

## Előszó

A 2018-as őszi szemeszterben Walter Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* című tanulmányáról tartottam előadásokat a PTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájában. (Az előadások leirata hamarosan önálló kötetben is meg fog jelenni.) Az itt következő kiselőadások a kurzust záró műhely-konferencián hangzottak el, 2019. január 10-én. A dolgozatok ezek némileg átdolgozott, továbbfejlesztett változatai. Összességükben talán azt mutatják, hogy Benjamin, illetve ez a tanulmány, mennyire *aktuális* ma is – több mint nyolcvan évvel a megszületése után, a tömegkommunikációs ipar óriási fejlődése ellenére, vagy talán éppen annak köszönhetően. Az „Aktualität” szót még a Grimm-szótár sem ismeri, a francia „actualité” szó átvételével valószínűleg a 19. század második felében terjed el Németországban. Elsődlegesen annyit jelent, mint a „jelenvaló valóság”, a „jelentőség a közvetlen jelenkor számára”, a „jelenkorra vonatkoztatottság”. Egy tanulmány kapcsán ezt úgy érthetjük, hogy gondolatai vagy a fogalmai legkülönbözőbb elképzelések, érdeklődési irányok vagy kutatási projektek számára fölhasználhatóak. (A doktoris órák ugyanis már mindig „túl későn” érkeznek). Sőt talán, és egyszer csak, még a saját elképzelések és érdeklődési irányok is új fénybe kerülnek. A megvilágítani és megvilágítva lenni-nek ez a játéka jellemzi ezeket a dolgozatokat.

Frankfurt am Main, 2019. szeptember 2.

Weiss János



Branczeiz Anna

## Az aura fordíthatósága

Walter Benjamin esszéje  
a fordításról és a fordítás gyakorlata

„A jelen könyv szellemének megfelelően azt próbáljuk megvizsgálni, mit üzen Benjamin esszéje a fordítói gyakorlat számára: kibontható-e belőle valami konkrét mozzanat, valami igazi »teendő«” – írja Kappanyos András *Bajuszbögre, lefordítatlan* című fordításelméleti kérdéseket boncolgató monográfiájának Benjamin esszéjét elemző fejezetében.<sup>1</sup> A szerző következtetése természetesen az, hogy Benjamin sokat idézett *A műfordító feladata* (*Die Aufgabe des Übersetzers*) című esszéje<sup>2</sup> nem képes hathatósan útbaigazítani a fordítókat.

Meglátásom szerint Kappanyos úgy érti félre Benjamins, hogy bizonyos vonatkozásokban érti, csak éppen nem jól olvassa. Benjamin szövege ugyanis véletlenül sem kiáltvány, pláne nem gyakorlati útmutató fordítóknak, vagyis nem lehet rajta számon kérni konkrétumokat, sok tekintetben valóban nincs praktikus haszna. Tovább árnyalja e kérdéskört és Kappanyos olvasatának problémáit, ha Benjamin *A műfordító feladata* című írásához *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című dolgozata<sup>3</sup> felől

A szerző irodalomtörténész, kritikus, költő, a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója. Email: anna.branczeiz@gmail.com

- 1 Kappanyos András: *Bajuszbögre, lefordítatlan – műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*. Balassi Kiadó, Budapest, 2015, 283.
- 2 A következő tanulmányra, illetve fordításra hivatkozom: Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften IV.1*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991, 9–21., illetve: Walter Benjamin: *A műfordító feladata*. Ford. Tandori Dezső. In Józán Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter (szerk.): *Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*. Balassi Kiadó, Budapest, 2007, 183–196.
- 3 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003, 7–44. A tanulmány fordítása megjelent kötetben is: Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. Ford. Barlay László. In Walter Benjamin: *Kommentár és prófécia*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1969, 301–334; 386–394. Szövegemben ugyanakkor az újabb, némileg

közelítünk. Benjamin a műalkotás-tanulmányában mindenekelőtt a fényképezéssel, hangfelvételekkel, mozgóképekkel foglalkozik. Szerinte a műalkotások léteéhez hozzátartozik az utánzás, bizonyos értelemben az utánzásban élnek tovább – akárcsak a szövegek a fordításban. A technikai reprodukálhatóság korában azonban az utánzás olyan méreteket ölt, amely már az eredeti műalkotás lényegi voltát sérti. Amennyire én látom, a műfordítás-esszé is beilleszthető ebbe a gondolatmenetbe, hiszen ebben az esetben is utánzásról – ugyanannak az elmondásáról – van szó,<sup>4</sup> és mintha a rossz fordítás is ugyanazért lenne Benjamin ellenére, mint a technikai reprodukció. Tanulmányomban a mű lényegét a műalkotás aurájával, a közlést azzal állítom párhuzamba, ami a műalkotásban mindenkor utánozható, a fordítást pedig reprodukcióként értelmezem.

A következőkben amellet, hogy összefüggéseket keresek a két esszé gondolatmenete között, Benjamin fejtegetéseit gyakorlati példával is igyekszem megvilágítani: az aura fogalmához kapcsolódóan Stefan George *Geheimen Deutschland (Titkos Németország)* című versének egy részletével foglalkozom. A két esszé tükrében a vers olvasata és fordíthatósága egyaránt felvet néhány továbbgondolásra érdemes kérdést.

## A mű(fordítás) aurája

Amit Benjamin a fordítás-tanulmányban az eredeti mű lényegéként emleget, és amit úgy vesz körül a nyelv (a közlés), mint termést (*die Frucht*) a héja (*die Schale*),<sup>5</sup> a műalkotás-esszében az adja a mű valóságát, a magját (ebben az esetben: *der Kern*, amely kifejezés egyébként szótári alakja

pontosabb fordításra hivatkozom: Walter Benjamin: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Ford. Kurucz Andrea – Mélyi József. Online elérhetőség: [http://aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html) (utolsó letöltés időpontja: 2019. 06. 30.).

4 Meglehet, a műfordítás-esszét célszerűbb lenne Benjamin más nyelvelméleti írásainak tükrében szemügyre venni. Miklós Tamás szerint ugyanakkor e szöveg a *Történelemfilozófiai tézisek* elő- és párdarabjaként is olvasható, mivel „[m]indkét írás az interpretáció metafizikai státusát törekszik megfogalmazni.” (Miklós Tamás: A műfordítás teológiája. Walter Benjamin esszéjéről – első közelítés. In Darrida Veronika (szerk.): *Konstellációk – művészetelméleti tanulmányok. Tanulmányok Somlyó Bálint 60. születésnapjára*. Budapest, 2017, 17–25, 19.) Miklós felvetései nyomán akár a műfordítás- és a műalkotás-esszé között is feltételezhetünk szorosabb gondolati összefüggéseket.

5 Walter Benjamin: A műfordító feladata. Id. kiad., 189. Illetve: W. Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers. Id. kiad., 15.

szerint is „lényeket” jelent, és amelyet ilyen értelemben a fordításról szóló szöveg is használ).<sup>6</sup> A mű valóságát pedig az aura mint egy burok (*die Hülle*) fogja körül.<sup>7</sup> Más szavakkal: a műalkotásban úgy tartozik össze egyszerűség és tartósság, mint a fordítással szemben az eredeti szövegben a nyelv (a közlés) és a lényeg. De mi is az az aura, ami Benjamin szerint a reprodukció során torzul, átalakul vagy elvész?

Az aura fogalmát Benjamin minden bizonnyal a George-körtől kölcsönzi. Stefan George versének címe – *Geheimes Deutschland* – magyar fordításban lehetne *Titkos Németország*, *Titokzatos Németország*, vagy *Rejtélyes Németország* is.<sup>8</sup> A versben egy olyan Németország jelenik meg, amelyet minden bizonnyal hiába keresnénk. Erre a költeményre mindaz igaz, ami egyébként is jellemzi George költészetét: enigmatikus és szimbolikus.<sup>9</sup> Inkább körülírja, mintsem leírja Németországot, mondhatni az „atmoszféráját”, Benjamin kifejezésével élve, az auráját ragadja meg. Rejtélyes, kihagyásos jellege miatt a szöveg nehezen megközelíthető. „Aki nem dolgozza be magát [George verseinek nyelvébe], sokáig nem is érti meg, mégpedig nem gondolatainak elvont homálya vagy képei-nek mallarmés szokatlansága miatt, hanem egyszerűen azért, mert egy új nyelvvel áll szemben, amelyet először meg kell tanulni [...]” – teszi hozzá ehhez Szerb Antal.<sup>10</sup> George versének fordításában kihívást jelent

- 6 Lásd: „[...] so wird durch diesen Vorgang am Gegenstande der Kunst ein empfindlichster Kern berührt, den so verletzbar kein natürlicher hat. Das ist seine Echtheit.” (W. Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Id. kiad., 13.) Magyarul: „[...] a művészet tárgyán végbemenő folyamat révén egy olyan rendkívül érzékeny magot érint, amely a természeti tárgynál sohasem ilyen sebezhető. Ez a mag a valóság.” (W. Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Id. kiad.)
- 7 Lásd: „Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren »Sinn für das Gleichartige in der Welt« so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.” (W. Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Id. kiad., 15–16.) Magyarul: „A tárgy héjának lehántása, az aura szétzilálása olyanfajta észlelést jelez, melynek »a világban lévő egyformaság iránti érzék« odáig fejlődött, hogy a reprodukció révén az egyszerűből is az egyformaságot nyeri ki.” (W. Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Id. kiad.)
- 8 A verse a következő kiadás alapján hivatkozom: Stefan George: *Das Neue Reich*. Edition Holzinger, Berliner Ausgabe, 2014, 25–27.
- 9 George költészetéről átfogóan lásd még például: Lukács György: Stefan George. In Lukács György: *Ifjúkori művek*. Magvető, Budapest, 1977, 160–173. Illetve: Szerb Antal: Német századforduló. In *A világirodalom története III.* Révai, Budapest, 1941, 213–250, 237–241.
- 10 Szerb: i. m., 238.

a történeti távolság, és az is, hogy nem használ központosítást, továbbá – eltekintve néhány szimbolikus, valamint szakrális értelmű kifejezéstől, valamint a sorkezdésektől – mindent kisbetűvel ír. Ezért egy-egy sor összeolvasható az előtte és az utána következő sorral is. A vers kivételes hosszúságára való tekintettel a tizennyolcból csak az első öt strofát emelem ki, e részlettel szemléltetve Benjamin meglátásait. Az olvasó várakozásai szerint mindenekelőtt ezek a helyhatározókkal is bevezetett, a kötőpontok miatt láncszerűen összekapcsolódó versszakok válaszolnának arra a kérdésre, vajon hol is van, milyen is ez a *Geheimes Deutschland*.

*Reiss mich an deinen rand  
Abgrund – doch wirre mich nicht!*

*Wo unersättliche gierde  
Von dem pol bis zum gleicher  
Schon jeden zoll breit bestapft hat  
Mit unerbittlicher grelle  
Ohne scham überblitzend  
Alle poren der welt:*

*Wo hinter maassloser wände  
Hässlichen zellen ein irrsinn  
Grad erfand was schon morgen  
Weitste weite vergiftet  
Bis in wüsten die reitschaar  
Bis in jurten den senn:*

*Wo nicht mehr · rauher obhut ·  
Säugt in steiniger waldschlucht  
Zwillingsbrüder die wölfen  
Wo nicht · den riesen ernährend ·  
Wilde inseln mehr grünen  
Noch ein jungfrauen-land:*

*Da in den äussersten nöten  
Sannen die Untern voll sorge ·  
Holten die Himmlischen gnädig  
Ihr lezt geheimnis . . sie wandten  
Stoffes gesetze und schufen  
Neuen raum in den raum. . .*

George verse mintapéldája lehet mindazon felvetéseknek, amelyek Benjamin esszéiben előkerülnek. Benjamin auráról alkotott gondolatai a George-kör egyik tagjának, Karl Wolfskehl *Életlevegő* (Lebensluft) című szövegét visszhangozzák. „Nevezhetjük aurának, vagy adhatunk neki kevésbé »okkult« elnevezést: minden anyagi képződmény kisugároz egy saját, csak hozzá tartozó atmoszférát” – indítja gondolatmenetét Wolfskehl. Ez az atmoszféra, „anyagtalan vagy anyag-könnyű burokként” veszi körül a dolgokat.<sup>11</sup> Benjamin hasonlóan vélekedik az auráról, amely az ő megfogalmazásában „[...] egyszeri felsejlése valami távolinak, legyen a jelenség bármilyen közel.”<sup>12</sup> Sem Wolfskehl esszéjéből, sem Benjamin kissé enigmatikus megfogalmazásából nem tudható pontosan, mi is egy tárgy aurája, csak sejthető. Az aura ezek szerint valami atmoszferikus, hangulati benyomásokból és érzetkből töltkező élmény, amely átjárja és körülöleli a tárgyakat. Tudjuk is, meg nem is, mi az aura, egyszerre itt van, közel, de ugyanakkor távoli, elérhetetlen is. Benjamin egy természeti képet idézve próbálja pontosabban megragadni, mit is ért aura alatt: „Megpihenve egy nyári délután tekintetükkel követjük a horizonton kirajzolódó hegyvonulatot, vagy a faágat, mely árnyékot vet a nyugvó alakra – ez annyit jelent, hogy belelegezzük a hegyek és az ág auráját.”<sup>13</sup> Talán nem véletlen, hogy ez a leírás a romantikus tájbrázolásokra, különösen Caspar David Friderich festményeire emlékeztet. Hovatovább, George versének felütését olvashatnánk a *Vándor a ködtenger felett* (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*) című kép<sup>14</sup> ekphrasziszaként is.

„[M]it »mond« egy írásmű? Mit közöl?” – kérdezi Benjamin a műfordítás-esszéiben. „Nagyon keveset annak, aki érti. Lényege nem a közlés, nem kijelentés. Mégis, a az fordítás, amely közvetíteni akar, egyebet se közvetíthetne, csak a közlendőt [...]. De ami egy írásműben a közlendőn kívül ott van még [...], nem az a megfoghatatlan, a titokzatos, a költői? Amit a fordító csak akkor adhat vissza, ha ő maga is költőileg alkot?”<sup>15</sup> George versének „költőisége”, „aurája” részben talán abban a titokban rejlik, hogy sok mindent megtudunk a címben jelzett Németországról,

- 11 Karl Wolfskehl: *Életlevegő*. Ford. Weiss János. Lásd a jelen lapszámban. A fordítás alapjául a következő kiadás szolgált: Karl Wolfskehl: *Lebensluft*. In Karl Wolfskehl: *Gesammelte Werke II*. Claassen Verlag, Hamburg, 1960, 419–422.
- 12 W. Benjamin: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Id. kiad.
- 13 Uo.
- 14 Caspar David Friderich: *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818 körül, olaj, 94,8 x 74,8 cm, online elérhetőség: <https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/the-wanderer-above-the-sea-of-fog> (utolsó letöltés időpontja: 2019. 06. 30.).
- 15 W. Benjamin: A műfordító feladata. Id. kiad., 183.

de valójában semmit sem. Hiába fordítanánk le akár szóról szóra is a vers közlését, semmitmondók maradnának az olyan képek, mint például az „unersättliche gierde” („telhetetlen kapzsiság”), a „hinter maasloser wände hässlichen zellen” („rút cellák ormótlan falai mögött”), a „neuen raum in den raum” („új teret a térben”), és a többi.

## A fordítás mint reprodukció

Benjamin auráról, a műalkotás autentikus voltáról alkotott gondolatai felől érthető az is, miért indítja a szerző műfordításról szóló esszéjét azzal az állítással, miszerint „[...] a vers sosem az olvasónak szól, a kép nem a nézőnek, a szimfónia nem a hallgatónak”.<sup>16</sup> Az olvasók (akiknek a fordítás szól) a technikai reprodukció korában a tömegek, akiknek „szenvédelyes óhaja”, hogy „[...] a dolgok térben és emberileg is »közelebb kerüljenek«”.<sup>17</sup> A reprodukció, írja Benjamin a műalkotás-tanulmányban, „[...] a művészet tárgyán végbemenő folyamat révén egy olyan rendkívül érzékeny magot érint, amely a természeti tárgynál sohasem ilyen sebezhető. Ez a mag a valóság. Egy dolog valósága mindannak a foglalata, ami eredetétől fogva áthagyományozható benne, anyagi tartósságától történeti tanúságáig.”<sup>18</sup> A fordításon keresztül az eredeti mű olyan magaslati légkörbe emelkedik, írja Benjamin, „[...] ahol természetesen nem élhet tartósan, sőt, nem is ér föl odáig alakja minden elemével”.<sup>19</sup> A fordítás ilyen tekintetben hasonlóan pillanatnyi, mint a reprodukció, és akárcsak a reprodukcióból, a fordításból is hiányzik „a műalkotás Itt és Most-ja”.<sup>20</sup>

Benjamin egyébként alapvetően nincs rossz véleménnyel a reprodukcióról, mivel – ahogy arra a bevezetőben már utaltam – az utánozhatóság szerinte eleve hozzátartozik a műalkotás létehez (akárcsak a fordíthatóság a szövegek létehez). „Amit emberek hoztak létre, azt emberek mindenkor utánozhatták is. Ilyen utánzatokat készítettek a művésztanoncok gyakorlás céljából, mesterek a művek terjesztése érdekében, végül pedig kívülállóak a nagy haszon reményében.”<sup>21</sup> Benjamin a manuális reprodukcióval szemben a technikai sokszorosítást

16 Uo.

17 W. Benjamin: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Id. kiad.

18 Uo.

19 W. Benjamin: A műfordító feladata. Id. kiad., 189.

20 W. Benjamin: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Id. kiad.

21 Uo.



kárhozhatja. Míg ugyanis előbbi esetben a valódi mű megőrzi autoritását, tehát mégis csak megőriz valamit az „Itt és Most”-jából, az aurájából, addig a technikai sokszorosításról ugyanez értelemszerűen már nem mondható el. Ha e gondolatokat szeretnénk átültetni a fordítás területére, úgy előbbihez a gondos fordításokat, utóbbihoz a fordítóprogramok produktumait sorolhatnánk, de – Benjamin gondolatmenetét követve – a rossz fordításokat is. A fordítás alapvetően technikai eljárás, a görcsös szószerintiség viszont Benjamin szerint az eredeti mű értelmének rovására megy: „A szavak hű lefordítása szinte sosem adhatja vissza az eredeti mű értelmét. [...] Még mondattani szószerintiséggel is fölűgjük az értelem visszaadásának minden lehetőségét, sőt, olyankor egyenesen az értelmetlenség fenyeget.”<sup>22</sup>

Ezért vezet tévútra, ha a fordítással kizárólag az olvasónak igyekszünk megfelelni, és ezért érvel Benjamin amellett, hogy a fordítás során is el kell tekintenünk a befogadótól. Azt is mondhatnánk, hogy fordítóként a szöveggel és nem az olvasóval kell párbeszédbe lépni. Ugyanis – ellentétben a rossz fordítók vélekedésével – a fordítás az, amely létét köszönheti az eredetinek. Miközben a rossz fordítás technikai reprodukció, a jó fordítás nem csupán technikai megsokszorosítása, hanem tovább élése az eredeti műnek. Ha az eredeti mű már eleve reprodukció, a jó fordítás a reprodukció folytatása, „[...] amelyből az eredeti mű ver visszhangot azután az új nyelvi közegben.”<sup>23</sup> Ehhez a kérdéskörhöz kapcsolódik a cserép-hasonlat és a tiszta nyelv (*die reine Sprache*) gondolata is. Benjamin szerint fordítás és eredeti mű úgy illeszkednek egymáshoz, olyan lazán és mégis egymást kölcsönösen feltételezve és kiegészítve, mint egy amfora újra összeillesztett darabjai:

Ahogy tudniillik egy edény cserepeinek ahhoz, hogy összeilleszthetők legyenek, a legparányibb peremvonalrészletükkel is illeszkedniük kell egymás vonalához, ám azonosnak lenniük korántsem szükséges, így kell a fordításnak, az eredeti mű értelméhez való mindenképpen hasonulás helyett, szeretettel s az eredeti elgondolásmódot saját nyelvi közegében a legapróbb részletig kidolgozva, olyképp alakulnia, hogy a kettő együtt, mint egyetlen edény töredéke, töredéke egyetlen nagyobb nyelvnek, jelenjék meg.<sup>24</sup>

A fordítás és az eredeti mű viszonya tehát nem a szó és közlés szerinti hasonlóság tekintetében határozható meg, hanem abban a törekvésben,

22 W. Benjamin: A műfordító feladata. Id. kiad., 191–192.

23 Uo., 190.

24 Uo., 192.

hogy egyszerre távol egymástól és ugyanakkor közel is egymáshoz, a tiszta nyelv (*die reine Sprache*) elérését célozzák. Ezek szerint benjamini fordítóként nem azt kell elképzelnünk, milyen az a Németország, amit George megjelenít, hanem az elképzelés módjának költői megragadása lenne a feladatunk. A fordítás ugyanis mindig értelmezés: a fordítók nemcsak azt fordítják, amit értenek, hanem azt is, ahogyan értik.

## Szép hűtlenek

Benjamin szerint „[...] a művészet is számol az ember testi-szellemi valójával – figyelmével azonban már egyetlen mű sem számol. Mert a vers sosem az olvasónak szól, a kép nem a nézőnek, a szimfónia nem a hallgatónak.” Ennek nyomán azt mondhatnánk, a fordítás sem a befogadónak szól, Benjamin azonban mintha mást gondolna: „A fordítás olyan olvasóknak szól, akik az eredetit nem értik? [...] M]intha ez lenne egyetlen lehetséges oka, hogy »ugyanazt« még egyszer elmondjuk.” Feloldja ezt az ellentmondást, ha figyelembe vesszük, hogy Benjamin különbséget tesz fordítás és fordítás, sőt szószerintiség és szószerintiség között is. A mű lényege „nem a közlés, nem a kijelentés”, az olvasót szolgáló „rossz fordítás” jellemzője azonban az, hogy mindenáron a lényegtelen közlendő pontos – szó szerinti – visszaadására törekszik. De „[...] mit »mond« egy írásmű? Mit közöl? Nagyon keveset annak, aki érti.”<sup>25</sup> Vagyis pusztán azért, mert értjük egy mű szavait, még nem biztos, hogy magát a művet is értjük. De akkor mi is lenne a (jó) műfordító célja és feladata? Mit jelent a „hűség” és hogyan lehet „költőileg” alkotni? Igaza van Kappanyosnak, hogy Benjamin esszéje e tekintetben homályos. Könnyen lehet az a benyomásunk, hogy noha válaszol a kérdésre, mégsem mond róla semmi használhatót.

Majdnem biztos vagyok benne ugyanakkor, hogy a hűség Benjamin szövegében nem azt a szószerintiséget jelenti, amit Kappanyos gondol. A „szintaxist áttevő szószerintiség”<sup>26</sup> Tandori Dezső fordításában talán kissé félrevezető. Az eredetiben ez a szerkezet a „Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax”,<sup>27</sup> azaz „szószerintiség a szintaxis átfordításában”. Ez némileg lazább kapcsolatot feltételez mondat (ami egyébként Benjamin szerint „fal” a fordításban) és szó (ami pedig „árkádiként”

25 Az itt idézett részletek innen: W. Benjamin: A műfordító feladata. Id. kiad., 183.

26 Uo., 192.

27 W. Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers. Id. kiad., 18.

húzódik a fordítás körül) között, mint a Tandori-féle egyberántott fogalom. Ahogy meglátásom szerint a „Wörtlichkeit” sem szigorú szószerintiséget jelez.<sup>28</sup> Arról nem is beszélve, hogy Benjamin egyébként hangsúlyozza, mindaz, amit a „tisztá nyelvről”, illetve amit ezzel összefüggésben a szószerintiségről ír, idealisztikus állapot lenne a fordításban.

A műfordítás-esszében – legalábbis amennyire én látom – különbség van szószerintiség (a rossz fordító görcsös ragaszkodása a közléshez) és szószerintiség (a tiszta nyelv idealisztikus állapota) között. Azzal nyilván Benjamin is tisztában van – és éppen ezért lehetetlen vállalkozás a fordítás –, hogy a „szintaxist áttevő szószerintiség” – ha szó szerint értjük –, értelmetlen, nyakatekert, sőt, esetenként igencsak komikus fordításokat eredményezne. Kappanyos András szerint az „it rains cats and dogs” szintagma benjamini fordítása így hangozna: „ez macskákat és kutyákat esik”, azzal szemben, hogy „macskák és kutyák esnek az égből”, vagy „macskák és kutyák potyognak az égből”, netán „néger gyerekek potyognak az égből”.<sup>29</sup> Pedig az a szószerintiség, amire itt Kappanyos céloz, valójában a rossz fordítás szószerintisége.

Benjamin példája a kenyér francia (*le pain*) és német (*das Brot*) megfeleltetői közötti hasonlóság és különbség. A két kifejezés nem feleltethető meg egymásnak, mivel más képek társulnak a francia és a német kenyér szóhoz, de nem is az a lényeg, hogy minden tekintetben azonos kifejezést találjunk a németben a francia szóra, hanem az, hogy az eredeti működjék a fordításban, hogy a fordítás olyan módon adjon hozzá az eredeti szöveghez, hogy kidomborítsa annak valamely jellegzetességét, vagy éppenséggel hiányosságait, azaz tényleg kiegészítse azt.<sup>30</sup> Ugyanerre még szemléletesebb példát mutatnak az idiómák, mint amilyen az „it rains cats and dogs”, fordítása a benjamini gondolatmenetet követve is minden további nélkül lehet „macskák és kutyák potyognak az égből”, netán a „néger gyerekek potyognak az égből”. Az angol és a magyar kifejezések ebben az esetben sem azonosak (szó szerint nem ugyanazok), de az elgondolás módja hasonló (vagyis hasonlót jelentenek, hasonló képzetek társulnak hozzájuk). A szó szerinti fordítás viszont magyar nyelvi közegben értelmetlen lenne: a közlés átadására, nem pedig az eredeti kiegészítésére, folytathatóságára irányul.

28 Erről a kérdésről hasonlóan vélekedik Paul de Man is. (Paul de Man: Walter Benjamin *A műfordító feladata* című írásáról. Ford. Király Edit. In Józán Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter (szerk.): *Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jermóstól a 20. század végéig*. Balassi Kiadó, Budapest, 2007, 240–267, 260.)

29 Kappanyos: i. m., 287.

30 W. Benjamin: *A műfordító feladata*. Id. kiad., 188.

Benjamin műfordítóknak megfogalmazott útmutatásai ennek ellenére is homályosak maradnak, és abban is igaz van Kappanyosnak, hogy sok szempontból kételyeket vetnek fel, használhatatlanok. A műalkotás-tanulmány tükrében ugyanakkor az is világossá válik, hogy Benjamin műfordítás-esszéje nem fordításelméleti kiáltvány – mint ahogy Kappanyos tulajdonképpen félreolvassa azzal, hogy számon kéri rajta a következetességet és a praktikumot<sup>31</sup> –, hanem nyelv- és ismeretelméleti fejtegetés, sőt – de Man gondolatai mintha ezt sejtetnék – maga is valamiféle nehezen hozzáférhető, nehezen megközelíthető műalkotás, aminek talán nincs is egyetlen helyes értelmezése, fordítása.<sup>32</sup> Ahogy – Benjamin gondolatmenetét követve – más műveknek sincsen. Mindennek fényében, Benjamin „útmutatásai” szerint, George versének korábban idézett részletét a következőképpen fordítanám:

*Emelj fel magadhoz  
Szurdok – s meg ne zavarj!*

*Hol telhetetlen kapzsiság  
Árad a föld sarkaiból  
Az egyenlítőig szertesét  
Könyörtelen lendülettel  
Szégyen nélkül suhan át  
A világ minden szegletén:*

*Hol fojtogató szűk cellák  
Falai közt az örület  
Csúcsra hág s másnapra  
Méрге mindent átítat  
Pásztorok jurtaít  
Nomádok kopár földjeit:*

- 31 Kulcsár-Szabó Zoltán az eredetileg akadémiai doktori cím megszerzéséhez beadott értekezésről szóló opponensi véleménye szerint Kappanyos „praktikus összefüggésbe tereli” Benjamin esszéjének gondolatait, ami helyenként „pontatlansághoz” vezet. (Kulcsár-Szabó Zoltán: Opponensi vélemény Kappanyos András *Bajuszbögre, lefordítatlan* című doktori értekezéséről, 2014. 05. 03. Online elérhetőség: <http://real-d.mtak.hu/655/8/Kulcsár-Szabó%20Zoltán.pdf> [utolsó letöltés időpontja: 2019. 06. 30.] ) Kulcsár-Szabó Zoltánnak itt és ezúton is köszönöm, hogy elolvasta a tanulmányomat, és reflektált is rá.
- 32 De Man: i. m., 240.; 249–250., illetve lásd még: Antal Éva: A fordítás dekonstruktív figurái: Benjamin, de Man és Derrida. In Vermes Albert (szerk.): *A fordítás arcai*. Eger, Líceum Kiadó, 2016, 14–27, 16–17.

