani – »képletem«?”<sup>15</sup> A zeneértelmezés tehát önreflexió Händel számára: önmagával a zenén keresztül való beszélgetése. Amihez olyan kérdések tartoznak, mint az, hogy miért választotta az oratórium műfaját a korábban karriert jelentő operák után. Ugyanakkor zenén keresztüli általános emberi problémákkal való párbeszéd mindez. Izrael oratóriumában a c-moll kórusban Izrael népe sír, panaszkodik, zokog. „Nem sír-e azóta is minden nép? szegények és üldözöttek? [...] George a c-moll bevezető kó-

rusban valóban: a bibliai törzs, saját egyéni élete és az egész emberiség szenvedő és elnyomott részének panaszát fejezi ki.”

Műviség, színpadra komponált díszlet és élet kapcsolatáról mindennél többet mond a c-moll bevezető kórus további händeli értelmezése: „Lírai sirám vagy sírás ez, minden sírás summája, jajgatás és mégis méltóság, úgy ahogy ez az örök mintaképekben, a Zsoltárokban áll, de profundis-tól szinte Isten-vádló sikolyig. Fáradt sóhaj és mégsem elfelejtett barokk pompa – *szükkörű* tribus bújja, mely mindig azonos minden elnyomott ember egyetemes emberi sorsával; bűvő lázadás és fájdalmas megbékülés feszültsége; a hatnegyedes ritmus rituális monotóniája: mégis minden történelmi gazság végítéletre (aktuális!) való megidézése.”<sup>16</sup>

Kérdéseinkhez visszatérve elmondhatjuk, mind a regény kulcsfigurája, Händel számára, mind a regény egyéb szereplői számára színpadra állított művek nélküli tiszta valóság nem létezik. Még a morál is, amit a zeneszerző olyannyira áhít az oratóriumok kórusaiban, áriáiban létrejött, formát nyert valóság.

## Fleisz Katalin

### ■ JEGYZETEK

1. Szentkuthynak az 1950-es 60-as években írt művészregényei, életrajzi fantáziái az életmű egy külön fejezetét alkotják. Maga az író ezeket a regényeket *Önarckép álarckokban* címmel egységes sorozatként szerette volna kiadni.
2. Habár a szerző saját művéről szóló értelmezése nem kizáró jellegű a regény szándéka szempontjából, mégis eligazító Szentkuthy saját véleménye életrajzi regényeiről. „Az én Händel-könyvem modern lélektani regény, akárcsak a Mozart-, Haydn-, Goethe-, vagy Dürer-könyveim. A történelmi pontosságot ugyan szigorúan szem előtt tartom, ezek mégis modern emberek, régi álarckokban.” Molnár Márton (szerk.): *Az élet faggatottja. Beszélgetések Szentkuthy Miklóssal*. Hamvas Intézet, Bp., 2006. 20.
3. Szentkuthy Miklós: *Händel*. Zeneműkiadó, Bp., 1967. 211. Kiemelés az eredetiben.
4. Uo. 177.
5. Uo. 233–234.
6. Maga Händel szólamában is előfordul a párhuzam: „– A bűnös hírű mulató Parkba nagyon sokan a Temzén, hajón érkeztek – engem (opera-korszakomban) sokan dicsértek vagy talán éppen ironikusan ugrattak: a Watteau francia piktórral való összehasonlítással – »úgy vonul a londoni nép és álarccos mulatság a Temze virágos, lampionos bárkái a parázna találkák Händel-zenétől duruzsoló-zümmögő kertjébe, mint Watteau mester képen az udvari társaság Vénusz istennő Cytherea-szigetére. [...] De ettől függetlenül is, *valóban* (tenger operám tenger áriájában): nem hallottátok Watteau nosztalgikus szelíd-halálos álomvilágát? Az őszi (kezdettől fogva tán) őszi szépséget zenében – az örök utazás, örök távozás, örök búcsú *elegáns*, händeli melankóliáját?” Uo. 344. Kiemelés az eredetiben.
7. A színház mellett – Hogarth karikatúrafestő révén – Händel életrajzát saját torzképsorozatába is illeszti. Uo. 27.
8. Lásd például a színpad és a valóság kapcsán: „Ó, operai szerelmi vallomások! Hold, félköríves márványpad, törzsét magával húzó lombok; elátkozott, tökhasú amorettek a kék vízesésben. Mennyi hazugság! [...] De hát nem ilyen bolond-e a színpadon *kívül* is?... Mennyi álruhás, téves, személycserés randevű, kerti, fülkés oltárok tövében, jégcsap-szemérmes színlelő Holdsugár-Vénuszok lábánál. És ha *nincs* személycsere? Ha *nincs* félreértés? Nem nagyobb tévedések-e az őszinte vallomások?” Kiemelés az eredetiben. Uo. 438.
9. Uo. 382.
10. Händel ugyanis barátjával, Hogarth festővel lelenházat alapított Londonban.
11. „(Mary, érthető okokból, újra behívta az inasokat: »ez a gyertya ferde volt és az asztalra csöpögött – a másik nem égett stb.« – *mikor* hagyja már abba George ezt a Lelenház-prédikációt?)” Uo. 214. Kiemelés az eredetiben
12. Uo. 196. Kiemelés az eredetiben
13. Lásd a botrányos Cuzzoni énekesnő alakját. Uo. 313–322.
14. „Nekem vezetnem kell (minden gótikus-katolikus vagy pedánsan puritán túlzások nélkül, ezt talán fölöslegesen is mondanom nektek és önöknek). Elég volt az öncélú Szépség-imádatból! A Golgota: *nem* Heidegger-féle maszkbál, a Kálvária *nem* királyi operai részvénytársaság. Csak ülünk oda, bátran, a nagyközönség elé, kissé guttaütöten, kissé lelki depressziósan és a haldokló Dávid király spleenjével és berekedt, többé nem opalizáló szürke énekes-torokkal: ez az isteni szolgálat, és – morál nélkül talán művészet sincsen.” Uo. 320. Kiemelés az eredetiben.
15. Uo. 324.
16. Uo. 325. Kiemelés az eredetiben.