*Hol nőstényfarkas nem leli  
Sziklás völgyben zord rejtekét  
Hogy ikerfiait szoptassa  
Hol vad sziget nem zöldell már,  
S nincs egy szűzföld sem ·  
Óriásoknak táplálék:*

*Ott mérhetetlen szükségtől  
Aggódva jártak a földiek ·  
Az égiek irgalomból  
Elárulták végső titkukat. . .  
Törvény visszájára épült  
Új világ a régiben. . .*



Egri Petra

## Divat, modernség és a nagyváros

### Walter Benjamin hatása a divatkutatásra

A divat máig gyakran kerül alárendelt pozícióba, ha más művészetek kontextusában emlegetik. George B. Sproles 1974-ben írott *Fashion Theory: a Conceptual Framework* című tanulmányában jegyzi meg, hogy az esztétika feladata ugyan általában a szűkebb értelemben vett művészet tanulmányozása és nem a divaté, ha azonban ezt a kijelentést kritika nélkül kezeljük, akkor valójában elfeledkezünk arról, hogy a divattárgy mindig alapvetően esztétikai produktum, s éppen ezért maguk a divatelméletek is szükségszerűen magukba foglalnak esztétikai komponenseket.<sup>1</sup> A „divat mint művészet” kritikusi többnyire azt kéri számon, lehet-e műalkotásról beszélni egy olyan tárgy esetében, mint a ruha, amely alárendelődött a tömeggyártásnak és a kapitalizmus árucikkévé vált.<sup>2</sup> A divatot a komerciális és frivol természete miatt gyakran nem tekintik művészetnek.<sup>3</sup> Anna Hollander,<sup>4</sup> Elizabeth Wilson<sup>5</sup> és Sanda Miller<sup>6</sup> divatkutatók azonban egyetértenek abban, hogy a divathoz úgy érdemes közelíteni, mint egy alapvetően kulturális jelenséghez, mint a vizuális művészet egyik formájához. Dolgozatomban Walter Benjamin modernitásról alkotott gondolatain keresztül szeretnék beszélni a divat szerepéről a 19. század és a modernség kontextusában, illetve Benjamin divatkutatásra gyakorolt hatásáról. A német filozófus elmélete ugyanis megkerülhetetlen a divat kulturális

A szerző a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója. Email: epetra90@gmail.com

- 1 George B. Sproles: *Fashion Theory: a Conceptual Framework*. *NA - Advances in Consumer Research*, 1974 (1): 463–472.
- 2 Safia Minney: *Slave to Fashion*. New International Publications Ltd., London, 2017.
- 3 Michael Boodro: *Art and Fashion*. *Artnews*, 1990 (September), 120.
- 4 Anna Hollander: *Seeing Through Clothes*. University of California Press, Berkeley & Los Angeles, CA, London, 1993.
- 5 Elisabeth Wilson: *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. Virago Press, London, 1985.
- 6 Sanda Miller: *Fashion as Art; Is Fashion Art? Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, 2007 (1): 25–40.

és kritikai tanulmányozása számára is. Benjamin ilyen értelemben tehát nemcsak médiaelméletet és képelméletet írt, hanem, ha úgy tetszik, lefekteti a későbbi divatelméletek alapjait is. Kevésbé ismert, hogy Benjamin a *Das Passagen-Werk* című művében külön fejezetet szentel az öltözködésről és divattárgyakról alkotott reflexióknak az ún. „B írások gyűjteménye” (Konvolut B) című részben.<sup>7</sup> A Párizsban töltött évek jelentős hatást gyakoroltak a filozófus írásaira. Dolgozatom *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című tanulmány<sup>8</sup> (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) mellett leginkább a *Passagen-Werke* támaszkodik, illetve olyan divatszakirodalmakra, mint Adam Geczy és Vicki Karaminas közös tanulmánya: *Fashion, Modernity and the City Street*,<sup>9</sup> illetve Elizabeth Wilsonnak a *Fashion Theory*-ban megjelent *Magic Fashion* című esszéje. E két szöveg közös pontja, hogy Benjamin gondolatait a divat kulturális és kritikai kérdései kapcsán kell tovább írni. Caroline Evans<sup>10</sup> és Barbara Vinken<sup>11</sup> divatelméletei is reflektálnak a benjamini koncepcióra. A szövegek újraolvasása során főként azt igyekeztem vizsgálni, miként hasznosítja, illetve milyen kontextusba helyezi a divatkutatás Benjamin modernitással kapcsolatos gondolatait.

## Divat és temporalitás: a divat mint a pillanat művészete

Benjamin a 19. századi kapitalizmus kontextusában vizsgálja a divatot mint társadalmi, kulturális és pszichológiai jelenséget, melyet a kapitalizmus egyik legspecifikusabb megnyilvánulásaként tart számon, és

- 7 A dolgozat főként az angol fordításra, tehát a Walter Benjamin: *The Arcades Project*. Trans. H. Eliand and K. McLaughlin. Belknap of Harvard University Press, Cambridge, MA, 1999 (1938) kötet 62–81. oldalaira, illetve a magyar fordításban megjelent részletekre támaszkodik: Walter Benjamin: „A szirének hallgatása”: *válogatott írások*. Ford. Szabó Csaba. Osiris, Budapest, 2001, 201–245.
- 8 Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. Ford. Barlay László. In *Uő: Kommentár és prófécia*. Szerk. Zoltai Dénes. Gondolat, Budapest, 1969, 301–334.
- 9 Adam Geczy – Vicki Karaminas: Walter Benjamin: *Fashion, Modernity and the City Street*. In Agnès Rocamora – Anneke Smelik (eds.): *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists*. I.B. Tauris, London, 2015, 81–96.
- 10 Caroline Evans: *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*. Yale University Press, New Haven, CT and London, 2003.
- 11 Barbara Vinken: *Fashion Zeitgeist: Trends and Cycle of the Fashion System*. Trans. Berg Mark Hewson. Oxford International Publisher, New York, 2005.



egyben a modernitás egyik szükségszerű velejárójának is tekint. A *modern*, illetve a *mode* (divat) szavak a latin *modo*-ra vezethetők vissza, amelynek jelentése: „éppen most”, vagyis „azonnal”; a szavak nyilván az időbeliségre, a pillanatnyiságra utalnak.<sup>12</sup> Ahogy arra később részletesen is rátérek, a divat kritikai és kulturális tanulmányozásával kapcsolatos szakirodalmak gyakran hangoztatják a pillanatnyiságot, az efemer jelleget. Walter Benjamin 1927 és 1940 között írja a *Passzázsokat*, ám a mű tényleges befejezésére – ahogy az ismeretes – már nincsen lehetősége. Nem elhanyagolható tény, hogy Baudelaire és Proust munkái is jelentős hatást gyakoroltak rá, a divatról való reflexiói erősen építettek Baudelaire-versekre és a dandy fogalmára.<sup>13</sup> Baudelaire *A modern élet festője* című munkájában kísérletet tesz a *flaneur*, a városi céltalan lézengő személy, a modern városi élet megfigyelője fogalmának bevezetésére, akire az üzletek és azok kirakatai, a parkok nagy benyomást tesznek. Benjamin szövegében is megjelenik a *flaneur*, amikor Baudelaire-t segítségül hívva a 19. század Párizsának mindennapi életéről gondolkodik. Némiképp talán maga Benjamin is *flaneurré* válik, amikor a városban kószálva a párizsi árkádok hatása alá kerül, s ezen tapasztalatát papírra is veti. Maga a *Passzázsok* címe is az építészeti konstrukcióra, az árkádokra történő direkt utalás, ahogy az írás struktúrája is az árukapitalizmus metaforái köré szerveződik. Benjamin így ír:

Ezek a passzázsok, az ipari luxus új találmányai, üveggel fedett márványtáblás járatok egész háztömbökön át, amelyeknek tulajdonosai efféle spekulációk érdekében egyesültek. Ezekben a felülről fényt kapó járatokban mindkét oldalt a legelegánsabb üzletek sorakoznak, úgyhogy a passzázs egy város, egy kicsinyített világ, ahol a vásárolni vágyó mindent megtalál, amire csak szüksége van.<sup>14</sup>

Benjaminra tehát erőteljes benyomást tettek a vasból és üvegből megépített bevásárlóutcák, amelyeket a modernitás paradigmáinak tekintett. Dolgozatában éppen az üveggel való építkezés gondolatán keresztül jut el a modern ember tapasztalatszegénységéhez. Geczy és Karaminas közös tanulmánya is ezt az üveg-metaforát emeli át, és vonatkoztatja aztán a divatra. Benjamin-olvasatukban a divat egy olyan kristály(üveg), melyben találkozik az esztétika, a fogyasztás, a társadalmi osztály, az ipar és nem utolsósorban az identitás.<sup>15</sup>

12 A. Geczy – V. Karaminas: i. m., 81.

13 Uo.

14 W. Benjamin: „A szirének hallgatása”: válogatott írások. Id. kiad., 208.

15 A. Geczy – V. Karaminas: i. m., 84.

Benjamin különböző írásaiban nagy teret szentel a múlt jelenben való megőrizhetősége kérdésének is: amellett érvel, hogy a múlt mindig beleágyazódik a jelenbe. Tanulmányaiban a múlt újraértelmezését végzi el (az általa megélt) „jelenben”. Ez a divattörténet számára is hasznosítható tétel, amennyiben a divatkutatások azt vizsgálják, hogy a jelenleg érvényben lévő divatirányzatok szükségszerűen dialektikus kapcsolatban vannak-e a múlttal.<sup>16</sup> A gyors divatkörforgások – vagyis, ahogy a különféle stílusok változtatják egymást – mindig a múlt ismétlését követelik meg. A ruhadarabok így szükségszerűen tartalmazzák a múltat valamilyen formában, a letűntre mindig stílusinspirációként tekintenek. A divat – ha úgy tetszik – történelmi referenciák szövete, miközben mégis a pillanatot hivatott kifejezni.<sup>17</sup> Teszi mindezt a divat úgy, hogy közben az újdonság hamis látszatát kelti, akárcsak a kapitalizmus, amely Benjamin olvasatában szintén a haladás hamis látszatával kecsegtet. Barbara Vinken *Fashion Zeitgeist* című írásának egyik tanulsága szerint a divat úgy merít a múltból, hogy közben alá is ássa azt, összekapcsolódik saját elmúlásával, önmagát semmisíti meg.<sup>18</sup> A fentiekből tehát arra következtethetünk, hogy a divat egy meglehetősen változékony entitás. Benjamin ekképpen ír a divatkörforgásokról:

Mert a divat soha nem volt egyéb, mint a tarka hulla paródiája, a halál provokációja a nő által, és hangos, memorizált örömrivalgás közepette keserű, suttogó párbeszéd a rothadással. Ezért változik oly gyorsan: csiklandozza a halált, és már épp egy másik, új divattá vált, ha amaz körülnéz, hogy agyoncsapja. A divat száz éven át semmivel nem maradt adósa a halálnak.<sup>19</sup>

Benjamin mélységesen gyanakvó volt a divattal szemben, úgy tekintett rá, mint a kapitalizmus hamis öntudatának az egyik fontos összetevőjére. A német filozófus gondolatait olvasva Geczy és Karaminas amellett foglalnak állást, hogy az öltözködés divattá alakulása erőszakot követ el a hasznosságon, megalázza a szépséget, az attraktivitást, az alúlrt s az aurát. Ezek az értékek ugyanis mindig lebontódnak, annak érdekében, hogy egy következő léphessen a helyükbe.<sup>20</sup> Benjamin ezzel tehát arra is rámutat, hogy a „divat” elsődleges szerepe – vagyis, hogy csupán a test elfedését, melegítését szolgálja a ruha – hogyan alakult át a modernségben. A divat által provokált változások az áru fétisjellege

16 Uo.

17 Uo., 87.

18 B. Vinken: i. m.

19 W. Benjamin: „A szírének hallgatása”: *válogatott írások*. Id. kiad., 218.

20 A. Geczy – V. Karaminas: i. m., 84.

miatt következhetnek be. Az örökös és végtelen lánc folyton újabb vágyakat generál a vásárlásra. A „divatos” szó tartalmának folytonos változása, örökös mozgásban levésének okán – hiszen folyamatosan változik, mit értünk egy adott pillanatban a kifejezés alatt –, éppen maga a jelző semmisül meg, válik redundánssá. A Geczy és Karaminas szerzőpáros éppen e benjamini gondolat nyomán hívja fel a figyelmet az öltözködés (*clothing*) és a *divat* (*fashion*) szavak ellentmondásos viszonyára,<sup>21</sup> melyben az öltözködés a védelmet, a test elfedését, erkölcsösségének fenntartását igyekszik szolgálni, míg a *divat* ennek ellentétéjeként működve inkább a fétist hozza játékba, s a test hiperszexualizáltságát hirdeti.

## Az árukapitalizmus fantazmagorikus gépezete

A divatot kritikai vizsgálat alá vető Geczy és Karaminas, Benjamin-olvasatában különös érzékenység mutatkozik arra a folyamatra, amikor a műalkotásokat beszippantja az árukapitalizmus fantazmagorikus gépezete.<sup>22</sup> Megállapításuk abból indul ki, hogy az ipari forradalom időszakában a termelékenység növekedése lehetővé tette az olcsón előállítható termékek létrejöttét, s ezáltal a fantázia szüleményei is könnyebben anyagiasulhattak, így a mindennapi élet is egyre gyorsabbá vált. A modernitás által diktált tempó Benjaminsnak már saját korában is félelmetesnek tűnt. Bizonyára érdekes volna számunkra, hogy a jelenkorhoz milyen megjegyzéseket fűzne Benjamin. A *Passagenwerk*ben Benjamin azt is tárgyalja, hogy a modernitásban a ruha a „divatozással” egyenesen fétistárggyá vált:

Minden generáció úgy tapasztalja meg az őt közvetlenül megelőző divatját, mint a legalaposabb anti-afrodiziákumot. Ez a megállapítás nem is annyira elhibázott, mint gondolnánk. Minden divat bizonyos mértékig a szerelem keserű szatírája; mindegyikben könyörtelenül benne vannak a perverzítások. Mindegyik viszályban áll az organikus-sal. Mindegyik összeköti az élő testet az anorganikus világgal. A divat az élón a holttest jogait látja meg. A fetiszizmus, amely alá van vetve az anorganikus világ sex-appeal-jének, a divat éltető idege.<sup>23</sup>

21 Uo., 91.

22 Uo., 88.

23 A szövegrészletet saját fordításomban közlöm. „Each generation experiences the fashions of the one immediately preceding it as the most radical anti-aphrodisiac imaginable. In this judgement it is not so far off the mark as might be supposed.

A divat ebben az értelemben tehát az organikus (vagyis az élő, emberi test) és az inorganikus (ruhadarab) összekapcsolásából jön létre. Ahogy arra Geczy és Karaminas is rámutat, a divat ilyen értelemben kacérkodik a halállal.<sup>24</sup> Az egykor élő test ugyanakkor az idő előrehaladtával elmúlik, a ruhadarab viszont néma túlélőként marad fenn még egy ideig. Elizabeth Wilson *Magic Fashion* című tanulmánya is kiemelt figyelmet szentel organikus és inorganikus találkozásának, vagyis a ruha anyagiségának s annak az emberi testtel való kapcsolatának. Benjamin olvasatában a divat egyértelműen az árukapitalizmus manifesztációját szolgálja, mely egy olyan rituálét ír elő a benne élő emberek számára, amelyben imádni kell az árukat.<sup>25</sup>

## Produkción, reprodukción, reprezentación

Benjamin aggodalmai a fotográfiával kapcsolatban *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* (a továbbiakban lásd „reprodukciós tanulmány”) című tanulmányában is visszaköszönnek. Konceptiójának egyik meghatározó elemeként szokták emlegetni a fotográfiával kapcsolatos gondolatait, többnyire a *dialektikus kép* fogalmának kontextusában. A benjamini értelemben vett produkción, reprodukción és reprezentación kapcsolatát a divattal együtt vizsgálva, Geczy és Karaminas amellett kívánnak érvelni, hogy többé már nem egy múltbéli (divat)tárgy fontos az ember számára, hanem inkább az, amit az reprezentál vagy kész kifejezni.<sup>26</sup> A szerzőpáros ezen hipotézis igazolására a divatmédia példáját hozza fel.

Benjamin a fotográfiára úgy tekint, mint történelem és idő kapcsolatának a kifejeződésére. A múlt megőrzésének, megőrizhetőségének a kérdése a „jelenben” megkerülhetetlen kérdésnek tűnik számára. Elméletének gondolatmenetét követve a fotográfia egyszerre képes arra, hogy

Every fashion is to some extent a bitter satire on love; in every fashion, perversities are suggested by the most ruthless means. Every fashion stands in opposition to the organic. Every fashion couples the living body to the inorganic world. To the living, fashion defends the rights of the corpse. The fetishism that succumbs to the sex appeal of the inorganic is its vital nerve.” W. Benjamin: *The Arcades Project*. Id. kiad., 19. Németül: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, V.1. kötet, Suhrkamp verlag, 1982, 130.

24 A. Geczy – V. Karaminas: i. m., 91.

25 W. Benjamin: *The Arcades Project*. Id. kiad., 8.

26 A. Geczy – V. Karaminas: i. m., 89.

szembesítse az embereket a történelmi emlékezés lehetőségével és annak korlátaival, miközben azokat a dolgokat és eseményeket is felidézi, amelyek egyébként vélhetően elvesznének, amennyiben nem volna a kép által dokumentálva az adott pillanat.<sup>27</sup> A fotográfia képes arra, hogy konzerváljon egy pillanatot, ugyanakkor az szorosan ahhoz a pillanathoz kötődik, amelyben létrejött, s az emlékezés-felejtés mechanizmusa így nem léphetnek működésbe. Benjamin azonban nem kizárólag pesszimista módon közelít a fotográfiához. Lehetőséget lát benne a történelem felidezésére, felújítására. Elmélete értelmében ugyan a nem műteremi körülmények között készített fotográfia valószínűleg nem tarthat többé a műalkotások közé, ugyanakkor nem zárja ki egyértelműen az újraauratizálás lehetőségét sem. Bár a „reprodukciós tanulmányban” Benjamin leginkább a film, a fotográfia és a rádiózás lehetőségeire és azok megváltozott szerepére tér ki – s a divat kulturális kritikáját inkább a *Passagenwerk*-ben adja –, a módszer, amellyel dolgozik, Vicki Karaminas és Adam Geczy meglátása szerint is alkalmas lehet arra, hogy a divatkutatás is alkalmazza a kortárs divatrendszer és ruhagyártás megváltozott módjának érzékeltetésére, amennyiben a cél annak a hangsúlyozása, ahogyan a ruhaköltemény – mint hangsúlyozottan kreatív műalkotás – elcsúszik a tömeggyártás irányába. A divatszakirodalom már a 2000-es évek elejétől emlegeti az ún. *fast fashion* jelenség feltűnését, a hiperkapitalizmus kritikájának kontextusában, amely jó példaként szolgál a divat és a technikai sokszorosíthatóság problematikus kapcsolatának kimutatására.<sup>28</sup>

Ha Benjamin módszerével akarnánk leírni a divatiparban jelenleg is zajló átalakulásokat és folyamatokat, akkor abból érdemes kiindulni, hogy a divat és a divattervezés a művészet legitim formája, vagy legalábbis valaha az volt. Benjamin nem egyértelműen elutasító a modernitással, így a párizsiak „divatozásával” kapcsolatban sem. Kortársai azonban már nem igazán tettek rá kísérletet, hogy a divatról hasonló módon tegyenek említést. Több mint fél évszázaddal később, Karen Hanson volt az egyik első filozófus, aki a divatról – Benjaminhoz nagyon hasonló módon – nem csupán felháborodással beszélt,<sup>29</sup> s *Dressing down, Dressing up: The Philosophic Fear of Fashion* című írásában a divattal szembeni filozófiai félelmet vitatja meg.

- 27 W. Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. Id. kiad.  
 28 A „fast fashion” fogalmát, problémájának bővebb kifejtését lásd Simona Segre Reinach: China and Italy: Fast Fashion versus Prêt à Porter. Towards a New Culture of Fashion. *Fashion Theory*, 2005 (1): 43–56., Donald N. Sull – Stefano Turconi: Fast Fashion Lessons. *Business Strategy Review*, 2008 (2): 5–11., magyar nyelven lásd Egri Petra: H&M mint fast fashion? *Korunk*, 2013 (12): 110–116.  
 29 Karen Hanson: *Dressing down, Dressing up: The Philosophic Fear of Fashion. Hypatia*, 1990 (2) (Feminism and Aesthetics), 107–121.

Kiindulása szerint az általánosnak mondható filozófiai gyanakvás a divattal mint jelenséggel szemben éppen annak megvetéséből, felszínességéből, az emberi test tagadásából s vágy általi vezéreltségéből fakad.<sup>30</sup>

## Divat a művészet határán, avagy a határtalanság művészete?

A divatkutatók általában egyetértenek abban, hogy a divat a művészet legitim formájának is tekinthető. Anna Hollander egyenesen axiómaként kezeli, hogy a ruha a vizuális művészet egyik formája.<sup>31</sup> Elizabeth Wilson a divatról kulturális jelenséggént beszél, amely egyszersemind esztétikai médium is a társadalomban keringő ötletek, vágyak és hiedelmek kifejezésére.<sup>32</sup> Sanda Miller szintén esztétikai közelítéssel azt vizsgálja, tekinthető-e a divat a művészet egyik formájának a szépség-fogalom változásának az értelmezésén keresztül.<sup>33</sup> Úgy véli, hogy a divat megközelíthető funkcionális aspektusa felől, de a ruha tekinthető egyben gyönyörű tárgynak is, amelynek akár a múzeumban is lehetne a helye. Barbara Vinken még merészebb, amikor azt állítja, hogy a divat azzá vált, ami a művészet akart lenni. A korszellem látható kifejeződéseként tekint rá, amely már nemcsak az arisztokrata szalonokban van jelen, hanem Berlin, London, Párizs, New York utcáin is. A divatot úgy határozza meg, mint a tökéletes pillanat művészetét, a „Most”-ot a közvetlen jövő küszöbén, ami ugyanakkor már a megvalósulásának a pillanatában megsemmisül.<sup>34</sup> Vinken a fenti megállapításához Walter Benjamin Charles Baudelaire *Egy ismeretlennek* című versének értelmezésén keresztül jut el.

### *Egy ismeretlennek*

*Az utca zajong, és fullaszt e vad lárma,  
de büszke gyász van itt, és szentül tiszta lázak.  
Felém suhan egy nő, igéző szép alázat,  
Kezétől, íme friss szoknyája, mintha szállna.*

30 Uo., 107.

31 A. Hollander: i. m.

32 E. Wilson: i. m.

33 S. Miller: i. m.

34 B. Vinken: i. m., 42.

*Kecses, szoboralkat, mi szép és szépet ad,  
s én mint külön, kit a görcsös buja vágy űz,  
szeme kihűlt egét, miben vihart ajz e tűz,  
iszom mi kéjjel öl, s annak bűvös italát*

*Villám!... Majd újra Éj – Mi szép csak röpke fény.  
S kinek szeme által e szív újjászületett,  
az öröklét előtt, látlak-e? Van remény?*

*S másutt! A távolon is túl! Vagy késő lett!  
S hova futsz, s én hova? És merre megyünk ketten?  
Te tudad, hogy minden, mi vagy, oh, hogy szerettem!<sup>35</sup>*

A Vinken által is elemzett Baudelaire-versben a megpillantott nő alakjában felsejlik a szépség – s általa a divat – *efemer* jellege, és mindezekkel együtt a benjamini aura fogalom lényege. Az aura, amely egyszeri, illékony s egyszerre van közel és távol. A vers írója nem a libbenő, szoknyát viselő, egyszerre kacér s gyászoló nőt akarja viszont látni, hanem az elillanó szépséget.

Az aura hanyatlásának tárgyalására Benjamin nemcsak a „reproduktív tanulmányban” tesz kísérletet. A *Passagenwerk* érvelése szerint a társadalmi osztályharc és a tömegtermelés következménye az aura eltűnése.<sup>36</sup> A „reproduktív tanulmányban” Benjamin már így ír:

[...] a műalkotás aurája az, ami a műalkotás technikai sokszorosíthatóságának korában elsorvad. E folyamat szimptomatikus; jelentősége túlmutat a művészet területén. A reprodukció technikája – így lehetne ezt általában megfogalmazni – leválasztja a reprodukáltat a hagyomány birodalmától. Azáltal, hogy sokszorosítja a művet, egyszeri előfordulásának helyébe a tömeges előfordulást helyezi. És azáltal, hogy a reprodukció számára lehetővé teszi, hogy vevőhöz kerüljön, annak mindenkori szituációjában aktualizálja a reprodukáltat.<sup>37</sup>

A divat kulturális és kritikai tanulmányozásának szakirodalmi is reflektálnak a benjamini auravesztett állapotra. Divattörténeti írások tanulságai szerint Párizsban a 19. század második felében a *couture* termékek készítése szigorú szabályozás alá esett. A tervező saját kezével,

35 Paál Zsolt fordítása, Charles Baudelaire: Egy ismeretlennek. <http://www.aranylant.hu/olvas.asp?id=3364> (utolsó letöltés időpontja: 2019.08.08)

36 W. Benjamin: *The Arcades Project*. Id. kiad., 343.

37 W. Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. Id. kiad., 303.

méretre szabott termékeket készített a megrendelőknek, és a dizájnér valóban művészként volt számon tartva. A szakirodalom szerint a brit származású Charles Frederick Worth tervező volt az első, aki a divatot önálló üzleti ággá tette.<sup>38</sup> Barbara Vinken így fogalmaz: Worth aurát hozott létre a divat köré, s úgy reklámozta azt, mint a modern idők új művészetét.<sup>39</sup> Worth idővel a könnyebb beazonosítás céljából márkacímkeket varrt a ruhákba, valamint megváltoztatta az ügyfél és a tervező közti kapcsolat dinamikáját. Mégpedig azért, hogy míg korábban a ruha készítője látogatott el a megrendelő otthonába, később az ügyfelek keresték fel őt, saját szalonjában, amely egyben fontos társadalmi találkozóhellyé is vált. A ruházkodás tehát ekkor még erősebben kötődött a tervező személyéhez, leginkább az arisztokrácia kiváltsága volt a „divatozás”, a ruhadarabok pedig egyediek és méretre szabottak voltak. Benjamin a „reprodukciós tanulmányban” éppen amellett érvel, hogy a modernitásban az emberek mindent közel akarnak magukhoz hozni, birtoklási vágyban szenvednek, s az aura eltűnését éppen ennek következményeként vázolja:

[...] a mai tömegeknek éppoly szenvedélyes óhaja az, hogy a dolgokat térben és emberileg „közelebb” hozzák, mint amennyire arra törek-szenek, hogy minden adottság egyszeri voltát leküzdjék az adottság reprodukciójának elkészítésével. Nap mint nap mind elháríthatatlanabbul érvényre jut az az igény, hogy a lehető legközelebbi közelből jussunk képből, még inkább azonban képmásból, sokszorosításból a tárgy birtokába.<sup>40</sup>

Ha a divatiparban bekövetkezett változások felől tekintünk Benjamin idézett gondolatára, akkor a tervező szerepének folyamatos háttérbe szorulása, valamint a divat úgynevezett „demokratizálódása”, a tömegtermelés és a konfekcióméret mind-mind hozzájárultak a divat varázstanításához. A tervezői divat napjainkban már nem tudja többé csupán árnyékát vetíteni az emberekre, hiszen túl közel került hozzánk, a divatmagazinoknak és a közösségi média közvetítő funkcióinak köszönhetően, s kétségkívül az emberek maguk is arra törek-szenek s tesznek rá állandó kísérletet, hogy egyre közelebb hozhassák magukhoz. A felgyorsult és eldobható *fast fashion* világában a konfekcionalizált, szinte végtelen mennyiségben legyártható divattermékek létrehozása egyszerű politechnikává silányult, s nem kötődik szorosan a tervező

38 B. Vinken: i. m.

39 Uo., 19.

40 W. Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. Id. kiad.



személyéhez, kezének munkájához. A kifutón bemutatott tervezői divat másolása az olyan nagy *fast fashion* márkák részére, mint a H&M vagy a Zara csak tovább ront a helyzeten. A dizájnerek személyéhez napjaink tervezői divatja olyannyira nem kötődik már, hogy az általa megrajzolt szkeccsek kivitelezője – arról nem is beszélve, hogy legtöbbször nem is személynek tervez, hanem csupán kollekciókat rajzol – nem is maga a tervező keze lesz, hanem egy tanulóé. Rosszabb esetben a terveket és az anyagokat elküldik egy harmadik világbeli ország szegénynegyedébe a munkásoknak, akik éhbérért cserében elkészítik ezeket az úgynevezett luxusdarabokat. Amennyiben a benjamini gondolatot meghosszabbítva azt a divatszintekre alkalmazzuk, az a megállapítás kínálkozik, hogy a divatkörforgásnak köszönhetően állandóan ismétlődő stílusok és a tervezői divatnak szánt másolatok már eleve auravesztettek és „hamisak”, hiszen nem tudnak tanulságok lenni az adott korról, legfeljebb arról árulkodnak, hogy a korszak egyik legjellemzőbb velejárója éppen az auravesztettség állapota.

## A benjamini koncepció recepciója

Mikor Benjamin koncepciójának a recepcióját vizsgáljuk, azt figyelhetjük meg, hogy *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című tanulmánya, illetve a *Passzázatok* egyaránt alaplátványok lettek a kortárs művészetelméletben és médiatanulmányozásban, illetve a divat kritikai és kulturális elmélete is továbbgondolta azokat. Benjamin a *Passzázatokban* hangsúlyozza a divat szerepét és jelentőségét a modernitásban, így tálcán kínálja magát a divatelméletek íróinak. Nem meglepő tehát, hogy idővel Caroline Evans és Ulrich Lehmann is foglalkozni kezdtek azzal, hogy a „reprodukciós tanulmány” hogyan vonatkoztatható a kortárs divatiparra, különös tekintettel a divattermékek digitális világban való terjedésére és a megváltozott érzékelésre.<sup>41</sup> Elizabeth Wilson a *Fashion Theory*-ben megjelent *Magic Fashion* című tanulmányában kritikával illeti a benjamini koncepció „műalkotás fetiszizációját”.<sup>42</sup> Wilson Benjaminget és Karl Marx árukapitalizmusról szóló műveit, illetve a szürrealisták szépségdefinícióját tekinti kiindulási pontnak, és a művészet

41 C. Evans: i. m., és Ulrich Lehmann: *Tigersprung, Fashion in Modernity*. MIT Press, Cambridge, 2000.

42 Elizabeth Wilson: *Magic Fashion. Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, 2004 (4): 375–385.

és a divat közötti kapcsolat után nyomoz, a ruházatkodás metaforáján keresztül, amely a divatkutató olvasatában mágikus minőséggel is rendelkezik. Amellett érvel, hogy a szekularizált társadalmakban a *couture* ruhadarabok többet jelentenek egy státuszszimbólumnál, mindinkább egy elképzelt, szimbolikus minőséget öltenek magukra.<sup>43</sup> Ezt a szimbolikus minőséget hozza összefüggésbe a fétissel, illetve a babonával és a szürrealisták által emlegetett csodákkal, amely a divattárgyak mágikus jellegéhez vezet. Wilson a divattárgyak csereértéke és használati értéke megbomlásának történetére is kitér. A „divatozás” veszélyét éppen abban látja, hogy viselője azt mágikus minőséggel ruházza fel, illetve hogy maga a ruha egy emléket reprezentál – Wilson itt Donald Winnicott tranzicionális tárgy fogalmát eleveníti föl, s abból következik mágikus ereje. A ruhadarabok Wilson Benjamin-olvasatában kifejeznek vagy megtestesítenek egyfajta szekuláris fétist.<sup>44</sup> Amennyiben a ruha mint műalkotás fétis marad, vagyis egy távoli és távolságot tartó tárgy, mely irracionális erővel bír, annyiban egyfajta szent kultikus pozícióba kerül, amely kevesek és kiváltságosok kezében van.<sup>45</sup> Úgy tűnik, Wilson koncepciója a „magas divat” (*haute couture*) és a „hétköznapi viselet” hagyományos szembehelyezésére szűkítve látja annak auratikus vagy dezauratikus jellegét. Wilson meglepő módon inkább a dizájner-kultusz megerősítése mellett áll ki, amennyiben az ő olvasata szerint a divattermékek mágikussága abban áll, hogy az kevesek kiváltsága.

Benjamin rendkívül alapos megfigyelései segíthetik a társadalmi divatkritika fejlődését; koncepciójából tehát nem csupán a filmelmélet, a filozófia és a médiatudomány profitálhat, hanem a divat kritikai és kulturális tanulmányozása is. Az aura fogalmán át érthetőbbé válik a divattermékek mágikus, olykor fetisisztikus és irracionális jellege, ugyanakkor a Benjamin által sokat tárgyalt *múlt megőrizhetősége a jelenben* kérdés is tanulságos a divat(irányzatok) – ha úgy tetszik trendek – körforgásának elemzésekor.

43 Uo., 379.

44 Uo., 379.

45 Uo., 378.

## A zene fetiszizálódása és az egyén elnémulása a műalkotás technikai sokszorosíthatósága nyomán

Dolgozatomban Theodor Wiesengrund Adorno *Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója* című tanulmányát<sup>1</sup> vetem össze Walter Benjamin *Műalkotás*-tanulmányával,<sup>2</sup> különös tekintettel az érzékelés történelmi változására és az „elnémulás” jelenségeire a tömegesedés, illetve az egyén dekoncentrációjának és szűkülő megnyilatkozási lehetőségeinek társadalmi összefüggéseiben. Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) című tanulmánya a *Zeitschrift für Sozialforschung*-ban, francia fordításban jelent meg 1936-ban, a ma széles körben olvasott változat pedig 1939-ben készült el. Adorno *Fétisjelleg*-tanulmánya 1938-ban jelent meg ugyanebben a folyóiratban.<sup>3</sup> Elsőként a két tanulmány legfőbb állításait és fogalmait tisztázom, majd igyekszem kiemelni az egyes kapcsolódási pontokat és különbségeket.

Benjamin kimondott célja, hogy a műalkotás vizsgálatán keresztül egy új, politizáló esztétikai fogalmiságot hozzon létre, amely szorosan kapcsolódik a társadalomelmélethez, és kikerüli a fasizmus által felhasznált és átpolitizált esztétikai fogalmakat. Adorno a 20-as évek során konkrét zeneművekről írt kritikákat, amelyekben magukra a művekre koncentrált, miközben kereste a modern zene átfogóbb meghatározását

A szerző a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója. Email: nnikolett.pte@yahoo.com

- 1 Theodor W. Adorno: *Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója*. In Zoltai Dénes (szerk.): *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok*. Helikon Kiadó, Budapest, 1998, 280–305.
- 2 Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. In *Uő: Kommentár és Profécia*. Gondolat Kiadó, 1969, 301–334.
- 3 Weiss János: *Az esztétikum konstrukciója Adornónál*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1995, 58, 218.

(pl. az 1923-as frankfurti kamarazenei hétről írt beszámolójában).<sup>4</sup> A 20-as évek végétől, részben Benjamin hatására, ez vezet el a társadalmi szempontok vizsgálatához, amelynek középpontjába egyre inkább a publikum kerül. Így rajzolódik ki a modern művészet általános érvényű jellemzésében az alkotás és a fogyasztás elidegenedése és az eldologiasodás Lukács György *Történelem és osztálytudat* című művéből átvett koncepciója.<sup>5</sup>

Benjamin *Műalkotás*-tanulmányának alaptémája, a 20. századi műalkotások, valamint a befogadás jellegének átalakulása, Adorno számára is központi fontosságú volt.<sup>6</sup> Benjamin a modern művészetet az aura nélküli tömegművészetként határozta meg, és ebből vezette le annak általános strukturális sajátosságait. Esztétikai koncepcióján keresztül megalkotott egy médiaelméletet, amelyben a tömegműveleteket (mint a fényképészet, a film, az újság és a rádió) elemzi. Felhívja a figyelmet arra a lényeges összefüggésre, hogy a műalkotás történetileg változékony, ahogyan az emberi érzékelés módja is az. A műalkotásokat meghatározza az, ahogyan a befogadó számára közvetítődnek. A tömegműveletek kapcsán erőteljesebb a kritikai hangvétel, azonban olykor ambivalens jelenségekről számol be, melyek révén a jövőbe mutató lehetőség, egyfajta demokratizációs irány is kibontakozni látszik. Példa az újság kapcsán az író és az olvasó között elhomályosodó határvonal, ami bár színvonalcsökkenéshez vezet, mégis szélesebb írói teret nyit. Az általános auravesztés mellett tehát e szerint az elmélet szerint „a tömegműveletben emancipatív potenciálok is rejlenek, a diktatúra pedig ezek kifogatására és leigázására épül”.<sup>7</sup>

Adorno ezzel szemben a modern zenéből kiindulva éles határt húz a tömegművészet és a modern művészet komoly, autonómnak vagy autentikusnak nevezett alkotásai között, amelyeknek feladata a rejtett társadalmi ellentmondások bemutatása és kritikai meghaladása. A Schönbergiskola zenei alkotásaiban látta azt a lehetőséget, hogy függetlenségüket megőrizték a piaccal szemben, vagyis Adorno egy szűk rétegre korlátozva fenntartja az autentikus művészet lehetőségét.<sup>8</sup> A tömegművészet

4 Uo., 40.

5 Uo., 49, 51–53.

6 Uo., 58–59.

7 Weiss János: Kísérlet Adorno Fétiskarakter-tanulmányának újraolvasására. In Olay Csaba – Weiss János (szerk.): *A művészetől a tömegműveletig*. L'Harmattan Kiadó – Könyvpont Kiadó, Budapest, 2014, 109.

8 Pl. Anton Webern és Alban Berg művei vagy Schönberg *Pierre Lunaire* című darabja, amelynek szövege Albert Giraud verseire épül, továbbá nagyra tartotta Gustav Mahler is – Weiss: *Az esztétikum konstrukciója Adornónál*, Id. kiad., 53–54.

kapcsán viszont kizár minden reményteljes mozzanatot, amely Benjaminszélén olykor kirajzolódik, sőt az individuumnak a tömegben történő teljes felszámolásáról ír, míg „a diktatúrában a tömegkultúra egyenes meghosszabbítását látta”.<sup>9</sup>

Az eltérő modernségkoncepciók ellenére mégis sok szempontból összecseng a két tanulmány. Benjamin arra mutat rá, hogy a világméretű technikai sokszorosítás hatására a műalkotás *kultikus értékét* a *kiállítási érték* váltotta fel,<sup>10</sup> amely fogalmak az Adorno által is átvett, Marxtól eredő *használati érték* és *csereérték* újraértelmezett és a művészetre alkalmazott változatai.<sup>11</sup> Míg a kultikus érték a műalkotás rituáléban elfoglalt szerepéhez fűződött (ez jelenthet akár világias szertartást is), addig a kiállítási érték az árujelleghez és a piachoz köthető. Korábbi történelmi korok folyamán megfigyelhető volt az oszcilláció e két szembenálló pólus között, a modern korban azonban aránytalan eltolódás jelentkezett a kiállítási érték javára. Adornónál ez a probléma úgy artikulálódik, hogy a tömegkultúrában a csereérték hatalmasodik el a használati érték felett, ami a kultúrjavak áruvá válását eredményezi. Mindkét esetben arról van szó, hogy a műalkotás lényege megváltozik, veszélybe kerül annak sajátos belső tartalma és formai egysége. Ez vonatkozik az újonnan keletkező művek java részére, de visszahat a kulturális örökségekre, a korábban létrejött művekre is. A műalkotásokkal és a célközönséggel együtt változik a művészet funkciója, ez pedig szoros összefüggésben áll a befogadással és az érzékelés történeti átalakulásával.

Benjamin az aura központi fogalmán keresztül mutatja be e változást, amely további fogalmak segítségével írható körül. Az aura a műalkotásra vonatkozóan (bár nem kizárt annak természeti vagy köznapi dolgokra való alkalmazása sem) a mű érzékeny magjában, az „itt” és „most”-jában rejlik, ami egyszeri létezését jelenti egy adott helyen, ahol az éppen van.<sup>12</sup> Ez az „itt” és „most” egy állandó, bár a történelem során változó fizikai létezéshez kapcsolódik, amely magában hordozza a dolog valóságát. Benjaminszélén idézve: „Egy dolog valóságát minden eredeténél fogva átadhatónak az összességében rejlik, materiális maradványától egészen történeti tanúságáig.”<sup>13</sup> A kontrollálhatatlan reprodukcióval azonban ez a történeti tanúság bizonytalanná válik, ezáltal a dolgok kiszakadnak tradicionális beágyazottságukból, ez pedig általános tradícióvesztéshez vezet. Az aura fogalma a műalkotás kultikus értékét is

9 Weiss J.: Kísérlet Adorno Fétiskarakter-tanulmányának újraolvasására. Id. kiad., 109.

10 W. Benjamin: i. m., 311.

11 T. W. Adorno: i. m., 287–288.

12 W. Benjamin: i. m., 305.

13 Uo., 306.

kifejezi. A kultikus értékhez kapcsolódik a távolság fogalma, amely teret enged a dolgok egyfajta kisugárzásának, pontosabban, idézve: „[v]alamely távolság egyszeri megjelenése, bármilyen közel legyen is a tárgy [...]”.<sup>14</sup> A távolság akkor szűnik meg, amikor a dolgok birtokba vétele történik, ekkor pedig azok kultikus értéke is háttérbe szorul.

Adorno a címben is szereplő, a szintén Marxtól származó, az áruhoz kötődő fétisjelleg fogalmát járja körül a zenére és annak befogadására vonatkoztatva. Ennek lényege az elidegenedésben és az eldologiasításban ragadható meg, ami azáltal jelentkezik, hogy az ember kiszolgáltatottá, alárendeltté válik a szintén ember által alkotott dolognak. Vagyis már nem ismeri fel magát ebben a dologban, csupán a „tárgyaknak a rajta kívül létező társadalmi viszonyát”<sup>15</sup> látja. Az eldologiasodással a műalkotások belső szerkezete és lényege esik szét, az úgynevezett önmagát teremtő egész, amely a megismerés felé mutatna.<sup>16</sup> Az így darabjaira esett művek nem tartoznak a haladás szférájába, csupán ismert dolgok ismétlődő sablonjaivá válnak. Mindkét tanulmányban megjelennek hasonló, a tömegkultúrát jellemző szimptomák: a totális művel szemben a részmozzanatok felértékelődése, a távolság-közelség dichotómiája, a birtoklási vágy, a standardizálás, a fókuszvesztés, az elszemélytelenedés/ eldologiasodás és a társadalmi/politikai engedelmesség.

Fontos tehát, hogy Benjamin és Adorno is nagy figyelmet fordít a modern műalkotások, zeneművek létrehozásának újszerű technikai és társadalmi körülményei mellett a megváltozott befogadás és érzékelés elemzésére is. A *Műalkotás*-tanulmányban Benjamin kiemeli az egyformaság iránti érzék előtérbe kerülését, amely lényege a dolgok egyszeri voltának leküzdése a sokszorosítás különféle eszközeivel.<sup>17</sup> Adornónál a birtokbavétel a zene folyton ismételt partikuláris mozzanatokra való szétesésében, azok felejthetőségében majd újra felismerésében valósul meg, vagy a komolyzene esetében a tévesen „ötleteknek” titulált szerzői megoldások (pl. a hangzatos részek) a mű formai egészéből való kiragadásában.<sup>18</sup> A rádió médiuma szerinte felerősíti ezeket a folyamatokat. A siker új feltétele a felszínes elsajátításhoz kötődő ismertség lesz, amelyet azonban a gyártók mesterségesen generálnak.<sup>19</sup> Itt is megjelenik a tömegesedéssel teret nyerő egységesítés analízise, amelyet a kényelmesség

14 Uo., 386.

15 Itt Adorno Marxtól idézi – T. W. Adorno: i. m., 287.

16 Uo., 282–283.

17 W. Benjamin: i. m., 309.

18 T. W. Adorno: i. m., 286.

19 Uo., 282–284.

és a beilleszkedés érdekében engedelmes, passzív közönség érzékeiben keletkező kényszeres visszafojtottság tovább erősít.

A továbbiakban a két tanulmányban kirajzolódó befogadéseméleteket vizsgálom az egyén és a tömeg viszonyrendszerében. Adorno korai történelmi korokra vezeti vissza a zenei ízlés hanyatlásáról szóló tapasztalatokat. Úgy tűnhet, egy visszatérő jelenségről van szó. E korai elégedetlenség okát azonban Adorno a zenében benne lévő kettősségben látja, miszerint benne egyaránt megszólal a közvetlen ösztön és ennek megfékezése; egyaránt betölthet fegyelmező funkciót vagy adhat lehetőséget ellenállásra, ahogyan ezt már az antik görög korban is felismerték (itt elsősorban Platón *Állam* című művére utal).<sup>20</sup> A modern korban azonban az ízlés egy másfajta hanyatlásának vagyunk tanúi, hiszen a tömegesedéssel felszámolódott a szubjektum egzisztenciája, amely képes lenne az ízlés hitelesítésére. Így a piac törvényeit követő tömegkultúrában nem tud érvényre jutni a szabad választás joga sem.<sup>21</sup> Az alapjelenség tehát az, hogy a csereérték megnövekedése a használati értékkel szemben a zeneműveket zeneárúkká változtatta. A zene áruvá válása egyben a hallgatók árufogyasztóvá válását is jelenti, e folyamat azonban nem tudatosul. Egy látszatszituáció keletkezik: az emberek és a kultúrjavak közötti közvetlen viszony látszata, miközben a valódi közvetlenséget kizárja az a tény, hogy ezek a javak a piac elvárásait követik, ahhoz alkalmazkodnak. A kultúrjavak árujellege abban nyilvánul meg, hogy maguk az „értékek” kerülnek fogyasztásra, „azok affektusokat váltanak ki anélkül, hogy a fogyasztók tudata felfogná a fogyasztott értékek sajátos minőségét [...]”<sup>22</sup> Vagyis nemcsak túlsúlyba kerül az absztrakt csereérték, hanem egyben át is veszi a használati érték funkcióját. A zeneművek (vagy kultúrjavak) által kiváltott affektusokat nem azok sajátos minősége idézi elő, az érzelmi és tudati hatás nem vonatkozik magára az objektumra. Ezzel együtt változik a befogadói figyelem, amely kevésbé magára a műre irányul, sokkal inkább bizonyos életszituációkra vagy a befogadás körülményeire, mintegy kiegészítőleg hozzátapadva az adott műhöz.<sup>23</sup>

Bár Adorno a tanulmány végén igyekszik védelmébe venni a komoly, autonóm zenei alkotásokat, a szóban forgó változás (vagy funkcióváltás) szerinte egyaránt érinti a komolyzenét és a könnyűzenét. A komolyzenét illetően: a haladó, valódi tartalmat hordozó alkotás lemond a fogyasztókról – csak ezáltal maradhat autonóm, az ezzel párhuzamosan

20 Uo., 281.

21 Uo., 287.

22 Uo.

23 Uo., 280–281.

fennmaradó komolyzene viszont a tartalmat adja fel az eladhatóságért. Mindkettőnél érvényesül a reklámfunkció, azzal a különbséggel, hogy a könnyűzenében nyíltan megmutatkozik, a komolyzenében viszont titkoltan.

Benjamin a részvétel megváltozott módjáról ír, ahol a műalkotással szembeni uralkodó magatartást szintén a tömeg mátrixa határozza meg. Az egyik legalapvetőbb változás mind Benjaminsnál, mind Adornónál a befogadás módjában a dekoncentráció, szórakozottság térnyerése – ehhez kapcsolódik Adornónál a hallás regressziója is. Mindez a szórakoztatás társadalmi jelenségével, és az ezt szolgáltató tömegmédiákkal áll összefüggésben. Benjamin az elmélyedés egyéni aktusával állítja szembe a szórakozás tömegjelenségét. Míg az elmélyedés a befogadónak a műbe való behatolását jelenti, a szórakozás során a tömeg magába süllyeszti a műalkotást.<sup>24</sup> Adornónál a könnyűzene esetében az összpontosított figyelmet a kiegészítő cselekvések váltják fel, mint a tánc vagy a beszélgetés. A zenéből háttérzene válik, és a figyelem a mű egésze helyett – ami már amúgy sem alkalmas a befogadó lekötésére – csak az éppen feltűnő részeket veszi észre, elszigetelt ingereket regisztrál, a művekben pedig az egységes szerkezetek helyébe technikai trükkök kerülnek (pl. feltűnő hangközök vagy hangszínek kiemelése).<sup>25</sup>

A zenehallgatás mint háttértevékenység kapcsán érdekes kitérő az a tanulmány, amelynek tárgya a rádión keresztül sugárzott, szórakoztató könnyűzene alkalmazása ipari munkaterületeken az 1910-es, 20-as és 30-as években, Európában és Észak-Amerikában.<sup>26</sup> A jelenség a környezeti hangoknak (köztük a hangos ipari gépeknek) az emberre gyakorolt fizikai és pszichológiai hatásainak kezdeti kutatásai, illetve bizonyos munkavédelmi törekvések kapcsán jött divatba. A vezetők és a dolgozók visszajelzései alapján úgy tűnt, hogy meghatározott zenei stílusok munka közbeni hallgatása kedvezően hatott a termelésre: a megnövekedett munkakedv mellett csökkent a fáradékonyság és kevesebb hibát regisztráltak.<sup>27</sup> Külön rádióprogramok jöttek létre azzal a céllal, hogy megfelelő zenét szolgáltatassanak a munkavégzéshez. További kutatásokkal azt is

24 Az oppozícióban álló befogadási módok érzékeltesére Benjamin a festészet és film által előhívott magatartások példáját hozza fel. Szerinte ugyanis a film esetében a folyamatosan változó képek kiszorítják a gondolatokat, nem adnak lehetőséget az asszociációs folyamatnak, így a közönség jóváhagyó magatartásra kényszerül, nélkülözve a figyelmet – W. Benjamin: i. m., 328–329.

25 T. W. Adorno: i. m., 281, 296.

26 Karin Bijsterveld: *Listening to Machines: Industrial Noise, Hearing Loss and the Cultural Meaning of Sound*. In Jonathan Sterne (ed.): *The Sound Studies Reader*, Routledge, London–New York, 2012, 152–167.

27 Uo., 156.



meghatározták, hogy milyen típusú zene tudja a leginkább kiegészíteni a munkavégzést. Kiemelték, hogy kedvezőtlen, ha a ritmus vagy a dallam túlságosan komplikált vagy éppenséggel andalgó. A magasabb frekvenciájú zenék jobban tudtak érvényesülni a munkagépek mélyebb frekvenciájú alapzaja mellett. A példa jól szemlélteti, hogy a tömegmédiák elterjedése miként változtatja meg a befogadási szokásokat, valamint a közvetített művek szerkezetét és funkcióját.

Adorno új zenei hallásról beszél, ami számára a zenei fetisizmus-hoz társuló hallás általános regresszióját jelenti, amikor a hallgatók a kényszerfogyasztók passzív állapotában vannak. A regressziót egyfajta infantilis befogadói magatartásként határozza meg, amely nem azonos a kezdeti fejletlenséggel, sokkal inkább a visszafajzotttsággal, elzárkózással vagy az új megismerésének kizárásával. A hallgatók eszerint elvesztik azon képességüket, hogy komoly, haladó zeneműveket fogadjanak be, ehelyett a szokványos és a kényelmes iránt vonzódnak. Ez mintegy visszaigazolásként szolgál a gyártóknak, így kialakul egyfajta álharmonikus viszony a termelés és a fogyasztó között, amely azonban nincsen tekintettel a hallgatók valós állapotára. Ebben a viszonyban az individuumok, mivel az elfojtás és dekoncentrált állapotban vannak, nem önazonosak, így nem képesek az ellenállásra, és a saját igényeik megfogalmazására.

A zenében zajló folyamatot, amelyben a csereérték válik az élvezet tárgyává, Adorno kitágítja a társadalom egészére (ennek jelei pl. a vásárlási láz vagy a drága márkák iránti rajongás). Mindez szerinte egy politikailag engedelmes álközösségi léthez vezet, amelyben az emberek tartalom nélküli együttléte, kapcsolat nélkülisége valósul meg. A kapcsolat ugyanis az egyének közötti kapcsolatot jelentené, a tömegkultúrában azonban az individuumok helyébe az egységesített piac által kialakított, a kötelező ízlés szerint formált standardizált fogyasztók lépnek. A szubjektum egzisztenciájának felszámolása együtt jár annak elnémulásával és közlésképtelenségével, amely párba állítható a hallás regressziójával, a figyelmes hallás, vagy az akár szociális értelemben vett odahallgatás képességének csökkenésével.

Az individualitás kérdéskörében érdemes megemlítenünk Adriana Cavarero hangfilozófiai munkáját, aki az (elsősorban élő) emberi hang egyedisége, valamint ennek politikai vonatkozásai mellett érvel.<sup>28</sup> Felhívja ugyanis a figyelmet arra, hogy a hangról való általános gondolkodás többnyire a beszédfunkcióra korlátozódik, így a nyelvi rendszerbe épülve éppen a legfontosabb jegyét, a benne aktualizálódó felismerhetőséget

28 Adriana Cavarero: *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford University Press, Stanford, 2005, 2–16.

és megismételhetetlenséget látszik elveszíteni. Hasonlóképpen Mladen Dolar is kitér erre a problémára az emberi hang fetisizálódásának jelensége mellett, amely például egy-egy színészi karakter vagy az operaének meghatározott, elvárt hangmi minőségei körül alakult ki<sup>29</sup> (természetesen itt más énekes/zenei műfajok is említhetők). A zene világán kívül olyan társadalmi berögződésekre is gondolhatunk, amely a nők esetében a magasabb, lágyabb beszédhangot tartja kívánatosnak, míg a férfiak esetében a keményebb és mélyebb hangot várja el.