CODÁU ANNAMÁRIA

## MESSZE HALLATSZIK

Dragomán György: *Oroszlánkórus*

■ „... mi nem félünk senkitől, és nem félünk semmitől, a széltől se, a holdtól se, a naptól se, a sötétől se, bátrak vagyunk és nagyon nagyok, és a hangunk, az nagyon szép, és nagyon messze hallatszik, és én tudom, hogy mindenki hallja, mindenki az egész blokkban, az egész negyedben, az egész városban, mindenki, még az a hülye énekvónéni is”.

A kötet *Füles fotel* című ciklusából származik e nagyon jellegzetes idézet – az *Oroszlánkórus* egészének nevében is szólhat. Akár a gyermekek remek fantáziája nyilvánul meg ezekben a szövegekben, akár a múlttal való szembenézés nosztalgiája vagy a kudarcok feldolgozása/feldolgozhatatlansága, mintha a legtöbb szereplő számára a többnyire monológokban való megnyilvánulás nemcsak terápia lenne, hanem létmód is. A kimondatlanul maradt dolgok pedig a történeteknek a szavakon túli dimenzióit nyitják meg egy-egy pillanatra, s talán ettől olyan izgalmas egy-egy novella.

Érdekes ötlet a zene – egy artikulálhatóságon túli dimenzió – mint a kötetté szervezés apropója, s jó néhány szövegben több is, mint szervező elv és/vagy tematikus elem: Kiss Georgina állapítja meg kritikájában, hogy a zene egyrészt történetteremtő, másrészt varázs-