A zenében kifejeződő ellenállás lehetősége jelenik meg Platón *Az állam* című munkájában, aki a zene által keltett érzéki ingerek nagy hatására figyelmeztet, és bizonyos hangsorokat és hangszereket (pl. a fuvola és a hárfa) veszélyesnek ítélt és tiltottnak nyilvánít, mivel azok eltéríthetnek a bátor és mértékletes magatartástól. Erre reagálva Adorno úgy véli: „A tiltott érzéki varázsban érzéki sokszínűség és differenciáló tudatosság társul. A személy túlsúlya a zenében érvényesülő kollektív kényszer fölött – ez ama szubjektív szabadság mozzanatára utal, amely a fejlődés későbbi szakaszaiban áthatja a zenét.”<sup>30</sup> Adorno és részben Benjamin víziója összeérni látszik, miszerint a modern kori tömegkultúrában ezzel épp ellentétes folyamat zajlik, ahol egyre inkább ellehetetlenül a műalkotásban megnyilvánuló ellenállás.

A tömegkultúra és a politika összefüggéseiben Benjaminszél egy fontos különbség artikulálódik, amely szerint a reprodukciónak a művészetekre gyakorolt hatása elválasztandó a diktatórikus politikai törekvések erőszakos, esztétizáló stratégiájától: „a tömegeknek szóló művészettel a tömegek leigázásának esztétikai megformálása áll szemben”.<sup>31</sup> Ehhez képest Adorno a tömegkultúra kialakulását és elterjedését teszi felelőssé a befogadók kritikai ellenálló képességének hanyatlásáért, és egyben a diktatúra térnyerésének táptalajaként szemléli azt.<sup>32</sup> Adornónál egy lehetséges kivezető út a társadalom és a művészet együttes változása lehetne, amely által az individuum visszanyerhetné döntési szabadságát. Benjamin a tömegkultúrán belül jelentkező demokratizációs folyamatokban lát reményteljes mozzanatot.

29 Mladen Dolar: *A Voice and Nothing More*. The Mit Press, Cambridge–London, 2006, 3–11.

30 T. W. Adorno: i. m., 282.

31 Weiss J.: Kísérlet Adorno Fétiskarakter-tanulmányának újraolvasására. Id. kiad., 109.

32 Uo.

Kvéder Bence Gábor

## Meseország hangjai, Hangország meséi

*A hideg szív* – Wilhelm Hauff meséje,  
valamint Walter Benjamin és Ernst Schoen hangjátéka

Bruno Bettelheim *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek* című 1976-os könyvében<sup>1</sup> azt állítja, hogy „a mese az egyetlen irodalmi műfaj, amely utat mutat a gyermeknek, hogyan fedezze fel identitását, és hogyan találja meg helyét az életben”.<sup>2</sup> A korábbi évszázadok, sőt évezredek igazán tehetséges történetírói és mesemondói minden bizonnyal már jóval az említett mű megjelenése előtt is tisztában voltak e megállapítás igazságtartalmával. Közéjük tartozott a német késő romantika<sup>3</sup> egyik legismertebb és legnépszerűbb meseírója, Wilhelm Hauff (1802–1827) is. Ugyan Walter Benjamin *A mesemondó* című esszéje elsősorban Nyikolaj Szemjonovics Leszkov (1831–1895) orosz író munkásságára és irodalmi jelentőségére helyezi a hangsúlyt, az utolsó, összefoglaló jellegű mondatok, a bennük rejlő átfogó igazságokból kifolyólag, könnyedén kiterjeszthetők a Hauff-féle alkotókra is. A széles körű ismeretekkel és kiváló útmutatói képességgel megáldott, általánosságban vett mesemondó szerinte „érti a módját a tanácsnak – nemcsak néhány esetre, mint a szólásmondás, hanem, miként a

A szerző a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója. Email: kveder.bence@gmail.com

- 1 A mű eredeti címe *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Magyar fordításban először 1985-ben jelent meg.
- 2 Bruno Bettelheim: *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Ford. Kúnos László. Corvina Kiadó, Budapest, 2004, 27.
- 3 A romantika német ágának általános bemutatásához lásd többek közt Németh G. Béla: *Az egyensúly elvesztése. A német romantika*. Magvető Kiadó, Budapest, 1978, 5–28.; Fritz Strich: *Német klasszika és romantika avagy tökéletesség és végtelenség*. Ford. Szaszovszky József. In Bókay Antal – Vilcsek Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitívizmustól a strukturalizmusig*. Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 120–124.; Oskar Walzel: *A német romantika lényegi kérdései*. Ford. Kelemen Pál. In Hansági Ágnes – Hermann Zoltán (szerk.): *Újragondolni a romantikát? Koncepciók és viták a XX. században*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2003, 37–56.

bölcsesség, sok esetre”.<sup>4</sup> Az ilyesfajta embereknek mintegy modern próféta szerepet szánva Benjamin kijelenti, hogy „ilyen összefüggésben beolvad a mesemondó a tanítók és a bölcsek sorába”.<sup>5</sup> A történelem hagyományosan nagy népszerűségnek örvendő mesemondói által kiépített esztétikai struktúra, az alkotó/előadó és befogadó közötti kontaktus elmélete és gyakorlata, valamint annak fiatal közönségre gyakorolt hatása akkor kezdett igazán központi szerepet betölteni Benjamin művészetfilozófiájában, amikor maga is részesévé válhatott az akkori modern technika által felkínált leghatékonyabb csatornának. Esszém fő célja annak szemléltetése, hogy Walter Benjamin saját műveiben miként fűzi össze a Wilhelm Hauff által is képviselt német polgári értékrendet, a korabeli drámairodalom „iskolázó” törekvéseit, valamint a történetmondás és -hallgatás révén létrejövő kapcsolatrendszer, mely számára a rádió médiuma nyújt alkalmas platformot.

A német romantika korszakában alkotott vagy gyűjtött mesék kapcsán sokaknak inkább Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822), valamint a Grimm testvérek, Jacob (1785–1863) és Wilhelm (1786–1859) juthatnak elsőként eszébe.<sup>6</sup> Általánosan elfogadott álláspont, hogy „a mesék műfaját Németországban a Grimm testvérek tették közkedvelté az 1810-es években kiadott német népmesegyűjtésükkel”.<sup>7</sup> A *műmese* korabeli nagy alkotói között azonban kiemelkedő szerepet kap Hauff, akit Benedek Marcell „a késő-romantika legkiválóbb elbeszélője”<sup>8</sup> címmel illet.

Hauff „a romantika<sup>9</sup> otthontalanságára, elvagyódására egyszerre tekintett némi fölényes gúnnyal s egyszerre együttérzéssel”,<sup>10</sup> így a maga sajátos stílusában ő is igyekezett lépést tartani ezzel a tendenciával. A Grimm-féle német gyűjtemények darabjai által képviselt értékek mellett „a keleti mesék divatja [...] akkortájt [az 1810-es évek folyamán] honosodott meg Nyugat-Európában, különösen az *Ezeregyéjszakáé*”.<sup>11</sup> Mivel „az *Ezeregyéjszaka meséi* Wilhelm Hauff kedvenc olvasmánya

4 Walter Benjamin: A mesemondó. Ford. Bizám Lenke. In *Uő: Kommentár és prófécia*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1969, 94–126, 126.

5 Uo., 125–126.

6 Lásd Benedek Marcell: *Világirodalom II. Felvilágosodás, romantika, realizmus*. Minerva Kiadó, Budapest, 1969, 60–63.

7 Bernáth István: Wilhelm Hauff. In Wilhelm Hauff: *Märchen. Mesék*. Corvina Kiadó, Budapest, 1957, 5–12, 10.

8 Benedek M.: i. m., 63.

9 A romantika általános jellemzőinek ismertetéséhez lásd uo., 54–56.

10 Németh G. B.: i. m., 116.

11 Bernáth I.: i. m., 10.

volt”,<sup>12</sup> nem meglepő, hogy történeteinek számottevő hányada játszódik a Közel-Keleten. Ezek számát és jelentőségét hangsúlyozza Németh G. Béla, amikor megjegyzi, hogy Hauff „nevét [...] orientális, főleg arab színterű meséi tartják fenn”.<sup>13</sup> Olyan alkotások tartoznak ide, mint *A kis Mukk története*, *A gólyakalifa*, *A karaván*, valamint *Az alexandriai sejk és rabszolgái*.

Való igaz, hogy első műveinek „helyszínéül az egzotikus Keletet választja Hauff”, majd későbbi történeteiben „»tér haza«, szülőföldjén keresve a csodákat, melyeket [...] meg is talál – azok a mindennapokban, közöttünk bukkannak fel, akárcsak Hoffmann és Andersen meséiben”.<sup>14</sup> A stuttgarti születésű fiatal író svábföldi otthonának népi világa önmagában mesékbe kívánckozó forrásanyagot jelentett Hauff számára. Nem csoda hát, hogy „orientális meséi mellett [...] hazai folklórt is dolgozott föl”.<sup>15</sup> Ennek a munkának pedig kiemelkedő képviselője a *Das kalte Herz*.

A hagyományosan *A hideg szív*ként fordított, de *A Kőszív*<sup>16</sup> vagy éppenséggel *A kihűlt szív*<sup>17</sup> címmel is emlegethető történet a Fekete-erdő területén játszódik. Szénégető Péter, elhunyt apjától örökölt mesterségében semmi jövedelmezőt vagy pusztán értékelhetőt nem találván, egyúttal irigykedve a környék leggazdagabb és legsikeresebb lakóira – a Kövér Ezékielre, Póznára és a Tánckirályra –, a legendák övezte Fenyődombon lakó Üvegemberkétől kér segítséget sorsa jobbra fordulásához. „A mesében meglepően sok önéletrajzi részletet és számos pompás realista leírást találni”,<sup>18</sup> így az olvasó Péter kalandjait követve a (tübingeni egyetemi éve alatt Hauff által számtalanszor megjárt) svábföldi táj növény- és állatvilágával, valamint lakosságának összetételével, jellemző foglalkozásaival, népviseletével és hiedelemvilágával ismerkedhet meg. Egy vers utolsó sorának megfejtését követően a fiú három kívánsággal állhat az Üvegemberke elé. Anyagi javakra irányuló első két próbálkozása teljes kudarccal végződik, így végül az óriás termetű, pénzéhes embereket „segítő” Hollandus Mihályhoz fordul, aki szívéért

12 Timárné Hunya Tünde: Sehrezád ébresztése. Orientalizmus és romantikus elemek Wilhelm Hauff meséiben. In Gurka Dezső (szerk.): *A romantika terei. Az irodalom, a művészetek és a tudományok intézményei a romantika korában*. Gondolat Kiadó, Budapest, 2009, 69–81, 70.

13 Németh G. B.: i. m., 116.

14 Timárné H. T.: i. m., 71.

15 Németh G. B.: i. m., 117.

16 Timárné H. T.: i. m., 81.

17 Ezen alternatív címfordítási lehetőség felvetéséért Weiss Jánosnak tartozom köszönettel.

18 Bernáth I.: i. m., 12.

cserébe jelentős vagyonhoz juttatja. A mellkasába helyezett kőszív ugyan megszabadítja a főhőst mindennemű lelkiismeret-furdalástól, egyúttal azonban minden más érzelm is kivész belőle. Gazdag, ám unott, megkeseredett úrként tér haza egy hosszabb utazásáról, majd feleségül veszi a szegény, de gyönyörű és jólelkű Örszét. Miután a fiatal feleség, kegyetlen és nemtörődöm férje távollétében, kenyérral és borral kínálja a nyári hőségtől gyötört koldus képében megjelenő Üvegemberkét, Péter ostora markolatával agyonüti a lányt. Hauff történet szerkesztésére általánosságban érvényes, hogy „mindvégig megjeleníti [...] a hősök érzelmeit. Képet alkothatunk a fő- és mellékszereplők gondolatairól, érzelmeiről.”<sup>19</sup> Ez különösen szemléletes válik, amikor a gyászra és sírásra képtelen, ám tettének súlyosságával tisztában lévő, önvád által gyötört férfi kétségbeesésében ismét a Fenyődombra indul, ahonnan Hollandus Mihály rejtkehelyére vezet az útja. Mivel „Hauff világában a varázslók és a varázseszközök hatalma korlátozott”,<sup>20</sup> a szellem ezúttal képtelen megakadályozni, hogy az emberi lénynek, némi furfang segítségével, sikerüljön megszereznie saját szívét. A mese végén a bűneit megbánó, tevékenységét immár megbecsülő szénégető mind feleségét és édesanyját, mind otthonát és munkáját visszakapja.

Kiemelve, hogy Hauff imént összefoglalt történetét „Hofmannsthal [...] a legszebb német mesének tartja”,<sup>21</sup> Timárné Hunya Tünde tanulmánya végén azt is hangsúlyozza, hogy „Wilhelm Hauff korai halálával szegényebb lett a német romantika – és az egész meseirodalom”.<sup>22</sup> Ez azonban nem jelentette azt, hogy életműve ne szolgáljon mind elemzendő, mind követendő példaként olyan gondolkodók és művészetelméleti- és művészettudósok számára, mint például Walter Benjamin.

Fentebb idézett művében Bettelheim megjegyzi, hogy általánosságban véve a mese „azt is elmondja, milyen tapasztalatokra van szüksége [a gyermeknek] jelleme továbbfejlesztéséhez”.<sup>23</sup> Ennek fényében érthető, hogy az eljövendő, esetleg már feltörekvőben lévő generációk jövőjét szem előtt tartó gondolkodók megkülönböztetett figyelemmel viseltettek e műfaj képviselői iránt. Közéjük tartozott Benjamin is, aki, ahogy Ansel Éva fogalmaz, „elementáris szerepet tulajdonít az emberiség háztartásában a mesemondásnak – és -továbbmondásnak”.<sup>24</sup> A filozófus

19 Timárné H. T.: i. m., 79.

20 Uo., 78.

21 Uo., 81.

22 Uo., 81.

23 B. Bettelheim: i. m., 27–28.

24 Ansel Éva: *Polémia a történelemmel. Esszé Walter Benjaminról*. Kossuth Kiadó, Budapest, 1982, 82.

munkásságának ezt az oldalát Jaeho Kang a fiatalokkal kapcsolatos általános kutatásaira vezeti vissza, és hangsúlyozza, hogy „a gyermekkor fogalma 1918-tól kezdve vált Benjamin filozófiájának egyik fő elemévé [...]. A gyermeki élmények iránti érdeklődése saját gyermekkorra, valamint az akkori ifjúsági kultúra vizsgálatára sarkallta, melynek célja a Németországban elterjedt szocializációs folyamat megváltoztatása volt.”<sup>25</sup> Ahogy egyik, erre a problémakörre összpontosító tanulmányában maga Benjamin is megjegyzi, „a történeteiket kigondoló gyerekek olyan rendezők, akiket nem cenzúrázhat az »értelem«”.<sup>26</sup> Következésképp a mások által, de nekik alkotott műveknek is kellően provokatív témákkal, valamint a képzelőerő használatára ösztönző eszközökkel kell rendelkezniük.

A filozófus fiatalokról, illetve fiataloknak szóló munkáit elemezve Jack Zipes megállapítja, hogy „Benjamin gyerekkönyvekről, játékokról, gyermekorról és pedagógiáról szóló művei nem szisztematikusan fogalmazódtak meg, és nem vezetnek egy gyermekirodalmat vagy -kultúrát egészében felölelő elmélethez. Ugyanakkor tartalmaznak olyan ösztönző elképzeléseket és motívumokat, melyek nagy hatással lehettek a gyermekirodalom és -kultúra területén végzett kortárs kutatásokra.”<sup>27</sup> Az említett hatás mibenléte jó eséllyel összefoglalható számos Benjamin-féle rövid megjegyzésben és végkövetkeztetésben, melyek közül – tömörségében rejlő sokatmondó volta révén – mégis kiemelkedik az, amit a művészetetoretikus fentebb már idézett esszéjében kijelent: „A mesemondó az az alak, akiben az igaz ember önmagával találkozik”<sup>28</sup> – és az efféle találkozások gyakorlati megvalósítása számára az 1920-as évek második felétől Németországban sajátos lehetőséget biztosított a rádió médiuma.

- 25 „The notion of childhood is one of the major motifs in Benjamin’s thinking from 1918 onwards [...]. His interest in children’s experiences led him to examine his own childhood and the children’s culture of his time, motivated by his desire to change the socialization process in Germany.” Jaeho Kang: *Walter Benjamin and the Media. The Spectacle of Modernity*. Polity Press, Cambridge, 2014, 76. Ahol a fordító nevét külön nem jelöltem, ott az angol nyelvű forrásokból származó idézeteket saját fordításomban közlöm.
- 26 W. Benjamin: Kitekintés a gyerekkönyvbe. Ford. Tandori Dezső. In Uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok. Válogatta és a jegyzeteket írta Radnóti Sándor*. Magyar Helikon, Budapest, 1980, 529–538, 532.
- 27 „Benjamin’s texts about children’s books, toys, childhood, and pedagogy were not systematically conceived and do not lead to a comprehensive theory about children’s literature or children’s culture. However, they contain stimulating notions and motifs that [...] could have a great impact on contemporary research in the field of children’s literature and culture.” Jack Zipes: *Walter Benjamin, Children’s Literature, and the Children’s Public Sphere. An Introduction to New Trends in West and East Germany*. *The Germanic Review*, 1988 (63): 1, 2–5, 2.
- 28 W. Benjamin: A mesemondó. Id. kiad., 126.

Általános médiatörténeti megjegyzéssel élve Kang kiemeli, hogy „míg a televízió 1940-es megjelenése véget nem vetett a rádió korszakának, ez a médium nagyban módosította az olyan, magaskultúrán belüli területekkel való kommunikáció alapszerkezetét, mint az irodalom, a színház és a politikai mozgósítás módjai”.<sup>29</sup> Az ismertetést Benjamin szülőhazájára – valamint egy viszonylag könnyen körülhatárolható médiatermékre – szűkítve Kang hozzáteszi, hogy „az első német rádiójáték 1926-os közvetítését követően ez az új műfaj vált a rádióadások uralkodó művészeti formájává”.<sup>30</sup> Elméleti szinten erről a korszakról egyértelműen kijelenthető, hogy néhány évtizeden át „a rádió képviselte azt a konvergens teret, ahol az új technológiai képzelet és a régi kulturális formák ütköztek”.<sup>31</sup> Ez a jelenség mind a művészek, mind a gondolkodók – mind pedig az ezek sajátos kombinációját képviselő Walter Benjamin – esetében igen erőteljesen érezte hatását.

A jelen tanulmány szempontjából releváns műveket illetően kiemelendő, hogy „1929 és 1932 között Benjamin körülbelül 30 rádiójátékot írt a berlini és frankfurti állomások által sugárzott két, fiatal hallgatókat célzó műsor, a *Jugendstunde* és a *Stunde der Jugend* (a gyerekek vagy fiatalok órája) számára”.<sup>32</sup> E ponton szükséges leszögezni, hogy rádióra írt műveit Benjamin két, egymástól erőteljesen elhatárolt kategóriába sorolta. Ily módon a rádiómodell (*Hörmodelle*) és a hagyományosabb formába öntött rádiójáték (*Hörspiel*) a filozófus életművében élesen különválnak.<sup>33</sup>

29 „Until the arrival of the television in 1940 marked the end of an era of radio, this medium had to a great extent changed the underlying structure of communication relating to the forms of high art such as literature and theatre and the way of political mobilization.” J. Kang: i. m., 66. Lásd még Thomas Y. Levin – Michael W. Jennings: *The Publishing Industry and Radio*. In Michael W. Jennings – Brigid Doherty – Thomas Y. Levin (eds.): *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA, 2008, 343–352, 346.

30 „After the first German radio play was broadcast in 1926, this new genre became the dominant artistic form of radio broadcasting.” J. Kang: i. m., 74–75.

31 „... radio became the converging space where new technological imagination collided with the old cultural forms.” Uo., 69.

32 „Between 1929 and 1932, Benjamin wrote some thirty radio plays for the two programmes, the *Jugendstunde* and the *Stunde der Jugend* (the children’s or youth hour) broadcast by the radio stations in Berlin and Frankfurt, specifically aimed at young listeners.” Uo., 76. Lásd még Jeffrey Mehlman: *Walter Benjamin for Children. An Essay on His Radio Years*. University of Chicago Press, Chicago, IL, 1993, 1 és 99.

33 E fogalmi szétválasztás hangsúlyozásához lásd W. Benjamin: *Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit*. In *Uó: Medienästhetische Schriften*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2002, 396–399, 396., ill. J. Kang: i. m., 74.



A rádió és az oktató célzatú színművek összefonódása tökéletes platformot biztosított Benjamin számára<sup>34</sup> a Hauff által is képviselt *szellemi* értékek felélesztésére, valamint a korszaknak megfelelő, haladó *technikai* megoldások alkalmazásával történő továbbadására. Nála „a gyermekkor és az utánzasi (mimetikus) képesség keresztezésére helyezett hangsúly nem egy idilli múlt iránti romanticizáló epekedés, hanem egy társadalmi regenerációs tevékenység, melynek célja a gyermekek számára megkülönböztetett terek megszilárdítása”.<sup>35</sup> Előremutató, haladó indíttatású elképzelésének maga Benjamin is hangot ad, amikor saját ilyen jellegű műveinek elméleti hátteréről nyújt összegző képet: „... a szóban forgó rádiójáték arra törekszik, hogy a lehető legközelebbi kapcsolatba kerüljön az ún. közönségszociológia keretein belül nemrégiben megkezdett kutatáshoz. Legkomolyabb megerősítését abban lenné, ha képes volna legalább annyira megragadni a szakértőt, mint a laikust, még ha eltérő okokból is. Úgy tűnik, hogy ezzel egy újfajta népszerűség fogalma el is nyerte legegyszerűbb meghatározását.”<sup>36</sup> Az egyes témák beavatottjai és az adott kérdésekben kevésbé jártas hallgatók közötti általános kapcsolódási pontot Benjamin a mesék, történetek szeretetében, az azok iránti gyermeteg, ám kifizetődő vonzalomban véli felfedezni. Jó eséllyel épp emiatt igyekszik olyan forrásművet találni, melynek mind tartalma, mind alkotója megfelel a fentebb kifejtett elvárásoknak – és így jut el Wilhelm Hauff személyéhez, valamint hagyatékához.

Walter Benjamin és Ernst Schoen *A hideg szív* c. rádiójátékát 1932. május 16-án sugározta először a Frankfurti Rádió.<sup>37</sup> A műben nemcsak a mese szereplői lehetnek ismerősek, hanem egyes részletek is, hiszen az intertextualitás modernista eszköze itt is jelen van. Bizonyos párbeszédet egyenesen az eredetiből emelnek át, míg a fentebb említett, kezdetben hiányos versike is ugyanabban a kontextusban kerül elő. Emellett

- 34 Benjamin rádióval és rádióhallgatással kapcsolatos általános szociológiai ismérveinek összefoglalásához lásd J. Kang: i. m., 72–74.
- 35 „... his emphasis on the intersection of childhood and mimetic faculty is not a Romanticist act of yearning for an idyllic past, but a social act of regeneration that is intended to lead to the affirmation of children’s distinctive spaces.” Uo., 77.
- 36 „... the radio play in question strives for the closest possible contact with the research recently undertaken in so-called audience sociology. It would see its highest confirmation in being able to captivate the specialist no less than the layman, even if for different reasons. And with that, the concept of a new popularity appears to have found its simplest definition.” W. Benjamin: Two Kinds of Popularity. Fundamental Principles for a Radio Play. Ford. Jonathan Lutes – Diana K. Reese. In Lecia Rosenthal (ed.): *Radio Benjamin*. Verso, London, 2014, 382–384, 384.
- 37 Lásd Appendix. Walter Benjamin’s Radio Broadcasts. In Lecia Rosenthal (ed.): *Radio Benjamin*. Id. kiad., 388–402, 398.

már az előadás legelején világossá válik, narratív szinten miben is rejlik Benjamin újtó-átdolgozó tevékenysége: a karakterek pontosan tudják, hogy ők az írói képzelet által szült fiktív személyek, sőt olykor reflektálni is képesek az eredeti mesében betöltött szerepükre és ottani tetteikre.<sup>38</sup> Közös céljukat megfogalmazva a főhősi státuszát többé-kevésbé megőrző Szénégető Péter kijelenti, hogy „mi már száz éve benne vagyunk Hauff mesekönyvében. És onnan egyszerre mindig csak egy gyerekhez szólhatunk. De most állítólag az a divat, hogy a mesealakok kilépnek a könyvből, és átmennek Hangországba, ahol sok ezer gyereknek egyszerre prezentálhatják magukat.”<sup>39</sup> Hangország neve Lecia Rosenthal szerint „lokalizáló célú szókép a rádióközvetítés delokalizált zónája számára, a rádióadás bizonytalan teréhez és láthatatlan határaihoz létrehozott keret”.<sup>40</sup> A cselekmény fő „helyszínének” illetően labilitása miatt (is) Benjamin hangjátékainak visszatérő szereplője a rádió világát és működését már ismerő Bemondó.

A Bemondó az eredeti történetből érkező karakterek kalauza és segítője a Hauff-féle figurák számára ismeretlen Hangországban. Ezzel együtt azonban nem mint mindentudó, az események felett álló narrátor, hanem mint a történetbeli események részvevőinek, elszenvedőinek egyike kénytelen helytállni – és határozottan nincs a helyzet magaslatán. Először Péternek vallja be, hogy mindketten eltévedtek,<sup>41</sup> majd a szél által széthordott papírlapok miatt nem tudja folytatni „hivatalos” műsorát.<sup>42</sup> Mivel „a hang gyerekeket vigasztaló szerepének kiemelése Benjamin esetében a lefokvés előtti mesemondás egyik módjában gyökerezik”,<sup>43</sup> a Bemondó személye ebben az értelemben a rögtönzött esti mesével bajlódó, a saját maga által teremtett narratívába gabalyodó

38 Walter Benjamin – Ernst Schoen: *The Cold Heart. A Radio Play Adapted from Wilhelm Hauff's Fairy Tale*. Ford. Diana K. Reese. In Lecia Rosenthal (ed.): *Radio Benjamin*. Id. kiad., 242–268, 243 és 255.

39 „... we've already been in Hauff's fairy-tale book for one hundred years now. Normally, we can only speak to one child at a time. But now it is supposedly the fashion for fairy-tale characters to step out of books and cross over into Voice Land, where they can introduce themselves to many thousands of children all at once.” Uo., 244–245. Weiss János fordítása.

40 „... »Voice Land«, a spatializing trope for the delocalized zone of broadcast, a frame for the uncertain space and invisible borders of radio transmission.” Lecia Rosenthal: *Walter Benjamin on the Radio. An Introduction*. In Uő (ed.): *Radio Benjamin*. Id. kiad., 10–30, 12.

41 W. Benjamin – E. Schoen: i. m., 248.

42 Uo., 254.

43 „Benjamin's emphasis on the consoling role of voice for children stems from a mode of bedtime storytelling.” J. Kang: i. m., 79.

apuka megjelenítőjeként is felfogható. Kezdeti önbizalma, melynek hangot adva kijelenti, hogy „mi, a rádióállomás munkatársai olyan jól ismerjük a Hangországot, mint a tenyerünket”,<sup>44</sup> hamar komikus útkeresésbe csap át. Autoritása azonban még így is megalapozottnak tekinthető, hiszen egyrészt kritikus, másrészt cselekményalakító szerepet is betölt. Előbbi esetben ő szembesíti a többi szereplőt azzal a ténnyel, hogy Hauff sohasem ad meg a Fekete-erdőnél specifikusabb nevet helyszíneként,<sup>45</sup> míg a mű végén, valószínűleg ismervén az eredeti cselekményt, ő javasolja Péternek, hogy születendő fia keresztapjának az Üvegemberkét válassza<sup>46</sup> – ahogyan az Hauff meséjének utolsó soraiban is történik. Mindezek mellett a történet és egyben a hangjáték műfajának legfontosabb szabályát is ő ismerteti: „A Hangországból több ezer gyerekhez szólhattok, de én vagyok ennek az országnak a határőre, és ezért el kell mondanom nektek bizonyos feltételeket, amelyeknek előtte meg kell felelnetek.”<sup>47</sup> Rosenthal tolmácsolásában „ez a »feltétel«, mint azt a Bemondó elmagyarázza, nem más, mint a rádió – illetve általánosabb értelemben egyéb, hangot alkalmazó médiumok – egyik anyagi és közvetítői feltételének allegóriája: a Bemondó ragaszkodik hozzá, hogy a rádióban meg kell szabadulni a test anyagi béklyóitól”.<sup>48</sup> A tapintható, kézzel fogható fizikai elemek hátrahagyását követően, ahogyan az a rádióban illik, csak és kizárólag hangok útján tájékozódhat – mind a szereplőgárda, mind a hallgatóság.

A már önmagában is rendhagyó helyzetet bonyolítandó, „Benjamin olyan jeleneteket alkot, ahol köd korlátozza a látást, ezáltal arra kényszerítve a szereplőket, hogy a rádióhallgató helyzetét testesítsék meg”.<sup>49</sup> Ez az elem némiképp aláássa Szénégető Péter bizakodó szavait, miszerint „látni biztosan lehet a Hangországbán. Csak minket nem látnak.”<sup>50</sup> Az

44 „We at the radio station know our way around like the back of our own hands.” W. Benjamin – E. Schoen: i. m., 245.

45 Uo., 259.

46 Uo., 266.

47 „You can come into Voice Land and speak to thousands of children, but I patrol the borders of this country and there’s a condition you must first fulfill.” Uo., 245. Weiss János fordítása.

48 „This »condition«, as explained by the Announcer, turns out to be an allegory for one of the material and medial conditions of radio, and of other media of audiophonic broadcast more generally: radio, he insists, will require letting go of the material trappings of the body.” Rosenthal: i. m., 12.

49 „Benjamin creates scenes in which fog imposes limitations on sight, forcing the characters to embody the condition of the radio listener.” Uo., 19.

50 „One certainly can see in Voice Land, but one cannot be seen.” W. Benjamin – E. Schoen: i. m., 245. Weiss János fordítása.

eredeti mese főhőse rögtön a megérkezést követően szembesül a kiábrándító „valósággal”, melyet a Bemondó oszt meg vele: „Hangországban semmit sem lehet látni, csak hallani.”<sup>51</sup> Később, mikor vissza akar térni az „Emberi Világba”, a Bemondó saját magát is kénytelen emlékeztetni: „Úgy tűnik, itt mindent sűrű köd borít. Semmit sem lehet látni. Az ember csak a fülét hegyezheti...”<sup>52</sup> A ködön kívül az Üvegemberke pipájából áradó füst<sup>53</sup> is az átlátszatlan látvány szerepét tölti be, később pedig ehhez hasonló hatást képvisel, hogy az utazó Péter nem tudja nyitva tartani, illetve kinyitni a szemét.<sup>54</sup> Ennek eredménye az a sajátosan hangjátéki motívum, melynek értelmében a karakterek érkezése és távozása bejelentések, üdvözlések és elköszönések formájában fejeződik ki. Valószínűleg a hangok szerepére helyezendő hangsúlyt erősíti a Hauff-féle műhöz képest jelentős toldásnak számító mágikus kakukkos óra, mely a rossz szándékkal érkezők jelenlétében déli tizenkettőkor tizenháromat üt.<sup>55</sup>

A technika által teremtett világ sajátosságainak szemléltetése mellett Benjamin a társadalmilag szintén létfontosságú értékrend megőrzését sem hagyja ki művéből. A gonosz tettei miatt szabadkozó Hollandus Mihály utolsó szavain keresztül a szerzők Hauff többi művének olvasására ösztönzik a hallgatóságot.<sup>56</sup> Akár a mű e monológjára is alkalmazható Kang egyik megjegyzése, miszerint „ez a közvetett, szájbarágástól és csapongásoktól mentes kommunikációs stílus, a mesemondás technikáját alkalmazva, lehetőséget ad arra, hogy lássuk, [Benjamin] mennyire egyenrangú, felnőttekhez hasonló beszélgetőtársakként kezelte fiatal hallgatóságát”.<sup>57</sup> Ezáltal a *valódi* német polgári korszak egyéb jeles, ám a gyermeki tudat számára egyaránt érdekes és művelő hatású alkotásainak megismerésére nem is maga Benjamin, hanem – a rádióhoz illően közvetett módon – egy fiktív szereplő bátorítja a fiatal hallgatóságot. Ezt kiegészítve a Bemondó a forrásmű forgatására buzdít, amikor megjegyzi, hogy Hauff eredetije „olyan, mint egy hegy, mint a fekete-erdei hegylánc maga. A tetőpontja pedig

51 „...in Voice Land there is nothing to be seen, only something to be heard.” Uo., 247.

52 „Here everything seems to be in a dense fog. One can't see a thing. One can only prick up one's ears...” Uo., 263.

53 Uo., 254.

54 Uo., 259.

55 Uo., 260–262.

56 Uo., 267.

57 „This indirect, non-discursive communication style, using the technique of storytelling, allows us to see how he treated his young listeners as equal partners in communication akin to adults.” J. Kang: i. m., 79.

olyan, mint egy hegycsúcs, melyről mindkét oldalra le tudunk nézni: mind a rossz, mind a jó végkimenetel felé.”<sup>58</sup>

A műsor végül egy költőinek is tekinthető kérdéssel zárul: „Akkor ez egy ifjúsági óra volt?”<sup>59</sup> Kang szerint „nem véletlen, hogy [Benjamin] gyermekműsorokhoz írt rádiójátékai számos kérdést és viccet tartalmaznak. Míg a kérdések célja, hogy a fiatal közönséget aktív részvételre sarkallják, addig a viccek feloldják a gyerekek feszült figyelmét.”<sup>60</sup> Kiemelkedő gyermekpszichológiai érzéket sejtet, hogy Benjamin egy – természetéből adódóan közvetettségre épülő – médiumon keresztül ilyen közvetlenséggel szólította meg a fiatal hallgatóságot. Ennek eredményeként Benjamin eleget tett a saját maga által támasztott elvárásoknak, miszerint a valódi rádiójáték „technikája kevésbé hasonlít információközvetítésre, mintsem inkább a közönség képzeletének serkentésére.”<sup>61</sup> Valószínűleg ő maga is tudta, hogy felnőtt értelmiségiként aligha szólhat teljes elfogulatlansággal a fiatalkori fantáziálásról és gondtalanságról. Ennek ismeretében vethette papírra azt a gondolatát is, hogy „a képzelet közege a tiszta szín, a játékba merült gyerek felhőhona, nem azonos az építkező művészek szigorú kánonával.”<sup>62</sup> Ennek őszinte beismerése azonban biztosíthatja az olvasót afelől, hogy a rádiójátékok szerzője legfőbb céljának tekinti a kettő közötti válaszfal lerombolását és a két gondolkodásmód – többek közt a hauffi hagyattal is jellemezhető – konszenzusának kialakítását. Kang hangsúlyozza, hogy „Benjamin rádióműsorai magukban foglalják alkotójuk azon törekvését, hogy történeteken keresztül hozza létre a gyerekek esztétikai elköteleződése számára a médiatér egy sajátos formáját”<sup>63</sup> – és erre egy jó mesélő csakis a megfelelő eszköz és forrásanyag révén lehet képes. Benjaminsnak egyszerre nyílt lehetősége a Hauff-féle alkotók munkásságából meríteni, valamint e folyamat eredményét rádión keresztül még annak – és a magaskultúra egyéb képviselőinek – propagandaeszközzé való lesüllyedése, majd kiszorítása előtt

- 58 „This story is like a mountain, like the Black Forest range itself, and its climax is like a peak from which one can look down to either side: to the bad outcome or the good.” W. Benjamin – E. Schoen: i. m., 267.
- 59 „Was that a Youth Hour?” Uo., 267.
- 60 „It is no coincidence that his radio plays for children’s programmes comprise a number of questions and jokes. While questions intend to invite young audiences’ active participation, jokes unwind their strung attention.” J. Kang: i. m., 79.
- 61 „Benjamin’s technique is less akin to the transmission of information than to the stimulation of the audience’s imagination.” Uo., 80.
- 62 W. Benjamin: Kitekintés a gyerekkönyvbe. Id. kiad., 537.
- 63 „Benjamin’s radio programmes involve his endeavour to engender a unique form of media space for children’s aesthetic engagement through story.” J. Kang: i. m., 77.

közölni. E tevékenység kulturális jelentőségének meghatározása azonban már az utókor feladata.

Benjamin rádiójátékainak kimagaszló fontosságára hívva fel a figyelmet Zipes megjegyzi, hogy bizonyos szempontból a filozófus „szolgáltatta a gyermekszínházzal való kísérletezés alapjait”.<sup>64</sup> Ebben pedig a rádió által nyújtott lehetőségek kihasználása mellett minden bizonnyal alapvető szerepet játszott Benjamin mesékhez és elbeszéléshez való viszonyulása. Ő maga emeli ki, hogy „a mesemondó a hallomásból átvettet is a legsajátjabbjaként illeszti meséjébe”<sup>65</sup> – rádiós munkái révén pedig önmagát is hatékonyan helyezte bele ebbe a szerepbe. Ancsel szerint „a mesemondás, az elbeszélés apológiája [...] egy társadalmi-közösségi kommunikáció dicsérete, kísérlet az eltűnő megmentésére, de nem a művészet felett mondott gyászbeszéd”.<sup>66</sup> Benjaminsnak pedig sikerült bizonyítania, hogy a mesét megmentő, szükséges technikai megújulás lehetősége az újabb és újabb médiumok formájában igenis fennáll. Mivel „nem különül el az élettől a mesemondás és mesehallgatás”,<sup>67</sup> az efféle történetekben megfogalmazott, állandósult és általánosan érvényes tanulságok felidézhetők – még ha formabontó új köntösben érkeznek is. A rendelkezésre álló szellemi és technikai eszközök észszerű, józan belátás szerint való használata pedig minden esetben a mesemondón múlik. A filozófus saját szavaival megfogalmazva: „A mesemondó az az ember, aki élete gyertyáját meséinek gyengéd lángjával teljesen el tudja fogyasztani. Ez a világosság árasztja azt a hasonlíthatatlan hangulatot, amely éppúgy körülengi Leszkovot, mint Hauffot, s [Edgar Allan] Poe-t éppúgy, mint [Robert Louis] Stevensont”<sup>68</sup> – és, még ha csupán rádiójátékait vesszük is tüzetesebben górcső alá, magát Walter Benjamins is.

64 „...provided the basis for experiments in children’s theater.” J. Zipes: i. m., 2. A színház mint játéktér Benjamin-féle elméletének rövid összefoglalásához lásd J. Kang: i. m., 92–97.

65 W. Benjamin: A mesemondó. Id. kiad., 126.

66 Ancsel É.: i. m., 83.

67 Uo., 82.

68 W. Benjamin: A mesemondó. Id. kiad., 126.

Wölfinger Kitti

## Szívdobogás, sűrű eső

Visky András drámái

Visky András alkotóművészete a túlélőé; amelyben az életprobléma vált formaproblémává. Versei, esszéi, drámái arról vallanak, hogy a börtönre ítélt református lelkész hetedik gyermeke számára a Bărăgan-alföldi munkatáborba való kitelepítés marad(t) meghatározó élmény („[c]saknem öt évet éltem a Bărăgan keleti szegélyén megépített lágerfaluban, Lățești-ben. Még nem töltöttem be a két évet, amikor a belügyminisztérium 15539/3.07.1959-es számú rendelete engem is fogolynak nyilvánított”),<sup>1</sup> voltaképp létalapító: „[é]n fogolynak születtem, nincs emlékem a fogság előtti időszakból, sem képek, sem apám érintései formájában. A rémület hatása alatt ismertem önmagamra először [...] a vonatban”.<sup>2</sup> E korai elidegenítő, életellenes térben otthonosságot a nyelvileg megkonstruált közeg adott; elsőként az anya által felolvasott Szentírásrészletek szövegtére,<sup>3</sup> később pedig az apa prédikációi („Gyermekkoromban mindegyre azt hallottam a szószékről apám hangján, hogy a fogságból való szabadulás eseménye, a Vörös-tenger, majd a megáradt Jordán folyó csodálatos »átlépése« tette és teszi az embert teremtés-formájúvá, és hogy identitásának legfőbb eleme a szabadság”).<sup>4</sup>

A szerző a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója. Email: wolfingerkitti@gmail.com

- 1 Visky András: A helyszín avagy „Deo”. In Uő: *Megváltozhat-e egy ember?* Komp-Press Korunk, Kolozsvár, 2009. 36.
- 2 Bodnár Dániel: A Vigilia beszélgetése. Uo., 321–322.
- 3 „Esténként, fogságunk éveiben anyám nyitotta meg a könyvet, és a petróleumlámpa ugráló lángjánál felolvasta a napi szakaszt, én meg minden szavát értettem. Egyiptom, igen, itt élünk most, a szolgaság házában. A Vörös-tenger pedig, igen, a szétterülő Duna kiismerhetetlen deltája. Apám meg, ez a szép tekintetű Mózes, akit én nem ismertem, majd eljön, és kivezet bennünket innen, most még a magányos csipkebokor lángra lobbanását és a tűzből beszélő Mindenható rejtélyes utasításait várja, egy kietlen, és pusztá börtöncellában, valahol. És úgy lőn minden, tökéletesen, az Írás szerint.” Visky András: *Nevezd csak szeretetnek*. Jelenkor, 2017. színopszis
- 4 Visky András: *Megváltozhat-e egy ember?* Id. kiad., 321.

A gyermekkor megtartó, erős hitű rituáléi a felnőtttség idején is tovább élnek („Megnyitom, elolvasom, hangos szóval, a napi szakaszt. És írom, tovább, az egyetlen könyvet.”), immár önálló szövegvilág szervezői. Az evangéliumnak tekintett irodalom<sup>5</sup> részeivé váltak-válnak, vagyis a szabadság egyetlen (mert Jézus által felkínált) lehetőségeként olvastatják magukat.

Jelen tanulmány a Visky-féle (alap)dramaturgia működését és változásait vizsgálja két dráma elemző bemutatása során. Fontos kérdése, hogy ezek a (megelevenített) szövegek – a *Tanítványok* (2001) és a *Visszaszületés* (2009) – miképp teljesítik be evangéliumi mivoltukat, miközben szóra bírják Istent, „beleállnak a szóba” – szerzőjük értelmezésében tehát élük a teológiát. Vizsgálja továbbá a történelmi trauma mint ábrázolási probléma, valamint a színházban való jelenlét (színészi, nézői) poétikai-elméleti sajátosságait.

## „Auratikus” színház

Visky András drámaíró, dramaturg, a Kolozsvári Magyar Színház művészeti vezetője. Szövegei, színháza működésmódjának tanulmányozásához a színház médiumával összekapcsolódó jelenlét fogalmának benjaminii megközelítése szolgálhat igazodási pontként. Visky színház-elméletről és színházi gyakorlatáról írott szövegeiben nem említi az aura fogalmát, azonban megszüntetve-megőrzi. Művészetelmélete benjaminii alapokon (is) áll, mert az őt újraértő, leginkább a *Műalkotás*-tanulmányt<sup>6</sup> kritikával illető elméleti-gyakorlati szakemberekre rendre hivatkozik.

Ugyanakkor Barthes-parafrazisa<sup>7</sup> elhatárolódást mutat a fenti elmélettől (amennyiben az aura természetéből fakadó távolság gátja lehet a befogadásnak), mert színházi poétikája ahhoz a jelenlét-fogalomhoz áll közel, melyet Benjamin kiindulópontul használt. Az aura fogalmának „eredetéhez” tér vissza, a Karl Wolfskehl „életlevegő”<sup>8</sup> kifejezésével leír-

5 Vö. Uő: „Az irodalmat mindennek ellenére evangéliumnak tartom”. Beszélgetés Erdélyi Erzsébettel és Nobel Ivánnal. Uo., 283.

6 Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Ford. Kucucz Andrea, átdolgozta Mélyi József. [http://aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html) (utolsó letöltés időpontja: 2019. január).

7 Visky András: A megcselekedhető írás. In Uő: *Megváltozhat-e egy ember?* Id. kiad., 54.

8 Karl Wolfskehl: *Gesammelte Werke*, II. kötet. Claassen Verlag, 1960, 419–422. A magyar fordítás Weiss János munkája, lásd a jelen lapszámban.



ható jelenséghez – még ha erre nem is reflektál. Wolfskehl aurának azt az atmoszférát nevezi, amelyet minden élőlény kisugároz magából. Egy állandó remegésben lévő „lelki burok”, mely az élő és élettelen létezők magja. Ebből az aspektusból az aura már nem kizárólagos előjog (mint a Benjamin-szövegben példaként hozott, színpadon álló Macbethet figyelve tűnhet), hanem univerzális állandó. Legalábbis kezdetben. Amellett, hogy az otthonosság alapélményét adja, fontos jellemzője, hogy – bár anyagtalan-láthatatlan – füllel is percipiálható („körülhangozza” magát a dolgot). A benjamini meghatározással szemben az aura sajátja itt a szándéktalanság, közvetlenség. Nemcsak a ki- és beleégzés aktusához kötődik, hanem a hangzúshoz, a hang-adáshoz, a fel- és meg-szólaláshoz; mindezt a hozzá kötődő kezdet toposza felerősíti.

Visky András drámáit (és azok befogadóit) a Wolfskehl-féle „élet-levegő” járja át. A buberi<sup>9</sup> és a levinasi<sup>10</sup> dialógusfilozófia nyomán határozta meg magát, amikor ekképp fogalmazott az *Egy színházi ember infinitivusai* című írásában: „[a] dramaturg [...] a viszonyban bízik. Kezdetben volt a viszony. Ez a színház definíciója számomra”.<sup>11</sup> A liturgia és a színház egylényegűségét, egyanyagúságát vallja; hogy a rituális szöveg egy személyek közötti viszonyt nyelvisít, annak terét alakítja ki, ilyenformán „nem olvasható, legfennebb mondható, létrehozható”.<sup>12</sup> Az esztétikai tapasztalat tehát eredendően együtt-lét, közös alkotó részvétel a műalkotás terében. A színházi szöveg pedig ebbe a térbe írt „textus, amely tér tehát liturgikus, a communio tere: a tőlünk távol lévő – vagy bennünk mélyen elrejtve szunnyadó – egzisztenciális jelentések közel jönnek hozzánk”.<sup>13</sup> Aki ebben részt vesz: az előadó-olvasó; a hallgató-néző, valamint a könyv (illetve írás) által reprezentált személy.<sup>14</sup> Szerepfelfogása szerint a drámaíró ebben aktívan közreműködik: közvetít, lejegyez, újraértelmezi az első, alapító megszólalást. Egyszerre történik

9 Martin Buber: *Én és Tű*. Ford. Bíró Dániel. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999, 23.

10 „... azt állítja, hogy minden tudatosulás, minden fogalmiság, megismerés és cselekvés előtt ott van számunkra a »Másik«: a másik ember, aki nyelvet ad nekünk, és megnevez bennünket, mielőtt szólunk”. Boros János: Arcra a másik felé. Emmanuel Levinas etikája. *Jelenkor*, 2000 (10): 1017.

11 Visky András: *Egy színházi ember infinitivusai*. In *Uő: Megváltozhat-e egy ember?* Id. kiad., 333.

12 Uő: „Az irodalmat mindennek ellenére evangéliumnak tartom”. Beszélgetés Erdélyi Erzsébettel és Nobel Ivánnal. Uo., 288.

13 Vö. Visky András: *A színház mint „ősvigasztalás”*. In *Uő: Írni és (nem) rendezni*. Koinónia, Kolozsvár, 2002, 40–41.

14 Vö. Visky András: *A megcselekedhető írás*. In *Uő: Megváltozhat-e egy ember?* Id. kiad., 50.

meg a befogadás és a befogadtatás, mert a felhangzó írás és a cselekvés, valamint írás és hang összetartozó, egymást feltételező fogalmak. Visky értelmezése (tapasztalata) szerint ez a történéis az epifániával rokon.<sup>15</sup>

A benjamin aura fogalmának újraértett változata olvasható ki Visky gondolataiból. A *Műalkotás*-tanulmányban az aura a színész(i test)hez kötődött (rajta keresztül pedig a karakterhez); Visky megengedőbb: ahol együttes jelenlét élhető meg, ott az aura „összeadódása” is. Az aura ehelyütt a történő színházból mint műalkotásból ered, ezzel egyidejűleg a belőle részesülők sajátja. A kultikus-rituális érték mindenekelőtt (lásd kezdetben) és mindegyikfelett való ebben a művészetben. A távolság egyszeri megtapasztalása helyett a közelség időtlenségének élményét adja. Ami Benjaminsnál az auravesztést jelenti, Viskynél az auratikus mód megvalósulását. Benjamin szövege szerint a technikai médiumok színházban való megjelenése az aura krízisét okozza, Visky felfogásában a részvétel teljesebbé válását.

Visky András színháza úgy auratikus, hogy mediatiszál, akkor is, ha technikailag épp nem. Minthogy a dramaturg kompetenciája a forma, a viszony kitöltése, az eredetiség kérdése nem foglalkoztatja. A drámaíró szintűgy, a már meglévő írást adja át, amelyet a színész kihangosít. A *Caravaggio terminál* (2014) főszereplője a műalkotás ezen természetére reflektál, amikor azt állítja: „[a] festészet a hallás dolga! Egy visszhangos tér, igen, meg a kifinomult hallás [...]”. „Nem festettem, csak hagytam, hogy megtörténjen bennem és velem, mint a szélfúvás!”<sup>16</sup> A Performer e szemlélet jegyében *súgja* a darab utolsó mondatait: „Minden a halláson múlik. Ha nincs visszhang, akkor hang sincsen. Visszhang...! Visszhang...!”<sup>17</sup> E sorokban egyfelől az „életlevegőre”, másfelől a hitre hagyatkozás történik. A hangzás/lélegzés és írás/festés cselekvéseinek társítása nemcsak dramaturgiai, hanem apostoli tett: „Azért a hit hallásból van, a hallás pedig Isten ígéje által”<sup>18</sup> – erre utal Visky, amikor a színházi viszony létrejöttét a görög értelemben vett jelenléttel érzi egynek. Nádas Péter – Visky fontos szerzője, akárcsak Pál apostol – a fentiekkel megegyező módon gondolkodik a színházról *Kérdések, kísérlet válaszadásra* című szövegében: „[n]ekem a színház azt jelenti, hogy lélegző, sötét burokokban ülök [...] a színház az egyetlen igazán közösségi művészet. A rituális összelélegztetés művészete.”<sup>19</sup>

15 Lásd Visky András: Leütések a befogadásról. In Uő: *Megváltozhat-e egy ember?* Id. kiad., 6.

16 Visky András: *Caravaggio terminál*. Testek laboratóriuma. *Alföld*, 2015 (12): 11, 22.

17 Uo., 24–25.

18 Róm. 10,17.

19 Nádas Péter: *Nézőtér*. Magvető, Budapest, 1983, 73., 77. [https://reader.dia.hu/document/Nadas\\_Peter-Nezoter-130](https://reader.dia.hu/document/Nadas_Peter-Nezoter-130) (utolsó letöltés időpontja: 2019. január).

## Tanítványok

A fogság az az egyetemes lélettapasztalat, amelynek állapotában elsősorban a test szenved, a szabadságvesztés elemi jele a cselekvésben való korlátozottság. A 2006-ban megjelent *A szökés* című kötetének utószavában adta közre először az egzisztencialista barakk-dramaturgia szócikkét,<sup>20</sup> melyet a szűk tér drámaformájára dolgozott ki.

Ebben a helyzetben a bezártság élménye közös, nincs külön „játékter” és „nézőtér”, a szereplőkkel együtt a közönség tagjai is megélik, mert így indul rendszerint a dráma. Háromféleképp történhet: amiként a kezdeti viszony a fogság, a szereplők és a nézők egyszerre foglalják el, töltik ki a teret. Ha a kezdeti fogság élménye múlt idejű, a dráma jelen idejűvé teszi azt: a szereplők később lépnek a térbe, mint a nézők. A harmadik esetben a darab hagyományos előadáskezdetet követ (például elhúzzák a függönyt); kezdeti élmény a szabadság, a tér menedékként szolgál.

Az először 2001-ben Debrecenben bemutatott *Tanítványok* a barakk-dramaturgia elvei szerint komponálódott. A dráma tizenkét szereplős, az előadás terébe tízen rohannak be. Félnek. A nézők már elfoglalták helyüket, tehát „kizökkent idejű” a kezdet. A cél a jelen idő visszanyerése. A tér bezárulása valóban megtörténik, a szerzői javaslat szerint az ajtó a közönség háta mögött van, amelyet rövidebbel a darab „indulása” után ággal torlaszolnak el. A fogság önként vállalt állapot a nézők és a szereplők részéről is. Senki sem hagyhatja el idő előtt a teret, mert ahogyan a fogság, úgy a szabadulás eseménye is közös (Simon megpróbál kijutni, de az ajtó nem nyílik, és vissza is hozza két társa); ugyanakkor kívülről szabad a belépés (Tamás érkezik késleltetve, a zárlatban pedig egy ismeretlen nő jelenik meg). „Kompozícióját tekintve a barakk-dramaturgia sok hasonlóságot mutat a [...] Samuel Beckett színházában kidolgozott várakozás-dramaturgiával. Meghatározó stílusjegyei között említhető az idézet-technika (például »színház a színházban«), valamint a linearitást fragmentaritásra cserélő dramaturgia.”<sup>21</sup>

A töredékes kompozíció szereplői töredékes nyelvet használnak. A huszadik század traumáit követően a dráma már nem a történetmondás helye, hanem határ, puszta forma, amely a nyelv révén válik eseménnyé. Azonban a kultúra felszámolására tett erőszakos cselekedetek következtében a nyelv korábbi jelentései felszámolódtak, a létező abszurd helyzetére hallgatással vagy csenddel felel. A tanítványok nem értik, miért és miért éppen ott vannak, ahol. Összefüggően elbeszélni

20 Visky András: *A szökés. Három dráma*. Koinónia, Kolozsvár, 2006, 194–201.

21 Vö. uo., 201.

nem, csak zavartan-kényszeresen szólni, mondani képesek; ám a szólás minduntalan kudarcba fullad, nem éri el célját, amely „a történetek lehető legpontosabb előadása, felszínre hozása. A jól elmondott történet igaz történet, [...] igazságtevő [...] az igazságtevés önmagában is szabadtítés-esemény”.<sup>22</sup> Amikor András javaslatára előkerül az Írás („Vegyük elő az Írást. [...] Írás nélkül nem fogunk kijutni innen”),<sup>23</sup> sikerül a történeteket utólag időrendbe állítani.