latként, misztikumként is működik, miközben egy-egy novella mintha egy zenei stílust írna történetté (például a *Cry me a river* és a *Hevimetál* című darabok).<sup>1</sup> Mindez erőteljesebben inkább csak a kötet első felére jellemző, itt sok az énekes/zenész szereplő, akik számára a zene az egyéni sorssal vagy a saját személyiséggel mélyen összefonódó médium: „a zene pont arról szól, hogy a fájdalom elmúlik” (*Cry me a river*), „igazi hangom nem az, amin beszélek, hanem az, amin énekelek” (*Limon con sal*). A kötet második felében gyakran már csak egy-egy dal említése jelzi a következetességre való törekvést. A könyv *Füles fotel* ciklusának egyik alcíméből kötetcímmé kiemelt „oroszlánkórus” összetétel is a szövegek zenei kapcsolódását hangsúlyozza, de ezen túl is nagyon beszédes a szövegek együttes jellemzőit tekintve. A kórus mint több egyéni hangból álló, de egységesnek hangzó alakulat egyrészt motivikus előfordulású, ilyen például abban a novellában, amelyben a diktatúra élményvilágának reminiscenciáiként a tömeg működésével kapcsolatos negatív tapasztalatok és szorongások idéződnek fel a szereplő tudatában: „milyen lehet a tömegben állni, úgy ott lenni, hogy az ember valóban önként ment oda”

(*Puerta del Sol*). Máshol a tömegbe olvadás kényszere az indulatok el- és felszabadulásának lehetőségeként mutatkozik meg: „futni kezdett ő is a többiekkel, a sugárút közepén, az elnyújtott, hangosan jajongó éneklés felé, tudta, mindjárt kinyílik a szája, mindjárt együtt üvölt majd ő is a tömeggel, végre kiüvölt magából mindent.” (*A rendszer és ellenségei*).

Másrészt a kötetben sokféle, többségében egyes szám első személyű elbeszélő szólal meg, sokféle sors, trauma, családi titok mozzanatai jelenítődnek meg: például az anyját halottnak hívő kislány szembesülése azzal, ami valójában történt a *Húslevesben*, az alkoholista múltjával leszámoló férfi az *Exta brutban*, a hazarepülés előtt álló szíriai énekes utolsó itala a *Jégben* stb. Bár sokféle egyéniség nyilvánul meg ezekben a történetekben, nyelvileg kevésbé egyénítettek a szövegek a gyermekhang és a felnőtt hang kategóriákon belül, kivéve azokat a ritka eseteket, amikor élvezetesen ugyan, de nagy mértékű sztereotipizáltsággal jeleníti meg a novella a főszereplőjét, ilyen az életének minden aspektusát valamilyen kedvenc együtteséhez kapcsoló rajongó (*Hevimetál*), a biztonsági őrként dolgozó ex-testépítő (*Adrenalin*), vagy a technofetisista (*Poszthumán randi*). Ez az egyöntetűség a stílus tekintetében azonban nem válik hátránnyá, sőt a lendületes, hosszú, többszörösen összetett mondatfolyamok nemcsak a sajátos Dragomán-elbeszélésmód ismertetőjegyei, hanem azok a mechanizmusok, amelyek talán a leginkább fogva tartják és magával ragadják az olvasót.

Mi a közös még ezekben a történetekben? A fő téma szinte mindig valamilyen rögeszme körül bonta-

kozik ki, például már a nyitó novellában, amelyben a „játszani kell tovább” és a fekete hegedűs legyőzésének a kényszere apáról fiúra örökített sorsformáló erő (*Vasvono*); de a Thomas Mann *Varázshegyét* idéző utolsó szövegben is erőteljesen érvényesül a rögeszme: a később intézetbe kerülő festő által mániákusan ismételt mondat, hogy „Semmi nem érvényes.” (*A varázstábla*). Ezen a „kereten” belül is nagyon sok darabban visszaköszön a megszállottság, akár valamilyen extremitásig vitt helyzet vagy túlzott/beteges ragaszkodás formájában: a heavy metal iránti rajongás talán a legenyhébb változata mindennek (*Hevimetál*), de találkozunk a világ összes eseményének kronológiáját összeállítani kívánó történésszel (*Szeánsz*) vagy temérdek technológiai implantátumot magába szerelő fanatikussal (*Poszthumán randi*), mániákus extestépítővel (*Adrenalin*), valószínűleg kleptomániában szenvedő férfival (*вы выезжаете из американского сектора*), fiuk/férjük eltávolodását átokkal kompenzáló anyákkal (*A seprű*, *Limon con sal*) stb. A szereplők gyakran visszatérnek/visszatekintenek életük azon mozzanataira, amelyek döntő módon meghatározták sorsukat – a nosztalgia, a döbbenetes felismerés vagy a szenvedély érzékeny megjelenítése pedig mélységet ad ezeknek az egyéni világoknak, melyek legtöbbször a családdal való viszonyok, a szülő-gyermek kapcsolatok ábrázolásával párhuzamosan bontakoznak ki. Különösen szimpatikusak a gyermek elbeszélőket alkalmazó novellák, s nemcsak azért, mert például *A fehér király* Dzsátáját juttatják eszünkbe, hanem mert a történetek, a játékok, a csínytevések felidézésével együtt (például *Rosszaságok*, *Mennyből az*

*angyal*) erőteljes hangulatiság jellemzi a szövegeket; ehhez járulnak hozzá az olyan „erdélyizmusok” is, mint a *szukk*, a *blokk* (‘tömbház’ jelentésben) vagy az *ápártáment*. A gyermeki perspektíva ugyanakkor nagyon alkalmas a meseszerű beszüremkedésére, amely hol a fantázia teljes felszabadulásaként fordul elő, mint például a tolókcocsiban ülő nagyapa és unoka közös játékaiban (*Füles fotel*), hol pedig fenyegető jelenlétként, mint a *Vasvónó fekete hegédűse*, akit minden-

áron le kell győzni. Máskor pedig a gyermek úgy tanúja/tudója a családi titoknak, hogy közben nem érti azt, s ettől lesz sejtelmes és szorongató a történet (*Húsleves*).

Az *Oroszlánkórus*ban kimondott, -énekelt, -üvöltött élettörténetek és indulatok között sok az emlékezetes darab, és ezek a kötet színvonalának tartóoszlopaivá válnak. Egy olyan színvonalénak, amely minimális elvárás lehet *A fehér király* (2005) és a *Máglya* (2014) sikerre felől nézve.

#### ■ JEGYZET

1. Kiss Georgina: „... most majd minden jóra fordul”. *Bárka* 2016/3, <http://www.barkaonline.hu/kritika/5352—most-majd-minden-jora-fordul—dragoman-gyorgy-novellaskoteter-1> (2016. 08. 19.)



Otília Ármeán

■ *Trail Based Readings*

Keywords: *anagram, Latin, Ferdinand de Saussure, meaning, readings*  
 The article presents the mostly forgotten reading method of Ferdinand de Saussure, who is considered one of the founders of 20th-century linguistics. Next to the lectures, which brought him fame, Saussure wanted to show anagrammatically hidden words in Latin texts, but could not prove the intention behind the words revealed. This unofficial interpretation shows us today that every text supports not only the mainstream reading methods, but carries effects which destroy meanings.

Sándor Kálai – Anna Keszeg

■ *Edgar Morin – the Principle of Marginality*

Keywords: *social science, epistemology, cultural criticism, culture*  
 The aim of this paper is to present the scientific journey of Edgar Morin, a French philosopher and sociologist. The central feature of his work is a certain sense of marginality, which is present in five major fields. First of all, Morin considered himself as an outsider in the French academic field, secondly, in the disciplines of social science as an academic, thirdly, as a cultural critic, and finally, under an ideological and an ethnical perspective, as an intellectual and French citizen. As a conclusion, the authors consider that this marginality is due to a specific global perspective and overall vision about the place that science can play nowadays, according to Morin.

Lajos András Kiss

■ *Markus Gabriel and the Philosophy of Consciousness of the New Realism*

Keywords: *consciousness, free will, naturalism, new realism, scientism, world*

Markus Gabriel is one of the youngest and the most known German philosophers, who is considered as a protagonist of “new realism”. The present paper is focused on his thought on the philosophy of consciousness. Of course, there are planets, humans, toilet pans, cutting tufts, true and false judgements, dreams, aesthetical and ethical values, etc., but such a thing like “world” does not exist; namely, the world has no representation, because the effectuation of all the intention for the representation of the world can be materialised within the world itself. Based on this position, the German philosopher acutely criticises the widespread standpoint of the contemporary neurosciences (neuro-philosophy, neuro-aesthetics, neuro-theology, etc.). By the later one, the content of our thoughts, intentions, and desires is identical with the physico-chemical processes in the brain. By Markus Gabriel, different variants of neurocentrism cannot offer a rational answer for the essence of the free will; and they simply identify the human thoughts and artefacts with the material processes, which are measurable by scientific instruments. The German philosopher pens these ideas with a humorous, plain style.