A fogságon túl a semmi van, ebből következően a *Tanítványok* az emlékezés és az identitás drámája; nyelvhasználata is erre mutat. A szereplők nem tudják felidézni üldözésük okát. A menekülés felejtést hoz. Egyéni emlékezetük mozaikos és szükségszerűen egymásnak ellentmondó. Ahogyan Aleida Assmann *Az emlékezetkutatás problémái* című tanulmányában írja, a kollektív emlékezet „egy rekonstruált történet, amely úgy jelöli ki a személyes emlékezés kereteit, hogy az egyén felismeri benne saját élményét, illetve képes saját személyét is hozzákapcsolni a történethez”.<sup>24</sup> A darabban a Szentírás, a már megtörtént események foglalata képviseli a közösség emlékezetét, amely segít a saját emlékek helyreállításában, az identitás megtalálásában. Hogy utóbbi nincs meg, vagy nem ott lelhető fel, ahol a test, a szöveg második oldalán világossá válik, amikor Fülöp a fogság előtt közvetlenül zajló eseményekről beszél. Emlékezete szerint a Koponyák hegyének tövében mindannyian levetették kabátjukat, s Péterre bízták, hogy még jobban hasonlítsanak egymásra. Mert valamelyikük azt mondta, cselekedjenek így. Aztán „egyszer csak egyikünk futni kezdett, mi pedig mindannyian, tökéletes egyetértésben, futásnak eredtünk utána”.<sup>25</sup> Az idézett sorok az identitás válságaként értelmezhetők: a személy azonossága választott, s nem eleve elrendelt. A tanítványok közössége feltétel nélküli, a tagjai alárendelik önmagukat a csoportérdeknek; ily módon nem egy külső, náluk erősebb autoritás („valamelyikük azt mondta”) nyomására, mintegy végrehajtóként válnak meg rituálisan önmaguktól, hanem belső parancsra. Fülöp szavai azt sugallják, az áldozatiság önként vállalt egzisztenciális állapot, ugyanakkor azt is, az áldozatszerep ténylegesen „szerep”. Később ezt erősíti meg Máté, a tehetetlen-elkeseredett helyzet kiváltotta hosszú monológjában („Kéretik önkéntes alapon áldozattá lenni. De hiszen szerep mindössze. És ne felejtünk el a kellő pillanatban bocsánatot

22 Uo., 200.

23 Visky András: *A szökés. Három dráma*. Id. kiad., 85.

24 Aleida Assmann: *Az emlékezetkutatás problémái*. In Uő: *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában. Beavatkozás*. Ford. Huszár Ágnes. Múlt és Jövő Kiadó, Budapest, 2016, 32.

25 Visky András: *A szökés. Három dráma*. Id. kiad., 70.

kérni”).<sup>26</sup> Máté az áldozatisággal járó „jogokról” való gondolata hasonló ahhoz, melyet Ricoeur fogalmazott meg *Emlékezet – felejtés – történelem* című tanulmányában: „[a]z, aki az emlékezetet megbénító eseményért felelős, mindössze annyit tehet, hogy bocsánatot kér”.<sup>27</sup> Nem tudható, ki a felelős a kialakult helyzetért, a fülöpi narratíva szerint „teljes egyetértésben”, utóbb egyenrangúan eredtek futásnak, váltak üldözöttekké. Mindannyian (bűntelen) bűnösök tehát.

A barakkban András józansága vet véget a „szerepjátéknak”: „[l]egjobb lesz, ha mindenki visszatér önmagához. [...] Azok vagyunk, akik vagyunk. Ezen senki ne merjen változtatni.”<sup>28</sup> Ennek hatására egyenként visszaveszik Pétertől kabátjukat. András isteni alakként tűnik fel, aki a tanítványokat a korábban önként vállalt halálból (a kabát levétele) visszahozza az életbe. A felöltözés egyben névadás, újjászületés, amely során a tömegből egyének csoportja lesz. Amely egyének megváltottsága, szabadsága e rituáléval korántsem biztosított; a fogság – maga a halál (metaforája) – folytatódik. Önazonosságuk megszilárdításával paradox módon még hangsúlyosabbá válik az emberi lét törékenysége. Mintha Pilinszky *Agonia Christiana* című versét „materializálnák” (így lesz a szó testté?): „oly messze még a virradat! / Felöltöm ingem és ruhám. / Begombolom halálomat.”

A darabot szó és csend váltakozása tagolja mint a fogság terében ismétlődő cselekedetek egyike. Bertalan e két világ határán áll, ő „olvassa” az Írást, némasága dacára (valaki mindig fordítja megnyilatkozásait). Áldott, mert felszabadította a Mester a beszéd terhe alól. Elviselhetetlenné vált számára tanítói kötelezettsége, az írásmagyarázat („Megállíthatatlanul törnek fel belőlem, szó szót követ [...] olyanná tesz, mint a homokvihar a pusztában. [...] Némíts meg”).<sup>29</sup> Szavai kívánsága szerint az áldás esőjévé változtak, mely Jézus kereszthalála után beborította a földet.

A szűk tér félhomályában a szereplők érzékei felerősödnek, nemcsak a hallgatás, hanem a hallgatóság is jellemző, visszatérő tevékenységük. Üldözöttként az üldözők képzelt zajára figyelnek fel (valójában Tamás érkezik), emellett a csendet újra és újra megtörő szívdobogásra. Baljós ritmusa keretezi a művet: a darab elején, a közönség helykeresése idején hangzik fel először és a zárójelenetet követően – a szereplők *Az utolsó vacsora* című képbe lépnek, elfoglalva saját helyük – sűrű eső kíséretében továbbra is hallható. Alapvetően a félelem jeleként azonosítják; bűnbakképzésre,

26 Uo., 101.

27 Paul Ricoeur: *Emlékezet – felejtés – történelem*. In *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1999, 67.

28 Visky András: *A szökés. Három dráma*. Id. kiad., 71.

29 Uo., 87.

agresszív indulatok felkeltésére alkalmas. Ami a szabadban az élet (a lélegzet), a test, a szeretet/irgalom, tehát keresztényi indíttatású fogalmak metonímiája lehet, az a zárt térben erőszakos, elnyomó mozdulatok mozgatásokat eredményez. A kezdettől mindannyiuk fölötti testetlen hang hiánya a záró jelenet Jézus-alakja betöltetlen helyének ürességével kapcsolódik össze. A megtestesülés elmarad, az epifánia nem.

A kijutás e világ szabályai szerint külső beavatkozás segítségével történik, „a személyes megszólíttóság lehetőségével”. Ennek reprezentációja a gesztus, amellyel „János más időből, más térből egy ismeretlen nőt bevisz a képbe [...] a nő Péter helyét foglalja el”.<sup>30</sup>

## Visszaszületés

A *Visszaszületés a Kaddis a meg nem született gyermekért* című Kertész-regény színpadi változataként született *Hosszú péntek* folytatása. (A szövegben a bibliai parafrázisok mellett Samuel Beckett és Kertész-parafrázisok vannak)<sup>31</sup> – olvasható a darab pretextusában, a bevezető megjegyzések között. A zárójeles kitétel a *Tanítványokra* is igaz, amelyben szerepel egy Beckett-hommage (Tamás és János homíliája a barátságáról; bohóctréfa), valamint egy Kertész-hommage (Máté és Simon búcsúja).

Ha a *Tanítványok* a szűk tér, a fogság drámája, akkor a *Visszaszületés* az elmondhatóságé, a testé (így a fogságé). Emellett hasonlóképp identitásdráma, az emlékezet és felejtés dialektikája szervezi.

Főszereplője a Névtelen férfi (a *Hosszú péntek* lapjain még B.), a darab tizennégy jelenete az ő testi(-lelki) szenvedésének lenyomata („Emlékezik a testem / tőlem függetlenül / velem / ellenem”).<sup>32</sup> Test és lélek szorosan összetartozó fogalmak itt is; az emlékezés testi folyamat, amelynek célja a múlt rekonstrukciója, újra-elveszhetősége, valamiféle magyarázatra találás. Az irracionális racionalizálásának meddő kísérlete („Fogság: élni megsemmisülten”;<sup>33</sup> „Fogolynak születtem / ez az én formám”).<sup>34</sup>

30 Uo., 125.

31 Visky András: *Visszaszületés*. In *Uő: Ki innen. (Hét színházi kísérlet)*. Koinónia, Kolozsvár, 2016, 19.

32 Visky András: *Visszaszületés*. Id. kiad., 24.

33 Uo., 25.

34 Uo., 33.

A férfi etikai emlékezetet<sup>35</sup> működtet, a múlt megőrzése jegyében; de azért (is) emlékezik, hogy legyőzze azt. A megőrzés és a legyőzés egyaránt lehetséges volna, ha elmondhatóvá tudná tenni (az írás révén is). Hogy ez a vállalkozás kudarcra ítélt, abból az első jelenet már megsejtet valamit. A Névtelen férfi egy ponton munkatábori élményét idézi fel, amikor egy fényképet sodor hozzá az erős szél („egy fénykép jött / a fergeteg hozta / rátapadt az arcomra egy arc / a fényképen lévő // Megtartottam / nem engedtem el / itt van itt van / megvagy megvagyok”).<sup>36</sup>

A láger törvényei az embert megfosztották lényegétől, emberségétől, amely egyediségének záloga is volt. A fénykép látszólag arcot adott az arctalannak; hiszen maga is kifakult fekete-fehér fotó,<sup>37</sup> ezzel pedig létjogosultságot. Az arc arcra mosódása az identitás válságát fokozza, mégiscsak („ennyi maradt: az archiány arcomhoz tapadt / tökéletes bizonyossága”),<sup>38</sup> mely a szabadulás után, a fikció jelenében is folytatódik. A férfi névtelen és továbbra is őrzi az egyetlen tárgyat, amit a táboron kívül talált / ami megtalálta őt, és nem ereszti. A fakó fénykép, a múlthoz való ragaszkodás azt sugallja: a történetnélküliségből nincs kiút. Avagy a történet maga a történetnélküliség („De hát nincs más, csak az, ami megtörtént és történik tovább”).<sup>39</sup>

Ezt az értelmezést erősítheti a záró jelenet, amelyben a szerzői utasítás szerint írásra váró fehér lapok hullnak alá, megtöltik a légteret, a padlót, a tárgyakat. A „vakító fehérségre” hirtelen sötét borul, kérdésessé téve (hacsak nem állítva) a történet tovább-, illetve megírhatóságát.

A darab egésze szabad verses formában íródott, tehát a fikció jelenében magát permanens fogságban érző Névtelen férfi (is) a költészet nyelvét használja, hogy visszaírja magát a világba.

Lionel Gossman *Történetírás és irodalom* című tanulmányában arra a barthes-i gondolatra emlékeztet, amely szerint a költői nyelv a mítoszszal ellentétben egy autentikus nyelvre törekszik, ez pedig egy hiteles kultúra megalkotásának lehetősége (legalábbis hitelesebb kultúráé, mint amelyet a mítosz teremt).<sup>40</sup> A *Tanítványok* bízott a nagy narratívákban, s ennek tudata/ismerete segítette szereplőit az önmegalkotásban. A *Visz-*

35 Vö. Aleida Assmann: Négy modell a traumatikus múlttal való megbirkózásra. In Id. kiad., 249.

36 Visky András: Visszaszületés. Id. kiad., 20.

37 Uo., 19.

38 Uo., 21.

39 Uo., 57.

40 Lionel Gossman: *Történetírás és irodalom*. Reprodukció vagy jelentéstulajdonítás. In Kisantal Tamás (szerk.): *Tudomány és művészet között*. L'Harmattan-Atelier, Budapest, 2003, 163–164.

szaszületésben ez a fajta ráhagyatkozás már nincs meg; a költészetet teszi az elmondhatóság határává. A Névtelen férfi „kultúraalapító” nyelvet működtet, ám a zárlat felől tekintve e vállalkozás sikeressége megkérdőjelezhető. A főszereplőnek nem sikerül, amit az *Anima* című Takács Zsuzsa-vers lírai énje megvalósít: „Álmában bosszút állok a testen, / megcsúfolom félbemaradt találkozásait, / erdői helyébe egy haláltábor megcsónkított / fáit ültetem, szeretteire farkas-álarcot / teszek, és fölgöngyölöm egét / mint egy könyvtekerceset”.<sup>41</sup>

\*\*\*

Visky András elemzett drámái az én (a mi) történetének elmondhatóságára kérdeznek rá. A történetek szavakba foglalása akkor lehetséges, ha van „visszhang”; ha a megszólaló képes megszólítani. Ekkor van esély a szabadságra, szabadulásra. A *Tanítványok* lapjain a szöveg evangéliumi mivolta beteljesülni látszik, míg a *Visszaszületés* a szabadulás lehetetlenségét állítja („...nincs vagyok; nincs vagyok, aki vagyok. Nincs hang a lángok rőt fényében. ... Nincs megszólítás.”).<sup>42</sup>

41 Takács Zsuzsa: *Anima*. [https://reader.dia.hu/document/Takacs\\_Zsuzsa-Viszonyok\\_konnye-265/Takacs\\_Zsuzsa-Viszonyok\\_konnye-00860](https://reader.dia.hu/document/Takacs_Zsuzsa-Viszonyok_konnye-265/Takacs_Zsuzsa-Viszonyok_konnye-00860) (utolsó letöltés időpontja: 2019. január).

42 Visky András: *Visszaszületés*. Id. kiad., 65.



## A műhelykonferencia függeléke

Walter Benjamin – Ernst Schoen

### A hideg szív<sup>1</sup>

(Hangjáték Wilhelm Hauff nyomán)

#### Előjáték

A BEMONDÓ Kedves hallgatóink, ma megint ifjúsági óránk van, és megint szeretnék fölolvasni nektek egy mesét. Milyen mesét olvassak ma nektek? Vegyük elő a nagyszótárt, amelyben benne van az összes nagy meseíró neve, mint egy telefonkönyvben. Ebből egyet választok magamnak. Tehát A mint abrakadabra, ez nem nekünk való, lapozzunk tovább, B mint Bechstein, ez már jobban hangzik, de tőle nemrégén olvastunk egy mesét.

*Kopogtatnak.*

C mint Celsius, az ellentéte a Réaumur-nak, D, E, F, G.

*Erősebben kopogtatnak.*

H mint Hauff, Wilhelm Hauff, igen, ő lenne ma nekünk az igazi.

*Már hangosan dobolnak az ajtón.*

Micsoda pokoli lárma ez itt a rádióban; hogy csináljak itt ifjúsági órát, az ég szerelmére. Tessék! Tessék belépni! *Suttogva:* megzavarják az egész ifjúsági órát – mi lehet ez? Micsoda különös alakok vagytok. Mit akartok itt?

1 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, VII/1. kötet, Suhrkamp Verlag 1989, 316–346.

SZÉNÉGETŐ PÉTER Mi vagyunk Wilhelm Hauff *A hideg szív* című meséjének szereplői.

BEMONDÓ *A hideg szív* szereplői? Mintha megrendelésre jöttetek volna! De hogy találtatok ide? Nem tudjátok, hogy ez itt a rádió? És hogy ide nem lehet csak úgy egyszerűen behatolni?

SZÉNÉGETŐ PÉTER Maga a Bemondó?

BEMONDÓ Igen, az vagyok.

SZÉNÉGETŐ PÉTER Na, akkor jó helyen járunk. Gyertek be mindannyian, és csukjátok be az ajtót. És most talán be is mutatkozhatunk.

BEMONDÓ Igen, de –

*A mese minden szereplőjének bemutatkozását egy kis játékkóra-motívum vezeti be.*

SZÉNÉGETŐ PÉTER Én vagyok Peter Munk, a Fekete-erdőben születtem, és Szénégető Péternek hívnak, mert apámtól e csodaszép, ezüstgombos zekével és a piros ünnepi harisnyákkal együtt a szénégető foglalkozást is megörököltem.

ÜVEGEMBERKE Én vagyok az Üvegemberke, mindössze három és fél láb magas vagyok, de nagy hatalmam van az emberek sorsa fölött. Ha mint egy vasárnapi gyerek, kedves Bemondó úr, egyszer keresztül sétálsz a Fekete-erdőn, akkor látni fogsz magad előtt egy kis embert, hegyes, széles karimájú kalappal, bő gatyával, piros kis harisnyákkal, akkor gyorsan mondd a kívánságaidat, mert engem pillantottál meg.

HOLLANDUS MIHÁLY Én vagyok a Hollandus Mihály. Az én zekém sötét vászomból készült, a fekete bőrből készült nadrágot pedig széles, zöld nadrágtartókkal viselem. A zsebemben van egy rézből készült collstock, és bőrcsizma van a lábamon, és mindez olyan emberfeletti nagy, hogy már a csizmákhoz egy tucatszori borjúra lenne szükség.

EZÉKIEL Én vagyok a kövér Ezékiel, azért neveznek így, mert ilyen kiterjedt testem van. Jó módban élek. Én számítok a környéken a leggazdagabbnak. Évente kétszer mint fakereskedő Amszterdamba utazom, és míg a többiek gyalog mennek, én kényelmesen utazom.

PÓZNA Én vagyok a hosszú Pózna, a legmagasabb és a legsoványabb ember az egész Fekete-erdőben, és a legbátrabb is, mert ha még olyan zsúfoltan ülünk is a kocsmában, nekem több helyre van szükségem, mint négy kövérnek.

TÁNCKIRÁLY *földísztve*: Engedje meg, kedves Bemondó úr, hogy bemutatkozzam, én vagyok a Tánckirály.

HOLLANDUS MIHÁLY *félbeszakítja*: Jól van Tánckirály, itt nem kell hosszú szónoklatokat tartanod, jól tudjuk, honnan van a pénzed, nemrég még egyszerű szolga voltál.

ÖRZSE Az én nevem Örzse, egy szegény erdész lánya vagyok, de a legszebb és a legerényesebb az egész Fekete-erdőben. A férjem Szénégető Péter.

KOLDUS Én vagyok az utolsó, mert csak egy szegény koldus vagyok, és ezért fontos, de kis szerepet játszom.

BEMONDÓ Most már eleget hallottam arról, hogy kik vagytok; teljesen összezavarodott a fejem. De mit akartok ti itt a rádióban, miért zavartok a munkámban?

SZÉNÉGETŐ PÉTER Hogy bevalljuk az igazságot, kedves Bemondó úr, szeretnénk eljutni a Hangországba.

BEMONDÓ A Hangországba? Hogy kellene ezt értenem? Ezt kicsit világosabban kellene kifejtened.

SZÉNÉGETŐ PÉTER Nézze, kedves Bemondó úr, mi már száz éve benne vagyunk Hauff mesekönyvében. És onnan egyszerre mindig csak egy gyerekhez szólhatunk. De most állítólag az a divat, hogy a mesealakok kilépnek a könyvből, és átmennek Hangországba, ahol sok ezer gyereknek egyszerre prezentálhatják magukat. És mi is ezt akarjuk csinálni, és azt mondták nekünk, hogy ön, kedves Bemondó úr, ebben segíteni is tud nekünk.

BEMONDÓ *mint akinek hízelegtek*: Ez igaz lehet, ha ti a rádiós Hangországra gondoltok.

HOLLANDUS MIHÁLY *durván*: Természetesen arra gondolunk! Engedje meg tehát, hogy belépünk, Bemondó úr, hagyjuk a hosszú tolaszkodást.

EZÉKIEL Ne fecsegi itt össze-vissza Mihály! Itt van a Hangország, itt egyáltalán nem lehet látni!

SZÉNÉGETŐ PÉTER Látni biztosan lehet a Hangországban. Csak minket nem látnak. És ez az, ami téged kínoz. Ezt érzem természetesen, nem vagy boldog, ha nem büszkélkedhetsz a láncaiddal, a sáljaiddal és a zsebkendőiddel. De gondold csak meg, hogy mit kapsz mindezért cserébe. Minden ember, ameddig csak ellátsz a Fekete-erdő legmagasabb hegycsúcsairól, és még tovább is, hallhat téged, anélkül, hogy csak egy kicsit is meg kellene emeled a hangodat.

TÁNCKIRÁLY Kedves Szénégető Péter, nem értek teljesen egyet veled. A Fekete-erdőben jól kiismerem magam – de a Hangországban eltéveszteném az irányt és az utat, és minden pillanatban megbotlanék a gyökerekben.

EZÉKIEL Gyökerek? Gyökerek nincsenek is a Hangországban!

SZÉNÉGETŐ PÉTER Ne hagyd, hogy kioktassanak, Tánckirály. Kell hogy legyenek gyökerek. A Hangországban is van Fekete-erdő, vannak falvak és városok, és folyók meg felhők is vannak, ugyanúgy, mint itt a Földön. Csak itt a Földön nem lehet látni őket, hanem csak hallani.

Ami a Hangorszáiban lejátszódik, azt a Földön nem lehet látni, hanem csak hallani. De alighogy beléptetek, rögtön ugyanolyan jól fogtok tájékozódni, mint itt.

BEMONDÓ És ha valami hiányozna – én azért vagyok itt: a Bemondó. Mi, rádiósok ugyanolyan jól kiismerjük magunkat a Hangorszáiban, mint a saját zsebünkben.

HOLLANDUS MIHÁLY *durván*: Engedje meg végre, hogy belépünk, Bemondó úr.

BEMONDÓ Csak ne olyan hevesen, annyira azért mégsem egyszerű ez! A Hangorszáiból több ezer gyerekhez szólhattok, de én vagyok ennek az országnak a határőre, és ezért el kell mondanom nektek bizonyos feltételeket, amelyeknek előtte meg kell felelnetek.

ÖRZSE Feltételeknek megfelelni?

BEMONDÓ Igen, Örzse asszony, még hozzá olyan feltételeknek, amelyeknek megfelelni az ön számára különösen nehéz lesz.

ÜVEGEMBERKE Nos, nevezze már meg a feltételeit, én már hozzászoktam a feltételekhez, és néha magam is támasztok egyet-kettőt.

BEMONDÓ Figyelj csak, Üvegemberke, és ti többiek is mind: aki be akar lépni a Hangorszáiba, annak mindenekelőtt nagyon szerénynek kell válnia, minden puccot és külső szépséget le kell vetnie, és csak a hang maradhat meg belőle. És ezt aztán – ahogy ti is akarjátok – egyszerre sok ezer gyerek hallhatja.

*Szünet.*

Igen, ezektől a feltételektől sajnos nem tágíthatok. De ti még egy pillanatig gondolkodhattok rajtuk.

SZÉNÉGETŐ PÉTER *suttogva*: Mit gondoltok erről? Örzse, kész lennél levetni a szép vasárnapi díszeidet?

ÖRZSE *suttogva*: Igen, természetesen, Peter, mi nekem ez az egész? Ha cserébe sok ezer gyerekhez szólhatunk?

EZÉKIEL *suttogva*: Hoho! Azért ez se olyan egyszerű. *a pénzzel csörög*: És mi lesz a dukátokkal?

ÜVEGEMBERKE *suttogva*: Örülj neki, ha ilyen könnyedén megszabadulsz tőlük, te gazfickó! *hangosan*: Tehát, kedves Bemondó úr, elfogadjuk a feltételeit.

BEMONDÓ Helyes, Üvegemberke, akkor kezdjük.

SZÉNÉGETŐ PÉTER De egy kérésünk mégis csak lenne.

BEMONDÓ És mi lenne ez, Szénégető Péter?

SZÉNÉGETŐ PÉTER Igen, nézze, kedves Bemondó úr, mi még sohasem voltunk Hangorszáiban!

BEMONDÓ Ezt tudom, folytassa csak!

SZÉNÉGETŐ PÉTER Hogyan fogunk mi ott elboldogulni?

BEMONDÓ Jogos a kérdés.

SZÉNÉGETŐ PÉTER És ha már ön a Hangország határőre, nem jöhetne velünk idegenvezetőként?

TÁNCKIRÁLY Elkaptuk és most ráakaszkodunk.

ÖRZSE Ráakaszkodásról nem lehet szó, te buta Tánckirály. De ha a Bemondó úr már ilyen kedves –

BEMONDÓ *mint akinek hízelegnek*: Egyetérttek, én kalauzolni fogom magukat, de magukat ne zavarja, hogy néha zizegni fognak a papirosaim. *Papírzizegés*. Mert térkép nélkül én sem tudok eligazodni a Hangországba.

*Szünet.*

Tehát, ha nincs ellene kifogásuk, akkor kérem, fáradjanak a ruhatárba! Örzse asszony, a szép parókáját is ott kell hagynia! A pénztárcáját és a lakkcipőit is, és ezért cserébe megkapja a maga hangruháját. Peter Munk úr, a drága zekéjét is félre kell tennie, és hozzá a piros harisnyákat.

SZÉNÉGETŐ PÉTER Itt vannak.

BEMONDÓ És neked is Üvegemberke, le kell vetned a kalapot, a zekét és a bő gatyát.

ÜVEGEMBERKE Már meg is történt.

BEMONDÓ És hogy állunk veled Hollandus Mihály? Nem, nem, a collstocknak és a bőrcsizmáknak is itt kell maradniuk.

HOLLANDUS MIHÁLY Hát, ha így kell lennie, legyen!

BEMONDÓ Már a Tánckirály is készen van, ahogy látom, és te, szegény koldus, neked nem sok mindent kell itt hagynod! De mit látok, a kövér Ezékiel a maga pénzes erszényét a nyakába akasztotta! Nem, kedves barátom, ez nem megy így! Ahová mi most megyünk, ott a dukátjaid semmit se érnek. Itt csak egy szép tiszta hangra van szükség, amely nem olyan füstös a kocsmától, mint a tiéd.

EZÉKIEL *kicsit dühösen*: Nem és nem, én ebben nem veszek részt! Nekem a pénzem többet ér, mint a ti egész Hangországotok!

HOLLANDUS MIHÁLY Az ég szerelmére, ebbe még nekem is van egy kis beleszólásom. Ide azzal a pénzzel, te nyomorúságos tetű, vagy meggyűlik a bajod velem!

BEMONDÓ Csak békésen, kedves barátaim! Hollandus Mihály úr, csillapodjon, és magát Ezékiel úr, biztosíthatom róla, hogy a Hangországba való föllépés után a pénzét az utolsó fillérig vissza fogja kapni.

EZÉKIEL Na, jó, legyen, kedves Bemondó úr, ha ezt írásba adja.

BEMONDÓ Akkor indulhatunk is a Hangországba.

*Gong.*

Walter Benjamin

## Az újság<sup>1</sup>

A mi írásbeliségünkben az olyan ellentétek, amelyek a boldogabb korokban kölcsönösen megtermékenyítették egymást, megoldhatatlan antinómiákká szilárdulnak. Így a tudomány és a szépirodalom, a kritika és a produkció, a művelődés és a politika, minden vonatkozás és elrendezés nélkül szétesnek. Ennek az irodalmi zavarnak a színtere az újság. Az újság tartalma, az „anyaga“, amely minden más szervezeti formának ellenáll, nem más, mint az olvasóra rákényszerített nyugtalanság. Mert a türelmetlenség az újságolvasó lelki állapotának legfőbb jellemzője. És ez a nyugtalanság nem csak a politikusokra jellemző, akik információkat várnak, vagy a spekulánsokra, akik tippeket várnak – hanem itt azoknak a kizártaknak a sokaságáról van szó, akik azt hiszik, hogy a maguk érdekei alapján, nekik is joguk van szót kérni. Az olvasót semmi sem köti úgy a maga újságjához, mint a napról napra új táplálékot követelő türelmetlenség – ezt a szerkesztőségek már régen a maguk hasznára fordították; és ezért nyitnak újabb és újabb rovatokat az olvasók kérdései, véleményei és tiltakozásai számára. A tények válogatás nélküli asszimilációja kéz a kézben jár az olvasók hasonló asszimilációjával, akik egy pillanat alatt munkatársakká emelkednek föl. Ebben van egy dialektikus mozzanat is: az írásbeliség alámerülése ebben a sajtóban, az írásbeliség újra helyreállításának képlete egy másik sajtóban. Ha igaz ugyanis, hogy az írásbeliség szélességében megnyeri azt, amit mélységben elveszít, akkor megkezdődik a szerző és a közönség elválasztása, amit a sajtó konvencionális módon fenn is tart (rutinizálva, de már fellázítva). Az olvasó mindig kész lesz arra, hogy maga is íróvá, leíróvá vagy előíróvá váljék. Mint értőnek – és nem is egy szakma, hanem egy poszt értőjének – megnyílik előtte a hozzáférés a szerzőséghez. A munka maga jut szóhoz. És a szavakban való megjelenítése a tudás egy része, amely fel van szólítva a maga gyakorlására. Az írói illetékesség így már nem egy specializált, hanem egy politechnikai műveltségre épül, és ez által közjővé válik. Egyszóval csak az életviszonyok irodalmasítása tud úrrá lenni az egyébként legyőzhetetlen antinómiákon; miközben a szó ilyen gátlástalan lealacsonyításán keresztül – melynek terepe az újság – annak megmenekítése készül elő.