**Zsuzsa Selyem**

■ ***Psyche in the Canon***

Keywords: *criticism of ideologies, écriture féminine, literary canons, manipulation, multilingualism*

Analyzing Sándor Weöres's experimental novel entitled *Psyche*, there is the possibility to approach the problems of literary canons. How are they constructed? What is their relationship to the ideologies and power structure of their own age? What is a canon good for? Post-modernism stated that there is no canon, "la vérité est plurielle". It was meant to be liberating. However, today we have to experience the division of the readers according to the rules of marketing in such a degree that there is almost no common language to share something outside your reader group. A literary canon that is subordinated neither to power relations nor to private preferences, a canon that is more a flow than a closed archive would give us the possibility to communicate with the unknown each other – by connecting us to the sensibilities of different ages, by moving the boundaries of language further, by being able to face the non-domesticated life.

**Zoltán Szűts – Yoo Jinil**

■ ***Korean Cultural Expansion: When Popular Cultural Products Pave the Way for the Success of Literature***

Keywords: *South Korea, hallyu, K-drama, television, pop music, elite culture, literature*

The triumph of Korean popular culture started with the export of television series – dramas – in the late 1990's. It soon ignited the popularity of Korean cultural commodities – more dramas and then music – in early 2000, first in East-

Asia and later in USA and Europe. This tidal wave of Korean popular culture has even got a name – hallyu. Heterogeneous in nature, this phenomenon supports the consumption and distribution of Korean elite culture, especially literature worldwide.

**Dénes Tamás**

■ ***The Future of the Canons***

Keywords: *canon, cultural transfer, cultural production, virtualization, tribalization*

The study poses a question about the future of canons in a context which is fundamentally opposed to the conditions of formation and operation of canons. When we talk about the canons, in fact, the issue is the way of transferring, the nature and the organization of the culture. The concussion and collapse is related to the changes in the culture's deep structure. The growing volume of cultural production, the diffusion of knowledge and the virtualization refers to a process where culture falls apart in values which are not communicating with each other, which can be indicated with the concept of cultural tribalization. This situation may void the issue of canons as well.

**Deodáth Zuh**

■ ***Before the Eleventh Hour: Béla Balázs, the Marxist***

Keywords: *Béla Balázs, The Visible Man, Marxism,*

Béla Balázs's Marxism – so the predominant majority of his interpreters – is seemingly conjured up at the end of his 1924 book, *The Visible Man*, just to fulfil his duty towards the old comrades from the Party. Balázs was – again, seemingly – never able to overtly brake up with this urge to compensate his

bourgeois worldview. Accordingly, his film-books are a documents of his reluctance to embrace politically activist Marxism. A closer look reveals that in *The Visible Man* Balázs is literally framing his early film theory through Marxism. In this study, I will list and comment on the keywords and phrases which support a Marxist way of interpretation. On my account, there are dozens of sections in *The Spirit of Film* which do not only have Marxist overtones, but a general Marxist outlook, conceding that his film theory is a legitimate form of doing classical interpretive Marxism in the genre of concise, journalistic essays. All of them are following, for better or worse, *The Visible Man's* ideological framework.

#### **Andrea Zsigmond**

##### ■ ***“The Theatre Should go to People”: An Incoming Theatre Model in Transylvania***

Keywords: *Transylvanian culture, theatre, art, entertainment, performativity, postdramatic theatre*

In Transylvanian public life one has often witnessed the outbreak of heated debates about theatre in different towns and cities. Some people resent excessively “artistic” and incomprehensible performances produced in their cities, while others, on the contrary, are anxious about the spreading of a theatre

model offering sheer entertainment. There are also certain approaches which are suitable to meet the challenges of the 2010s. There is a type of Transylvanian theatre which develops in accordance with contemporary theatre theory, international theatre practice, and is accepted by the younger generation (of artists and spectators) as well, however, only on the periphery. One of the goals of this paper is the interpretive presentation and the facilitation of the “emancipation” of this theatrical model. In this model, which could be called “the spectator’s theatre”, the artistic and aesthetic value counts less. In this model, social issues become more important for creators who try to establish a direct relationship with the audience. Improvisational nature, fragmentation, sensual presence, and the existence of civil and natural elements indicate that a performance fits into this pattern. We may also talk about the elements of these performances applying the terms/genre definitions of contemporary theatre theory: performativity, post-dramatic theater, devised theater, applied theatre. In the Transylvanian context, this way of thinking is mainly a characteristic of independent theatre companies (e.g. Tandem Group, Waiting Room Project).

## **A *Korunk* folyóiratot és intézményrendszerét anyagi hozzájárulással támogató magánszemélyek névsora**

### **Pártoló tagok**

András Sándor – író, költő, Nemesvita  
Dr. Balla Bálint – szociológus, ny. egyetemi tanár, Berlin  
Bencsik János – képzőművész, Budapest  
Czvitkó Zoltán – Dakakni Amina – művészettörténészek, Budapest  
Gálfalvi Zsolt – irodalomkritikus, szerkesztő, Marosvásárhely  
Dr. Kántor István – orvos, Budapest  
Kántor László – rendező, producer, Budapest  
Kelemen Hunor – író, politikus, az RMD SZ elnöke  
Dr. Kende Péter – szociológus, Párizs  
Kovács Sándor – római katolikus főesperes, Kolozsvár  
Dr. Kovalszky Péter – orvos, az AMBK elnöke, Detroit  
Lauer Edith – politikus, az AMBK volt elnöke, Cleveland  
Man Victor – képzőművész, Kolozsvár  
Markó Béla – költő, politikus, Marosvásárhely  
Nagy Péter – nyomdaigazgató, Kolozsvár  
Paulovics László – képzőművész, Szentendre  
Dr. Romsics Ignác – történész, akadémikus, Göd  
Dr. Úry Előd – fogorvos, az Erdélyi Kör elnöke, Sopron

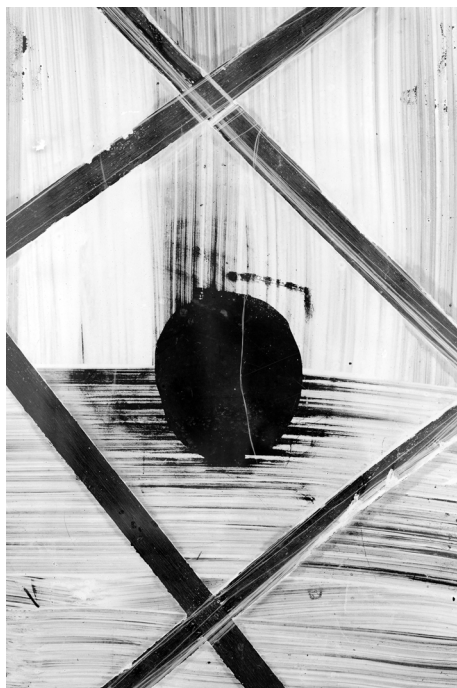
### **Támogató tagok**

Ágh István – költő, Budapest  
Árkossy István – képzőművész, Budapest  
Dr. Avornicului Mihály – egyetemi adjunktus, Kolozsvár  
Dr. Benkő Samu – történész, akadémikus, Kolozsvár  
Dr. Bitay Enikő – akadémikus, Kolozsvár  
Dr. Nicholas Bodor – vegyészprofesszor, Miami  
Dr. Buchwald Péter – vegyész, Kolozsvár  
ifj. Dr. Buchwald Péter és Amy – gyógyszervegyész, egyetemi tanár, Miami  
Dr. Burák Zoltán – orvos, Budakeszi  
Dr. Csapody Miklós – irodalomtörténész, Budapest  
Dr. Cseh Áron – jogász, diplomata, Budapest  
Peter Deak – a Zürich Neumünster Református Gyülekezet elnöke  
Dr. Deréky Pál – irodalomtörténész, Bács  
Dr. Egyed Ákos – történész, akadémikus, Kolozsvár  
Ferencz Éva – levéltáros, Marosvásárhely  
Dr. Filep Antal – néprajzkutató, Budapest  
Amedeo Di Francesco – egyetemi tanár, Nápoly  
Füzi László – irodalomtörténész, főszerkesztő, Kecskemét  
Gálfalvi György és Zsigmond Irma – szerkesztő, író, Marosvásárhely  
Dr. Geréb Zsolt – teológiai professzor, Kolozsvár