1934

1 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, II. kötet, Suhrkamp Verlag, 1977, 628–629.

Walter Benjamin

## Színház és rádió

A nevelési munkájuk kölcsönös ellenőrzése<sup>1</sup>

„Színház és rádió” – elfogulatlanul tekintve, e két intézmény kapcsolata elsőként nem a harmónia érzését hívja életre. De ugyanakkor itt a konkurencia-viszony talán nem annyira éles, mint a rádió és a koncertterem között. Persze túl sok mindent tudunk egyrészt a rádió egyre messzebbre nyúló aktivitásáról, másrészt az egyre fokozódó színházi válságról, ahhoz, hogy a kettőjük közös munkájáról túl pontos képet tudnánk alkotni magunknak. De mégis létezik egy ilyen közös munka. Még hozzá már elég régóta. És ez – ennyit szabadjon előrebocsátanom – csak pedagógiai lehet. Különös nyomatékka a *Südwestdeutscher Rundfunk* indította útjára; ennek művészeti vezetője Ernst Schoen volt, aki elsőként figyelt föl Bert Brecht ebben a tárgyban, irodalmi és a zenei munkatársaival közösen készített munkáira. Nem lehet véletlen, hogy ezek a munkák – „Lindberglug”, „Das Badener Lehrstück”, „Der Jasager”, „Der Neinsager” és mások – egyrészt egyoldalúan pedagógiai célokat követnek, de másrészt nagyon is eredeti módon a rádió és a színház közötti összekötő láncszemet keresik. Az ily módon megtalált fundamentum azonban nagyon hamar megmutatta a maga teherbíró képességét. Ehhez hasonló felépítésű műveket lehetne közvetíteni az iskolarádióban – gondoljunk pl. Elisabeth Hauptmann „Ford” című hangjátékára. E művek kazuisztikás eljárással, példák és ellenpéldák bemutatásával, olyan témákat tárgyalnak, mint mindennapi problémák, iskolai és nevelési kérdések, a siker technikái, házassági nehézségek stb. Ilyen „hangmodellek” készítéséhez – a szerzők: Walter Benjamin és Wolf Zucker – a frankfurti rádió (a berlinivel közösen) adta az ösztönzést. Egy ilyen kiterjedt aktivitás feljogosíthat arra, hogy ennek a következetes munkának az alapjait egy kicsit közelebről is szemügyre vegyük, és ugyanakkor hozzájáruljunk a félreértések eloszlatásához.

Aki ily módon pontosabban szeretne utána menni a dolgoknak, az már nem tud elmenni a legkézenfekvőbb, a technika mellett. Ajánlatos minden érzékenységet félretenni, és mindjárt megjegyezni: a rádió a színházzal szemben nem csak egy új technikát, hanem egy exponáltabb technikát is képvisel. Még nincs mögötte, mint a színház mögött, egy klasszikus korszak; a tömeg, amelyet megragad, sokkal nagyobb; végül

1 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, II. kötet, Suhrkamp Verlag, 1977, 773–776.

és mindenekelőtt az anyagi elemek (amelyeken az apparátus) és a szellemi elemek (amelyeken a tartalom nyugszik) a lehető legszorosabban össze vannak kapcsolva. És mit tud a színház ezzel szemben felmutatni? Az eleven eszközök felhasználását – más semmit. Talán semmi nem tudja annyira előmozdítani a színház fejlődését, mint az a kérdés: mit jelent, hogy eleven személyek lépnek föl benne? Itt ugyanis két lehetséges felfogás – egy konzervatív és egy haladó – válik el egymástól, a lehető legélesebben.

Az első semmilyen indokot nem lát arra, hogy a válságot egyáltalán észlelje. Az ő szemében semmi sem zavarja meg az egész harmóniáját, és az ember ennek a reprezentánsa. Ő az embert a hatalmának csúcán látja, mint a teremtés urát. (Még akkor is, ha ez az ember egy utolsó bérmunkás.) Számára a keretet a mai kultúrkör jelöli ki, és ő ebben az „emberiség” nevében mozog ide-oda. Ez a büszke, önmagában biztos nagypolgári színház a saját válságával éppúgy nem törődik, mint a világ válságával, és mindig „szimbólumként” valósul meg, mint az „összműalkotás” „totalitása” – habár most szegény-ember darabokat vagy Offenbach-librettókat követő darabokat játszik – a legújabb divat szerint (miközben a legünnepeltebb mágna nemrég visszalépett).

Ezzel a szórakoztatás és a művelődés színházát jellemeztük. Ezek – bármennyire ellentétesnek is tűnjenek – mégis csak komplementer jelenségek, egy kielégült réteg számára; egy olyan réteg számára, amely mindenre vágyik, amit a keze megérinthet. Ez a színház hiába próbál komplikált gépekkel és hatalmas mennyiségű statisztával versenyezni a több milliós filmek attrakciójával; hiába próbál a maga repertoárjával kiterjeszkedni minden korra és országra. Eközben a rádió és a mozi sokkal kisebb apparátust felhasználva a régi kínai színdaraboknak és az új szürrealista kísérleteknek ad helyet, különböző stúdiókban: a színháznak teljesen reménytelen versenyeznie azzal, amit a rádió és a mozi technikailag nyújtani tud.

De nem kilátástalan a velük folytatott vita. Ez az, amit a haladó színházról mindenekelőtt várhatunk. Brecht, aki elsőnek dolgozta ki ennek elméletét, ezt epikusnak nevezi. Az „epikus színház” mindenekelőtt józan, józan a technikával szemben is. Nincs itt helyem arra, hogy kifejtsem az epikus színház elméletét, de még arra sem, hogy bemutassam, hogy a gesztus föltárása és alkalmazása nem más, mint a rádió és a film montázs-technikájának egy technikai eseményből egy emberi eseménybe való visszaváltoztatása. Most elég annyi, hogy az epikus színház princípiuma ugyanúgy, mint a montázsé a megszakításra épül. Csak hogy a megszakítás itt nem a csábítást képviseli, hanem inkább pedagógiai funkciója van. Megállítja a folyamatban lévő cselekményt, és ezzel arra kényszeríti a hallgatót, hogy foglaljon állást az eseményekkel



kapcsolatban, és a színészt is rákényszeríti arra, hogy foglaljon állást a saját szerepével szemben.

Az epikus színház a drámai össz-műalkotással a drámai laboratóriumot állítja szembe. Új módon visszanyúl a színház régi nagy esélyéhez – a jelenvalóság exponálásához. A középpontjában az ember áll, a mai válság közepette. Ez a rádió és a mozi által eliminált ember – hogy egy kicsit drasztikusan fejezzük ki magunkat – a technika szekerének ötödik kereke. És ez a redukált, hidegre tett ember, bizonyos próbatételeknek van alávetve, véleményeket fogalmaznak meg róla. És ebből adódik: a történetet nem lehet megváltoztatni a maga csúcspontjain, nem lehet megváltoztatni erényekkel vagy elhatározással, hanem csakis a maga szigorúan szokásszerű lefolyásában, az ész és a gyakorlat segítségével. A viselkedési módok legkisebb elemeiből kell megkonstruálni azt, amit az arisztotelészi dramaturgiában „cselekvésnek” neveznek – ez az epikus színház lényege.

Így helyezkedik szembe az epikus színház a konvencióval: a művelődés helyébe az iskolázást állítja, a szétszórátás [szórakozás] helyébe a csoportosulást. Ami az utolsót illeti, mindenki számára, aki követi a rádió fejlődését, jól ismert, hogy újabban milyen sokat fáradoznak azon, hogy hallgatói csoportokat, amelyek társadalmi rétegződésük-nél, érdekkörük-nél és környezetük-nél fogva egységet alkotnak, szorosabb szövetséggé kovácsolják össze. Ehhez teljesen hasonlóan próbálja az epikus színház is megtalálni azokat az érdekeket, amelyek – függetlenül a kritikától és a reklámtól – arra törekcsenek, hogy önmagukat (beleértve a politikai érdekeket is) egy jól megformált egységben, a cselekedetek egy sorában (a fent megadott értelemben) jelenítsék meg. Ez a törekvés különös módon a régebbi drámák teljes átdolgozásához vezetett („II. Eduárd”, „Koldusopera”), az újabbak pedig egy kontroverz tematikát követnek („Aki igent mond” – „Aki nemet mond”). Ez egyúttal azt is megvilágíthatja, hogy mit jelent, ha a művelődés (az ismeretek) helyébe az iskolázás (az ítéletalkotás) lép. A rádió, amely a maga sajátosságai miatt szívesen nyúl vissza művelődési anyagra, ezt a leginkább olyan feldolgozásokon keresztül teszi, amelyek nem csak a technikának, de a közönség elvárásainak is eleget tesznek. Az apparátust csak úgy tudjuk távol tartani egy hatalmas „népművelő üzem” nimbuszától (ahogy Schoen mondja), ha ezt egy olyan formátumra redukáljuk, amely még méltó az emberhez.

Bertolt Brecht

## A rádió mint kommunikációs apparátus

Beszéd a rádió funkciójáról<sup>1</sup>

A társadalmi rendünk anarchikus; el lehet képzelni a rendek anarchiájaként, azaz olyan mechanikus és vonatkozások nélküli kavarodásként, amely a nyilvános élet messzemenően rendezett komplexumaiból áll. Az ebben az értelemben vett anarchikus társadalmi rendünk lehetővé teszi, hogy olyan találmányok szülessenek és fejlődjenek ki, amelyeknek még meg kell hódítaniuk a maguk piacát, még igazolniuk kell a maguk létjogosultságát, vagyis *olyan találmányokról van szó, amelyek nem megrendelésre készültek*. Így a technika a mi korunkban eljutott addig, hogy létrehozta a rádiót, de a társadalom még nem jutott el addig, hogy be is fogadja azt. Nem a nyilvánosság várt a rádióra, hanem a rádió várt a nyilvánosságra, ezért a rádió helyzetét így jellemezhetjük: nem a nyersanyag várt egy nyilvános szükséglet alapján a létrehozás módszereire, hanem a létrehozási módszerek félve keresik a maguk nyersanyagát. Hirtelen létrejött az a lehetőség, hogy mindenkinek mindent elmondjanak, de tulajdonképpen nem volt semmi mondanivalójuk. És ki ez a mindenki? Kezdetben azzal segítettünk magunkon, hogy ebbe nem is gondoltunk bele. Körülnézünk, hogy hol mondott valaki valamit valakinek, hol próbált valaki konkurálva föllépni, és valamit valakinek elmondani? A rádió a maga első fázisában csak helyettesített: a színházat, az operát, a koncertet, az előadásokat, a kávéházi zenét, a helyi sajtót, és így tovább.

A rádió a kezdetektől fogva azokat a már meglévő intézményeket imitálta, amelyeknek valami közük volt az elmondható és az elénekelhető terjesztéséhez: így jött létre a bábeli toronyépítés káosza és tumultusa. Ebben az akusztikai áruházban meg lehetett tanulni angolul (a vándorkórus hangjai mellett), aztán tyúkokat nevelni – a tanfolyamok meg olcsók voltak, mint a csapvíz. Ez olyan volt, mint a páciensünk arany ifjúkora. Nem tudom, hogy ez a kor véget ért-e már, de ha igen, akkor ennek az ifúnak, akinek a megszületéshez ugyan nem kellett fölmutatnia semmiféle bizonyítványt, utána mégis csak meg kellett találnia a maga életcélját. Így az ember csak érett korban teszi fel azt a kérdést, hogy mi végre is van a világon.

1 Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke in acht Bänden*, VIII. kötet, Suhrkamp Verlag, 1967, 127–134.

Ami mármost a *rádió életcélját* illeti, úgy az véleményem szerint nem állhat abban, hogy a nyilvános életet egyszerűen megszépítse. Erre nem csak kevés hajlandóságot mutat, de a nyilvános életünk sem nagyon alkalmas egy ilyen megszépítésre. Nem vagyok ellene, hogy a munkanélküliek melegező csarnokaiban és a börtönökben is rádiókat állítsanak föl (nyilvánvalóan azt gondolják, hogy ez által ezeknek az intézménynek az élettartama olcsón meghosszabbítható), de azt mégis csak túlzásnak tartom, hogy még a hidak alatt is készülékeket állítsanak föl; bár előkelő gesztus lenne azoknak, akik itt szeretnék eltölteni az éjszakájukat, hogy legalább a legszükségesebbel, pl. egy „Mesterdálnok”-előadással ellássuk őket. Itt szükség van egy bizonyos érzékenységre. Arra, hogy az otthont megint otthonossá, és a családi életet megint lehetővé tegyük, véleményem szerint a rádió nem alkalmas, miközben azt nyugodtan nyitva hagyhatjuk, hogy az, amit nem érhet el, egyáltalán kívánatos-e. De most tekintsünk el a rádió kétséges funkciójától (aki sok mindent hoz, senkinek sem hoz semmit); a rádióknak mindenesetre egy oldala van, pedig kettőnek kellene lennie. Egy tisztán disztribúciós apparátus, csak szétszót dolgozat.

Hogy valami pozitívát is mondjak, a rádióban lévő pozitív elemek alapján szeretnék javaslatot tenni a rádió átfunkcionálására: a rádiót disztribúciós apparátusból kommunikációs apparátussá kell átalakítani. A rádió lehet a nyilvános életünk legnagyobb kommunikációs apparátusa. Egy hatalmas csatornarendszer, vagyis, ha jól csinálná, nem csak sugározna, hanem be is fogadna, azaz a hallgatót nem csak hallgatásra, hanem beszédre is ösztönöznél, és nem izolálná, hanem kapcsolatokba helyezné. A rádióknak ki kellene lépnie a szállító szerepéből, és a hallgatókat mint szállítókat kellene megszerveznie. Ezért a rádió minden törekvése, hogy a nyilvános ügyeknek valóban nyilvános karaktert is kölcsönözzön, abszolút pozitív. A kormánynak ugyanúgy szüksége van a rádióra, mint a jogalkalmazásnak. Ahol a kormány és a jogrendszer szembehelyezkedik a rádió ilyen tevékenységével, ott ennek alapja a félelem, ami csak a rádió fölfedezése előtti időben, ha nem a lőpor fölfedezése előtti időben helyezhető el. Én ugyanúgy, mint önök, nem ismerem pontosan a birodalmi kancellár kötelességeit, a rádió dolga, hogy ezeket tudassa velem; de az biztos, hogy a legmagasabb hivatal kötelességei közé tartozik, hogy a rádión keresztül rendszeresen tudósítsa a nemzetet a tevékenységéről, és igazolja ezt a tevékenységet. A rádió feladata azonban nem merül ki abban, hogy ezeket a tudósításokat továbbadja. A tudósítások bekérését is meg kell szerveznie, vagyis a kormányzó tudósításait a kormányzottak kérdéseire adott válaszokká kell átalakítani. A rádióknak ezt a cserét lehetővé kell tennie. Ő egyedül tudja megszervezni a különböző iparágak és a fogyasztók közötti beszélgetést a használati tárgyak

szabványosításáról, a kenyérárak növekedéséről és a helyi közösségekben folyó vitákról. Ha önök ezt utópikusnak tartják, akkor kérem, gondoljanak bele, hogy miért is lenne ez utópikus.

De bármit is tesz a rádió, mindig azon kell fáradoznia, hogy szembeálljon azzal a *következmény-nélküliséggel*, amely szinte minden nyilvános intézményünket nevetségessé teszi.

Van egy következmény-nélküli irodalmunk, amely nem csak azon fáradozik, hogy ne legyenek következményei, hanem minden erejével arra törekszik, hogy a hallgatóit neutralizálja, amennyiben minden dolgot és állapotot a következményük nélkül ábrázol. Következmények nélküli iskoláink vannak, amelyek féltősen próbálnak egy olyan műveltséget közvetíteni, amelynek semmiféle következménye sincs, és ő maga sem következménye semminek. Minden ideológiát alkotó intézményünk a maga feladatát abban látja, hogy az ideológia szerepét *következmény-nélkülüként* mutassa föl, összhangban egy olyan kultúra-fogalommal, amely azt sugallja, hogy a kultúra alakítása már befejeződött, és a kultúrának nincs többé szüksége teremtő fáradozásokra. Itt nem akarjuk megvizsgálni, hogy kinek az érdekében áll, hogy ezek az intézmények következmény-nélküliek maradjanak. De ha egy technikai találmány ilyen természetes hajlamok, és ilyen társadalmi funkciók mellett jön létre, méghozzá az attól való félelemben, hogy az értelmetlen szórakoztatásnak nehogy valamiféle következménye legyen, akkor elnyomhatatlanul fölmerül a kérdés, hogy nincs-e mégis valamilyen lehetőség arra, hogy a kikapcsolás hatalmaival – a kikapcsolás különböző szervezeteivel – szembeálljunk? Minden kicsi előrelépés ebbe az irányba, hatalmas siker lenne, amely messze túllép az összes kulináris jellegű rendezvény sikerén. Minden világos következménnyel járó kampány, tehát minden, a valóságot valóban alakító kampány (még a legkisebb jelentőségű pontokon is, pl. a nyilvános építmények kiutalásakor) a rádióknak egészen más, összehasonlíthatatlanul mélyebb hatást tulajdonítana, mint a mostani, tisztán dekoratív beállítottság. Minden ilyen vállalkozás kialakítandó *technikája* arra a fő feladatra irányul, hogy a közönséget nem csak oktatni kell, hanem a közönségnek egyúttal oktatónak is kell lennie.

A rádió formális feladata, hogy ennek az oktató vállalkozásnak egy érdekes karaktert adjon, vagyis az érdekeket érdekessé kell tennie. Egyrészt, a fiataloknak szánt részt, még művészileg meg is formálhatja. A rádióknak ez a törekvése, hogy az oktatás anyagát művészileg megformálja, összhangban van a modern művészet olyan törekvéseivel, amelyek a művészetnek oktató karaktert próbálnak adni.

Egy ilyen gyakorlatról, amely a rádiót kommunikációs apparátusként használja, már az 1929-es Baden-Badeni zenei héten [az „Ozeanflug” bemutatása kapcsán] beszéltem. Ez az egyik modell az apparátus újfajta

fölhasználására. Egy másik modell lenne a „Baadener Lehrstück vom Einverständnis”. Itt azt a pedagógiai részt, ami a „hallgatókra” vonatkozik, a repülőgép személyzete és a tömeg veszi át. Ez összhangban van azzal, amit a rádió nyújtani tud: a művelt kórus, a bohóc vagy a bemondó alakjában. Én itt csak az *elvi összefüggések* tisztázására vállalkozom, mert az esztétika káosza még nem oka az elvi funkciók példa nélküli káoszának, hanem annak pusztá következménye. Esztétikai belátásokkal nem lehet megszüntetni a rádió tulajdonképpeni funkciójára vonatkozó tévedéseket (a néhányak számára hasznos tévedéseket). Elmondhatnám azt is önöknek, hogy a modern dráma, különösen az epikus dráma, teoretikus alkalmazása a rádióra különösen gyümölcsöző eredményeket hozhatna.

A legkevésbé a régi operával lehetne kezdeni valamit, amely a mámorállapotok létrehozására irányul, mert mint befogadóra, az egyes emberre irányul, mint ahogy az összes alkoholista excessusból semmi sem veszélyesebb, mint a csendes ivászat.

És ugyanígy a shakespeare-i dramaturgia is szinte teljesen használhatatlan a rádió számára, mert a befogadó itt is az egyes és elszigetelt ember, a tömeg helyett; Shakespeare műveiben érzéseket, szimpátiákat, reményeket investálnak olyan intrikákba, amelyek egyetlen célja, hogy a drámai individuumnak megadják a kifejezés lehetőségét.

Az epikus dráma a maga számszakiságával, az elemek szétválasztásával, tehát a szóról alkotott képpel, és a zenéről szóló szavakkal, de különösen a tanító beállítottsággal, a rádió számára egy sor lehetőséget teremt. Ennek tisztán esztétikai alkalmazása nem vezetne máshoz, csak egy új divathoz, de már van bőven vannak régi divatjaink! Ha a színház befogadná az epikus drámát, a pedagógiai-dokumentarista ábrázolást, akkor a rádió egy teljesen újfajta propagandát fejthetne ki a színház számára, nevezetesen igazi információkat, nélkülözhetetlen információkat közvetíthetne. Egy ilyen, a színházzal szorosan összekötött kommentár, a dráma teljes értékű és egyenjogú kiegészítése, teljesen új formákat hozhatna létre, és így tovább. A színházi és a rádiós műsorok közötti együttműködést is meg lehetne szervezni. A rádió elküldhetné a kórusokat a színházba, továbbá a közönségnek a tandrámák meetinghez hasonló kollektív előadásaiban meghozott döntéseit és létrehozott produkcióit eljuttathatná a nyilvánossághoz.

Én most nem fogom kifejteni ezt az „és így tovább”-ot, és szándékosan nem térek ki az opera drámáról (és mindkettőnek a hangjátékról) való leválasztásának *lehetőségeire*, vagy hasonló esztétikai problémák megoldására. Habár tudom, hogy önök valószínűleg ezt várják tőlem, mivel önöknek az a céljuk, hogy eladják a művészetet az apparátuson keresztül. De ahhoz, hogy ez eladható legyen, a művészetnek előbb

megvehetőnek kell lennie. De én semmit sem akartam eladni maguknak, hanem csak azt az elvi javaslatot szerettem volna előterjeszteni, hogy a rádióból a nyilvános élet kommunikációs apparátusát kell létrehozni. Ez egy újítás vagy javaslat, amely utópikusnak tűnik, és amelyet én magam is utópikusnak tartok, ha kimondom: a rádió vagy a színház képes lenne valamire. Persze azt is jól tudom, hogy a nagy intézmények nem tudnak megtenni mindent, amit meg tudnának tenni, és még azt sem tudják megtenni, amit akarnak. Tőlünk azt várják, hogy nyújtsunk nekik valamit, megújítsuk őket, újításokkal életben tartjuk őket.

De az semmiképpen sem a mi feladatunk, hogy az ideológiai intézményeket az adott társadalmi rend bázisán újításokon keresztül életben tartjuk, hanem az újításokon keresztül a saját bázisukhoz kell visszavezetnünk őket. Újítások a megújulással szemben! Ahhoz, hogy *sohasem megszakadó, kontinuus javaslatokkal elő tudjuk mozdítani az apparátus jobb működését az általánosság érdekében*, előbb meg kell ingatnunk ennek az apparátusnak a társadalmi bázisát, és a kevesek érdekében álló alkalmazását vita tárgyává kell tennünk.

Ami ebben a társadalmi rendben megvalósíthatatlan, az egy másikban megvalósítható, és ezért ezek a javaslatok – amelyek csak a technikai fejlődés természetes következményei – egyúttal ennek a másik rendnek a propagálását és megformálását is szolgálják.

1932

Karl Wolfskehl

## Életlevegő<sup>1</sup>

Nevezhetjük aurának, vagy adhatunk neki egy kevésbé „okkult“ elnevezést: minden anyagi képződmény kisugároz egy saját, csak hozzá tartozó atmoszférát. Az emberi kéz élő és élettelen (a szokásos megkülönböztetést alkalmazva) képződményei, minden, ami szándékolatlanul jött létre, önmagán túlra törekszik, önmagát önmagával veszi körül, súlytalanul öleli körül és hangozza körül magát. Mihelyst a nappali szemünket bezárjuk,

1 Karl Wolfskehl: *Gesammelte Werke*, II. kötet, Claassen Verlag, 1960, 419–422.

vagy még ki sem nyitottuk: amíg gyermekek vagyunk (vagy ha megadatik nekünk, hogy ebben a gyermeki emberségben fennmaradjunk), tudunk a jelenségvilágnak erről a lelki burkáról, érezzük a mindenkori formálási princípiumot, sőt a mélyebb érzékeinkkel még érzékeljük is ezt (látjuk vagy szagoljuk). Ez az anyagtalan vagy anyag-könnyű burok nem változhatatlan, sőt inkább egy biztos és finom iránytű, állandó remegésben, amely mind az élők, mind az élettelen létezők esetében az átváltozás előjeleit sokkal előbb érzékeli, minthogy a „tulajdonképpen” anyagiban valamilyen eltolódás, átalakulás következne be (bármilyen célból is). „Sokkal azelőtt”: ez itt csak egy megközelítő szó, a folyamat hozzáigazításáról van szó, a számunkra jól ismert lefolyási sorhoz, amihez ennek a különleges belsőnek, sőt a külső és a belső viszonyának az égvilágon semmi köze sincs. De minden „előérzetünk” (sőt még az állatok minden „előérzete” is) ebből táplálkozik, a dolgok felett álló tér- és erőszférából. Aki tompán, minden kényszerítés nélkül, minden figyelmeztetés nélkül, elhagyja a házát, ami abban a pillanatban összedől, amikor átlépi a küszöböt (az ókor csodálatos mondásai tudósítanak ilyen eseményekről), aki a magas hegyekben előre megsejti a kőlavina érkezését, vagy térképpel a kezében, minden külső indíték nélkül lemond egy csúcs megmászásáról, mert félelmetes katasztrófa fenyegeti, vagy minden látszat ellenére, megteszi a lépést a szakadék felé, az alámerülés szörnyűségének vagy gyönyörének vonzásában – azon a mindennapi törvényeken túl, ez a szférikus élet uralkodik. És ez normaként meghatározza az akaratát és az útját.

És ebből származik minden mély, tovább már nem bontható alapélmény. Az „adott óra ajándéka”, az otthonosság élménye – a hely és a pillanat titokzatos összefüggése. Emiatt válnak a műalkotásokat őrző intézmények, a múzeumok hulla-kamrákká – és annál halottabbak, hidegebbek, gonoszabbak, minél inkább maszkosítani próbálják önmagukat, minél inkább a „milió” látszatát keltik. Mert nem a külső körülmények teremtik meg, vagy tartják fenn egy képződmény életét, hanem az utánozhatatlan és helyreállíthatatlan vonatkozások. Ha napjaink költője, a „Teppich des Lebens” előjátékában ezt mondja: „der toren mund macht süsse laute schal” [a balga szája édes hangokat bocsájt ki],<sup>2</sup> akkor csak azt a titkos kisugárzó erőt mondja ki az emberi szóról, ami az összes emberi képződmény sajátja. És ekkor fölmerül a kérdés, a kedvünk, a szándékunk, sőt a kor szándékával szemben (figyelmeztető ujjként vagy fenyegetésként): hogy viszonyul a legmulandóbb, a legegyszerűbb, az eleven emberi hang a forradalmak börtöneihez, az apparátus kalitkájában való beszédhez?...