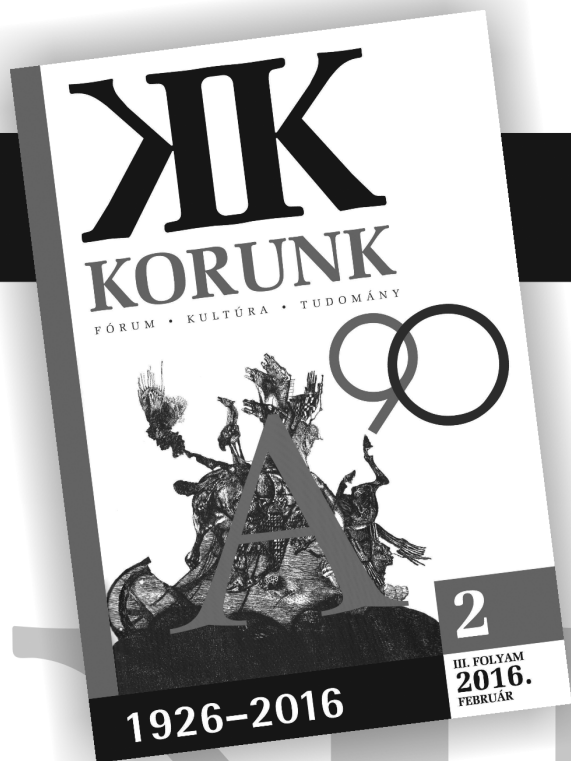
Dr. Gyarmati György – történész, főigazgató, Budapest  
 Dr. Hegyi Klára – történész, professor emeritus, Budapest  
 Judik Zoltán – építészmérnök, Budapest  
 Dr. Hermann Róbert – történész, igazgató, Budapest  
 Kerekes György – szerkesztő, Kolozsvár

Kiss András – levéltáros, Kolozsvár

Dr. Kiss András – orvos, Pomáz  
 Kiss Károly – ny. agronómus, Élesd  
 Kocsis András Sándor – könyvkiadó, elnök-vezérigazgató, Budapest  
 Kónya-Hamar Sándor – költő, közíró, politikus, Kolozsvár  
 Korniss Péter – fotóművész, Budapest  
 Dr. Kovács András – művészettörténész, akadémikus, Kolozsvár  
 Dr. Kovács Zoltán – egyetemi docens, Kolozsvár  
 Könczey Elemér – grafikus, Kolozsvár  
 Márton László – vállalkozó-igazgató, Gyegyószentmiklós  
 Molnár Judit – szerkesztő, Nagyvárad  
 Dr. Nagy Mihály Zoltán – történész, elnökhelyettes, Román Kulturális Intézet, Bukarest  
 Dr. Pomogáts Béla – irodalomtörténész, Budapest  
 Dr. Singer Júlia – biostatistikus, Budapest  
 Szász István Tas – orvos, Leányfalu  
 Dr. Szász Zoltán – történész, tudományos tanácsadó, Budapest  
 Dr. Tamás Ernő és Sedlmayer Ella – Sopron  
 Dr. Tankó Attila – orvos, Budapest







# KORUNK

TÁRSADALOMTUDOMÁNY  
KULTÚRA  
IRODALOM

a Kárpát-medence egyik legrégebb alapítású magyar nyelvű folyóirata  
értelmiségi fórum – kisebbségi szemle – nemzetiségi intézmény  
az erdélyi és európai hagyományok ötvözete  
híd az erdélyi és egyetemes magyar tudománypublikálás,  
irodalom és művészet között

**KORUNK – KORUNK AKADEÉMIA  
KOMP-PRESS – KORUNK STÚDIÓGALÉRIA**

**TÁMOGASSA A KORUNK FOLYÓIRATOT  
ÉS INTÉZMÉNYRENDSZERÉT**

Anyagi támogatása lehetséges módzatairól a [korunk@gmail.com](mailto:korunk@gmail.com) email címen,  
a (0040) 264-375-035 és (0040) 742-061-613 telefonszámokon, illetve az Új Budapest Filmstúdió  
telefonszámán: (+36 1) 316-0943, konkrét felvilágosítást nyújtunk.

*Segítségével a KORUNK  
és intézményrendszere életben maradásához járul hozzá.  
Köszönjük!*

## SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette:  
**Rigán Lóránd**

- András Sándor** (1934) – író, költő,  
Budapest–Nemesváta
- Ármeán Otília** (1976) – kommunikáció-  
kutató, egyetemi adjunktus, Sapientia  
EMTE, Marosvásárhely
- Codău Annamária** (1993) – mesterképzős  
hallgató, BBTE, Kolozsvár
- Demény Péter** (1972) – író, szerkesztő, Látó,  
Marosvásárhely
- Fleisz Katalin** (1978) – irodalomtörténész  
PhD, Kolozsvár
- Horváth Tibor** (1938) – ny. könyvtáros,  
Geesthacht, Németország
- Kálai Sándor** (1974) – kultúrakutató,  
egyetemi docens, Debreceni Egyetem
- Kántor Lajos** (1937) – irodalomtörténész,  
az MTA külső tagja, Kolozsvár
- Keszeg Anna** (1981) – kultúrakutató, PhD,  
egyetemi adjunktus, BBTE – Debreceni  
Egyetem
- Kiss Lajos András** (1954) – filozófus,  
intézetigazgató, főiskolai tanár,  
Történettudományi és Filozófia Intézet –  
Nyíregyházi Főiskola
- Láng Zsolt** (1958) – író, szerkesztő, Látó,  
Marosvásárhely
- Murádin Jenő** (1937) – művészettörténész,  
a Magyar Művészeti Akadémia tagja,  
Kolozsvár
- Nyerges Gábor Ádám** (1989) – költő,  
Budapest
- Pomogáts Béla** (1934) – irodalomtörténész,  
az MTA doktora, Budapest
- Rainer M. János** (1957) – történész, az MTA  
doktora, egyetemi tanár, Eszterházy Károly  
Egyetem, Eger, osztályvezető, OSZK 1956-os  
Intézet, Budapest
- Robitz Anikó** (1978) – képzőművész,  
Budapest
- Selyem Zsuzsa** (1967) – irodalomtörténész,  
író, egyetemi docens, BBTE, Kolozsvár
- Stenszky Cecília** (1986) – költő, újságíró,  
Veszprém
- Szűts Zoltán** (1976) – médiakutató, PhD, dr.  
habil., tanszékvezető főiskolai tanár, ZSKE,  
Budapest
- Tamás Dénes** (1975) – író, egyetemi  
adjunktus, Sapientia EMTE, Csíkszereda
- Yoo Jimil** (1989) – irodalomtörténész, PhD,  
egyetemi oktató, HUFS, Szóul
- Zuh Deodáth** (1982) – filozófiatörténész,  
posztdoktori kutató, MTA BTK Filozófiai  
Intézete, Budapest
- Zsigmond Andrea** (1978) – színházi  
szakíró, egyetemi tanársegéd, Magyar  
Színházi Intézet, BBTE, szerkesztő, Játéktér,  
Kolozsvár

## TÁMOGATÓK



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap



„A kánon azt mondja: ne lépj ki a sorból. A kánon elemekből épül, amivel azt példázza, hogy összerakható egy történet, lehetséges boldog sors, gazdag civilizáció, azt sugallja, mi is elemek vagyunk. Tagadja (nem véletlenül van benne a »non« szócska) a pillanatot, a szépséget, a tapasztalatot innenit és túlit, nemet mond mindarra, ami a nehézkedés törvényétől független, szabad, mint a madár. A kánon azt sugallja, hogy a többiek nélkül nem létezhetem, hogy a társadalmi beilleszkedés létezőm legszigorúbb feltétele.”

(Láng Zsolt)

ISSN 1222 8338



9 771222 283304 1 6 0 1 0 5 LEJ 500 FT

ÎN AFARA CANONULUI  
OUTSIDE THE CANON