2 Stefan George *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod* című kötete Előjátékának XI. költeményében. Első megjelenés: 1899. november. – *A ford. megjegyzése.*

De mikor és hogyan él, mikor és hogyan hal meg egy ember, egy dolog, egy egész létszféra? Az élet és a halál, kétarcúan keringenek ugyanabban a táncban, az egyik a bélyegző, a másik lenyomat; de azt mindenki érzi, és sok monda tudósít is róla, hogy ezen túl van a nagy abbahagyás, a szörnyűséges zsákutca, a visszatérés és a vigasz nélküli vég. Mikor éli ki magát egy összeomló épület, hogy rommá váljék, visszamerüljön az ember lelki illetékességéből a természet lelki illetékességébe, mint egy vidék, elmélázó gyásszal és mégis kielégülve? És hogyan válnak a romos környékek a szörnyűség helyeivé, lelketlen ellenképekké, szemétté? Amikor az örök város ősellensége, Karthágó végre elesett, akkor az egész várost a legfélelmetesebb misztérium-átkok közepette örökre terméketlen talajjá változtatták, sóval hintették be, hogy többé egyetlen fűcsomó se teremjen – és az isteneket, a génuszokat, a hely hatalmait, vagyis a város földön túli valóságát ünnepélyesen felszólították, hogy települjön át Rómába, Rómának ugyanis van egy olyan szellemi ereje, élet-levegője, ami ellen nem lehet harcolni, ez a tulajdonképpeni létezés-test, ami mindent befogad. Ezzel a fordulattal és önkítágítással nyeri el Róma a maga „világuralmát”. És amikor Róma másodszor idegen életet szívott magába, egy másik, magasabb, isteni titkot fogadott be magába, akkoriban, amikor lerombolta a Jehova-templomot, és Jeruzsálem, a Másik Város, a győztes előtt térdre borult, akkor nyerte el – a földi világuralmon túl, és ezt túlélve – az isteni impériumot és az örökkévalóságot, mint transzcendenciát és mint hivatalt.

Itt – mint várható volt – elmosódnak a szavaink. És a kicsiből, az egyediből, az illatból kiindulva (ami minden teremtettet, minden létrejöttet egy életen keresztül körüllebeg, ami tulajdonképpen minden teremtmény titkozatoságának magja, és ami változik a növekedés, az érés és a pusztulás során) próbáljuk megragadni a csendes kifejeződések. Röviden a formálás, az egyensúly, a szépség, a „valamiben-boldognaklenni” csodájáról beszélünk. És azt, amit világtörténelemnek nevezünk, a földi emberiség adottság-teljességének ugyanez a lehelete lengi körül. De most álljunk meg egy pillanatra. Mert van egy gondunk, ami ma mindennél súlyosabban ránk nehezedik, pontosabban bennünk motoszkál: él-e a mi korunk, és ha igen, miből meríti a maga erőit, és ma belső egységet alkot-e a világ és a felettes világ? Ezzel a gonddal majd valamikor máskor kellene szembe néznünk, szemtől szembe.

*Fordította Weiss János*



## „Tűnő varázslat”: Oakeshott a társalgás és a költészet szerepéről az emberi életben<sup>1</sup>

Prológus: a társalgás és a költészet mint filozófiai stílus [style] és mint autonóm szólam [voice]

Michael Oakeshott írásmódjának legszembetűnőbb vonása esszéisztikus stílusa. Elég csak felületesen beleolvasnunk valamely szövegébe, hogy észrevegyük, Oakeshott mindig is elutasította az akadémiai normákat, melyek megpróbálták mondandójának kifejtésmódját korlátozni. Úgy tűnik, Oakeshottnak mindvégig sikerült megőriznie távolságtartó beszédmódját: szabad gondolkodó volt a szó legszorosabb értelmében véve, s ennek is akart megmaradni, gondolkodásában és nyelvében is szabadnak. Híres volt stílusának eleganciájáról, mely, ha kellett, magyarázó volt, de nem vált soha sem lapossá, választékos volt, de soha nem homályos, a filozófiai hagyományban gyökerezett, de soha nem vált szcientistává vagy „professzionálissá”.

E stílári függetlenség vezette Oakeshottot arra, hogy elutasítsa a különbségtételt, amely szigorúan elválasztja a beszélt nyelvet az írottól.

A szerző egyetemi tanár a Nemzeti Közszolgálati Egyetemen, a BTK Filozófiai Intézetének tudományos tanácsadója. Email: Horcher.Ferenc@btk.mta.hu

- 1 Az esszé első változata *The Ciceronian Element in Oakeshott's Conception of Conversation* címen előadásként hangzott el a Michael Oakeshott Társaság 11. Oakeshott-konferenciáján (2006. június 7–11, Colorado College, Colorado Springs, Egyesült Államok). Köszönettel tartozom Corey Abelnek, amiért bátorított, hogy megírjam a végső változatot, és mert segített az írás szerkesztésében, illetve Timothy Fullernek, a konferencia házigazdájának a nagylelkűen felajánlott utazási támogatásért, amely lehetővé tette, hogy részt vegyek a konferencián. Angol nyelven megjelent változata: Ferenc Hörcher: A Brief Enchantment: The Role of Conversation And Poetry in Human Life. In Corey Abel (ed.): *The Meanings of Michael Oakeshott's Conservatism*. Imprint-academic.com, Exeter, 2010, 238–254.

A filozófia – a bölcsesség szeretete a szó ókori görög értelmében – kétségkívül mindig is szóbeli hagyomány volt. Akár az agorán, akár az Akadémia kertjében zajlott, elsősorban élőbeszédként művelték, nem pedig leírva. Ami benne igazán fontos volt, az a résztvevők egymással folytatott párbeszéde volt, amit a görögök véget nem érő tanulási folyamatnak tekintettek. Platon legjobb műveinek szókratikus párbeszédei képesek voltak megőrizni még írott formájukban is ezt a szellemi többértelműséget: bennük a szereplők szabadon társalognak fontos ügyeikről, de e szokást soha nem változtatják olyan véges játszómává, melynek nyertesei és vesztesei vannak.

Ha Oakeshott ezt a – persze bizonyos fokig idealizált – gyakorlatot akarta követni, akkor figyelembe kellett vennie a tényt, hogy alapvetően kétféleképp lehet megőrizni az élőbeszéd eredeti frissességét. Vagy arra hajlunk, hogy megtartsuk közvetlen párbeszédes jellegét, vagy konvencionális szépirodalmi műfajok szabályait követve formáljuk át. Amikor egy írás párbeszédes formájú – anélkül, hogy szükségszerűen megmaradna a dialógusforma keretei között –, azzal azt akarjuk elérni, hogy az olvasó ne érzékelyen valamely előre lefektetett célt, amely felé a gondolatnak haladni kellene. Inkább látszódjon folyamatban levő, semmint befejezett műnek, inkább szellemi torna legyen, semmint szigorú logikai következtetés. Kerüljessük a témát, mint macska a forró kását! Olyan legyen, mint a legintimebb szeretkezés: soha nem szabad elsietni. Legyünk fesztelenek, tárgyilagosak, és inkább kissé szkeptikusak annak tekintetében, hogy sikerül-e teljes mértékben kifejtenuk mondandónkat. Ahogy látni fogjuk, Oakeshott igyekezett megértetni velünk ennek az írás- és gondolkodásmódnak a fontosságát, és ezért nem túlzás azt állítani, hogy stílusa sokat megőrzött e platonikus filozófiai beszédmód fő vonásaiból.

Ugyanakkor bizonyos szépirodalmi műfajok is, melyeket Oakeshott – Arisztotelészt követve – gyakran összefoglalólag költészetnek hív, alkalmassak lehetnek arra, hogy legyőzzék az írott nyelv kommunikációs rendszerére jellemző távolságot a szerző és az olvasó között. A költő az örök jelenlét illúzióját kelti: velünk tart legbensőségesebb pillanatainkban, miközben mi is közvetlenül értesülünk az ő legbensőségesebb, leggyöngédebb módon fülünkbe suttogott érzelmeiről. A költő megnyilatkozása meggátolja, hogy azt higgyük, a kimondott szó leválasztható arról, aki kimondta. A versbe foglalt szó a költőé marad, még akkor is, ha a hallgató fogadja be. A költő nyelvi megnyilvánulása személyre szab minden így váltott üzenetet: élő és egyéniesített üzenet marad, és nem válik a személytelen nyelvi rendszer részeként mechanikussá és semlegessé. A régi időkben a költők „élőben” mutatták be műveiket a jelen levő hallgatóságnak, s ezért minden egyes szónak elevennek és feltűnőnek kellett lennie. A költészet ennél fogva mindig is nyelvi *tour-de-force*-nak számított, és írott formában is az marad: egy olyan *ars*, mely voltaképpen tovatűnő, soha meg nem szilárduló szavakat hoz létre.

Bár nehéz lenne eldönteni, hogy Michael Oakeshott prózastílusát a társalgás vagy a költészet archetípusához áll-e közelebb, nincs is szükség rá, hogy erőltessük ezt a megkülönböztetést. Nekünk elég annyit állítani, hogy Oakeshott a társalgást és a költészetet egymás stilisztikai alternatívájának tekinti. A következőkben azonban elhagyom a stilsztika területét, és rátérek szerzőnk gyakran nehezen értelmezhető leírásaira, melyek a társalgást és a költészetet tapasztalati módusoknak, szólamoknak tekintik.<sup>2</sup> Arra fogok rákérdezni, hogy Oakeshott milyen funkciót tulajdonított ezeknek az emberi tevékenységi formáknak vagy képzelet-alakzatoknak, és mivel indokolta választását. A probléma kifejtése során betekintést nyerünk Oakeshott episztemológiájába és az emberi identitásról vallott elméletébe is. Először a társalgásról alkotott eszméivel foglalkozom, majd az esszé második felében Oakeshott költészetfelfogását vizsgálom. Mindkét esetben hasonló problémába ütközünk: Oakeshott fő kérdése ugyanis az, hogy képes-e az ember lerázni magáról a gyakorlati élet igáját. Noha az általa javasolt elnagyolt válaszok és sejtetések [*intimations*] inkább szkeptikusnak tűnnek, mégis annak leszünk a tanúi, hogy a társalgásnak és a költészetnek megdöbbenő, és radásul nagyon is hasonló előnyei vannak: mindkettő átmeneti felszabadulást hoz a *praxis* terhe alól.

## A társalgás elsődleges jelentése

Szakfilozófiai szempontból nézve a társalgás tág, jobban mondva szándékosan tágan hagyott fogalom. Elsődleges funkciója tulajdonképpen az, hogy ellensúlyozza a megalapozatlan feltételezéseket, melyek szerint

- 2 Az Oakeshott esztétikai írásairól szóló, egyre növekvő mennyiségű szakirodalomból a következő műveket volt alkalmam felhasználni: Elizabeth Campbell Corey: *Being Otherworldly in the World: Michael Oakeshott on Religion, Aesthetics and Politics*, D.Phil. dissertation, Louisiana State University, 2004., Glenn Worthington: *Poetic Experience and the Good Life in the Writings of Michael Oakeshott*. *European Journal of Political Theory*, 2005 (4): 1, 57–66., a Michael Oakeshott-monográfiák idevágó fejezeteit: Paul Franco: *Michael Oakeshott. An Introduction*. Yale University Press, New Haven and London, 2004, 116–133., Efraim Podoksik: *In Defence of Modernity. Vision and Philosophy in Michael Oakeshott*. Imprint Academic, Exeter UK, Charlottesville VA, 2003, 103–120., illetve a következő fejezeteket: Martin P. Thompson: *Intimations of Poetry in Practical Life*, 281–292., Robert Grant: *Oakeshott on the Nature and Place of Aesthetic Experience: a Critique*, 293–305., Wendell John Coats, Jr.: *Michael Oakeshott and the Poetic Character of Human Activity*, 306–315. In Corey Abel – Timothy Fuller (eds.): *The Intellectual Legacy of Michael Oakeshott*. Imprint Academic, Exeter UK, Charlottesville VA, 2005.

szükségszerű, hogy a filozófus lapos és egyenes nyelvezetet használjon. Ha egy filozófus a társalgási stílusra tér át, akkor azzal a szakfilozófusok (beleértve a szakma legjobbjait is) nyelvi habitusának merevségére kíván rámutatni. Lázadás ez a pedantéria, a dogmatizmus vagy az ideologikus beszédmód ellen. Az Oakeshott-ra jellemző nyelvi univerzumban a társalgó stílusnak van egy további célja is: hogy szembeszálljon a filozófus által racionalistának nevezett, és szerinte a huszadik századi mentalitásra olyannyira jellemző politikai beszéddel is.

A társalgás fő témaként először Oakeshott posztumusz kiadott *The Voice of Conversation in the Education of Mankind*<sup>3</sup> című esszéjében bukkan fel, és a híres *The Voice of Poetry in the Conversation of Mankind*<sup>4</sup> című esszéjében vált általánosan ismertté. Noha a második változat sokkal gazdagabb és komplexebb, a korábbi esszé jobban tükrözi a szerző társalgásról alkotott eredeti nézeteit. Az alábbiakban az alapfogalmakkal kapcsolatban mindkét szövegre hivatkozni fogok.

A korábbi esszé határozottan provokatív állítással indít. Oakeshott a társalgást már a legelső mondatban szembeállítja az étellel: „Az emberek azt mondják, élni kell; de én inkább a társalgást választom.”<sup>5</sup> Noha elsőre úgy tűnhet, hogy ez alatt azt érti, a társalgás az élet negációja, vagy legalábbis egyik lehetséges alternatívája, valójában erről szó sincs. A meglehetősen erős állítás értelme egy későbbi ponton válik nyilvánvalóvá: „Minden élet szükségszerűen tökéletlen; tele van ugyan lehetőségekkel, de a bizonyosságokkal takarékoskodik. Egyedül a társalgás politikája ismeri fel ezt a szükségszerű tökéletlenséget.”<sup>6</sup> Itt egy szkeptikus filozófus hangját halljuk. Ez a hang ezer nehézséget, és ezzel szemben csak csekély számú örömet tulajdonít az emberi állapotnak. De az élet ígéreteivel szembeni szkeptikus realista ítéletét Oakeshott igencsak

3 Michael Oakeshott: *The Voice of Conversation in the Education of Mankind*. In Uő: *What is History? And Other Essays*. Edited by Luke O’Sullivan, Imprint Academic, Exeter, 2004, 187–199. A kötet bevezetője szerint „úgy tűnik, a mű kevéssel az 1939–45-ös háború után íródott.” (Uo., 15.) Mindenesetre a 13-as lábjegyzet szerint „Akár sokkal korábban is íródhatott”, míg a tartalomjegyzék az 1948 körüli időszakot vélelmezi.

4 Ez a tanulmány 1959-ben látott önállóan napvilágot, majd 1962-ben megjelent a *Rationalism in Politics and Other Essays* című kötetében (Methuen, London – New York, 1962, 197–247). Én a Liberty Press kiadását használtam: Michael Oakeshott: *The Voice of Poetry in the Conversation of Mankind*. In Uő: *Rationalism in Politics and Other Essays*. New and expanded edition. Liberty Press, Indianapolis, 1991, 488–541.

5 Michael Oakeshott: *The Voice of Conversation in the Education of Mankind*. Id. kiad., 187.

6 Uo., 196.

szelíd hangon mondja ki. A szkepticizmust nála az önfegyelem szelídíti meg, és a szerző végül is csupán arra szólítja fel az olvasót, hogy az olvasás során hagyja maga mögött a mindennapi élet sürgető ügyeit.

A szkeptikus szólam az alsó regiszterben szólal meg. Általa lehetővé válik, hogy madártávlatból pillantsunk rá életünk valóságára. Olyan nyelvi konvenciót követ, mely az érzelmeket nem engedi szabadon. Azon a feltételezésen alapul ugyanis, hogy az élet tele van meglepetésekkel, de nem szabad megengednünk, hogy a körülmények kerekedjenek felül mindenkori kedélyállapotunkon. Sokkal inkább arra az egészséges fesztelenségre vagy játékos könnyedségre van szükségünk, amely biztosítja, hogy ne legyen részünk kegyetlen kiábrándulásokban az életünket befolyásoló véletlen körülmények hatására.

Figyelem, Oakeshott nem azt ígéri, hogy a társalgás meg fogja tudni változtatni az emberi élet tényeit. Állításának érvényességi köre szűkebb, inkább sztoikus jellegű: a társalgásban az ember olyan intellektuális esz-köze lelhet, amelynek segítségével edzheti magát, hogy ne győzzék le teljes mértékben az élet mindenkori véletlenei. Épp azáltal segít, hogy szavakat bocsájt rendelkezésünkre, melyekkel a különböző kérdéseket könnyedén és fesztelenül tudjuk megtárgyalni beszélgetőtársunkkal (ez a terminus egykor a barátságához hasonló, de annál kevésbé meghatározó emberi viszonyt jelentett). Ha követjük az úgynevezett „társalgási etikettet”, olyan tettet hajtunk végre, amely fontosnak bizonyulhat mentális higiéniánkra nézve. Összességében Oakeshott sugallata az, hogy a társalgás felszabadítja az egyént a gyakorlati élet kötöttségei alól.

Ezen a ponton egy kitérőt kell tennünk. Előbb meg kell vizsgálnunk az összefüggést a társalgás és a civilizáció oakeshotti fogalmai között, majd ezután rekonstruáljuk a fogalmak történeti gyökereit.

## Társalgás és civilizáció

Ahhoz, hogy a két terminus közötti fogalmi kapcsolatot tisztán lássuk, el kell fogadnunk az emberi viselkedés kétféle értékrendje, a civilizált és a barbár viselkedés között feszülő radikális ellentétet. Az emberi tapasztalat e két formája közötti különbség az emberi léthelyezetbe fűződő kétféle viszonyból fakad. A barbár csak a gyakorlati dolgokkal, vagyis a túlélése biztosításával törődik. A civilizált ember meghatározó vonása ellenben az, hogy amellet, hogy biztosítja túlélése feltételeit, arra is törekszik, hogy az élet örömeiben is legyen része: „»Civilizált« módon élni azt jelenti, hogy az ember elfogadja az élet megváltoztathatatlan

feltételeit, és a legtöbbet hozza ki belőlük.”<sup>7</sup> Ez a „legtöbb” nem más mint az „intellektuális élvezetben”<sup>8</sup> való közös részesedés, és Oakeshott nézete szerint a társalgás pontosan ilyen élvezet.

Oakeshott a civilizációt úgy értelmezi, mint ami lehetővé teszi, hogy túl lássunk a gyakorlati élet kiszámíthatatlanságain. A civilizáció az emberi öntudatnak az az állapota, mely fesztelenebb hozzáállást enged meg az emberi élet alapszükségleteivel kapcsolatban. Míg a gyakorlati ember az élet kiszámíthatatlanságait olyan lencsén keresztül nézi, amely használati értéküket vizsgálja, addig a civilizált ember nem korlátozza figyelmét az alapvető életfeltételekre, és már a nem haszonelvű értékek megvalósítására is törekszik.

Ha a civilizált lét jellemzőit a korábbi, szókimondóbb szövegváltozatban vesszük szemügyre, abban az angol vidéki úr eszményített portróját ismerhetjük fel. A civilizált ember vadász, aki „pusztán a lovaglás kedvéért vesz részt a hajtásban: nála a vadászatnak nincs áldozata.”<sup>9</sup> Abban az értelemben arisztokratikus a felfogása, hogy nem veszi túlságosan komolyan az élet dolgait, mert nemcsak hogy unalmasnak, de olcsónak és ízléstelennek is találja őket. Az ideális gentleman azért úz olyan merőben haszontalan tevékenységeket, mint például a társalgás, hogy megerősítse magát az élet viszontagságaival szemben, a nélkül, hogy közvetlenül harcba szállna ellenük.

De Oakeshott sem vádolható inkább sznobizmussal, mint a többi értelmiségi, és ennek megfelelően számára a civilizáció is több, mint az angol arisztokrácia és dzsentri szokásai és erkölcei [*mores*]. Ő a *gentleman*nek azt az ideálját vallja ugyanis magáénak, amely magába foglalja e karakter típus ókori görög-római modelljét is. A társalgás eredetileg a görög-római vidéki földesúr fényűzése volt, csak a szabad időtöltésre [*leisure*] való igény ezúttal átkerült az angol vidéki tájba. A továbbiakban megpróbáljuk kifejteni az angol nemes és ókori előképe közötti történeti kapcsolatot.

## A társalgás az európai intellektuális hagyományban

A *conversatio* terminus a késő klasszikus kori latinból, Senecától származik.<sup>10</sup> Eredetileg mindössze közvetlenséget, baráti kapcsolatot jelentett. A francia *conversation* sokat megőrzött a kezdeti értelemből, és mai

7 Uo., 198.

8 Uo., 188.

9 Uo., 187.

10 Peter Burke: *The Art of Conversation*. Cornell University Press, Ithaca, 1993, 92.

napig társadalmi viszonyokat jelöl. Míg korábbi jelentése a társadalmi rétegződésre és a társadalmi szerkezetre vonatkozott, ma már egyszerűen szóbeli nyelvi tevékenységet jelent. A szó két jelentésrétege természetesen szorosan összefügg. A társas viszonyok vagy a társadalom általában emberek közötti kapcsolatot jelent, és ezt „gyakorlatba ültetni” annyit tesz, hogy szóba állunk egymással, megszólítjuk egymást. Avagy megfordítva: azáltal, hogy a felek szóba elegyednek egymással, ugyanahhoz a közösséghez tartozókként ismerik el egymást, mint akikben van valami közös (legalábbis a kommunikáció eszköze, a nyelv és általa a kultúra szintjén).

Amennyiben igaz, hogy a kommunikáció révén emberi közösséget teremtünk, akkor nem lepődhetünk meg azon sem, hogy a rómaiak ennyire fontosnak tartották a társalgást. A komplex társadalmakban a beszéd elárulja az adott személy társadalmi pozícióját, és társadalmi presztízst közvetít. Miközben valakivel beszélgetünk, ideiglenesen az illető társadalmi rétegéhez tartozóként tekinthetnek ránk. De nyelvi magatartásunk ugyanígy el is választhat minket másoktól. A római szónoki tudomány hosszú időn keresztül részletesen tanulmányozta a beszédstílusokat és beszédbeli magatartásokat. Az így felállított szabályrendszer előfeltevése szerint a nyilvános beszéd a szónok feladata, míg a magánbeszélgetés minden felnőtt férfi (néha akár nő) polgári kötelessége volt. Hogy használhassa a médiumok valamelyikét, az illetőnek a nyelv mesterének kellett lennie. A szónokokat ezért speciális nevelési intézményekben oktatták. De nemcsak a szakemberek, minden polgár részt vett a „társalgás művészetének” terjesztésében. A társalgás művészete, kétségtelenül részben Cicerónak köszönhetően, aki a kor legnépszerűbb szónoka volt, a római társadalom visszatérő témájának számított. Cicero *A kötelességek* című írásában tárgyalja ezt a kérdést.<sup>11</sup> Az ott közölt felosztásban az ékesszólás a nyilvános eseményekhez (a törvényszéki és a közgyűlésekhez) tartozik, míg a társalgás leginkább az informális társasági összejövetelekhez, különösen a barátok közti eszmecserehez illik. Formaságok határozzák meg az ékesszólás merev szabályait, a kötetlenség a privát érintkezés közvetlenségét és hatékonyságát garantálja. A társalgás a kommunikációnak az a formája, amelyben nem követünk kötött szabályokat, de közben mégis ügyelünk az illendőségre. („Különösen arra legyen gondunk, hogy látható módon tiszteletet és megbecsülést tanúsítsunk azokkal szemben, akikkel társalgunk”).<sup>12</sup> Cicero egyenesen azt állítja, hogy az igazi társalgás egyféle szókratikus gyakorlat:

11 Cicero: *A kötelességek*. Ford. Havas László. In: Marcus Tullius Cicero: *Válogatott művei*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1974, 259–309.

12 Uo., 301.

[A társalgás] legyen könnyed és csöppet sem merev: hassa át finom humor. De a társalgásból ne hiányozzanak egyéb elemek se, ne mozogjon szűk körben, mert ahogy más dolgokban, a közös beszélgetésben is helyes a változatosság.<sup>13</sup>

A tehetséges társalgó mindvégig tartja magát a társalgás tárgyához, és nem engedi, hogy „társalgásunk elárulja valamilyen jellembeli fogyatékoságunkat”.<sup>14</sup> Figyelembe kell venni továbbá a beszélgetésben részt vevő társaságot is, és azt, hogy ők hogyan fogadnák a hozzájuk intézett szavakat. Végül „tudjuk [a társalgást] alkalmas pillanatban abba is hagyni”.<sup>15</sup>

Ezek voltak tehát Cicero irányelvei, melyeket saját tapasztalatai alapján, mint hivatásos szónok és közéleti szereplő fogalmazott meg. De az általa megtestesített alak [*persona*] a társalgást tárgyaló műveinél és leveleinél is nagyobb hatású volt, arra ösztönözve a reneszánsz Európa elitjét, hogy Cicerót tekintse a mintatársalgónak, a civilizált ember archetípusának. A 16. századi humanista Itáliában Cicero követőjének lenni olyan magatartási módot jelentett, amelyre úgy tekintettek, mint ami mintaszerűen képviseli az udvari embert. Az itáliai városállamokban, melyeknek mikrokozmoszát a versengés határozta meg, s ahol a társadalmi elitet szüntelenül átalakították a váratlan fordulatok, a korábbi udvari etikettel szemben új erényeket kezdtek méltányolni. Az új, később piaci cserekereskedelemnek nevezett rendszer nagyobb alkalmazkodó képességet és korábban soha nem látott társas együttműködést kívánt meg. A gazdasági előnyöket megbecsüléssel lehetett elérni, ezt pedig a másokkal való könnyed és elegáns kapcsolatba lépés képessége alapozta meg, s itt már sem a saját, sem a másik társadalmi státusa nem számított önértéknek. A társadalmi mobilitást a társas viselkedés új etikettjére, a civilizált társalgásra alapozták.

Az aktuális ideált a kor legtökéletesebb úriembere, a született udvari ember, Baldassare Castiglione testesítette meg. Eseménydús élete során e művelt és előzékeny, humanista műveltségű nemesember beutazta egész Itáliát és a korabeli Európát, és gazdag tapasztalatokat szerzett katonaként és diplomataként is. Bár ő személyesen még a hagyományos keresztény lovagi értékrendet képviselte, e szerepnek új formát adott azáltal, hogy humanistaként az ókori kultúrát és társas szokásokat terjesztette. Castiglione volt a szerzője a népszerű, dialógusban írott tanácsadó könyvnek, amelyben udvaronc társait arra tanítja, hogyan érjenek el

13 Uo., 300.

14 Uo.

15 Uo., 301.



sikereket a világi életben.<sup>16</sup> A könyv egyik legfontosabb, a beszélgetésekben szüntelenül hangsúlyozott pontja a társalgás művészete. A már korábban újra felfedezett ókori retorika művészetére összpontosítva Castiglionénak az a célja, hogy megmutassa, a világi életben elért sikerhez szükség van a mások iránti nyitottságra, ami lehetővé teszi a kapcsolattartást a barátokkal és az idegenekkel egyaránt. Nem elég nemesnek születni vagy jártasnak lenni a harcművészetekben: az udvari embernek új kihívásokkal kellett szembenéznie, beleértve az asztali szokásokat, az udvari viselkedést, és azt a tehetséget, hogy az ember nyelvi képességeivel a legkülönbébb társas helyzetekben is jó benyomást tegyen a társaságában lévő férfiakra és nőkre egyaránt.

A korszak másik két népszerű, a társalgás művészete iránt érdeklődő olasz szerzője Giovanni Della Casa<sup>17</sup> és Stefano Guazzo volt.<sup>18</sup> Peter Burke is rámutatott, hogy e szerzők más kisebb írók egész sorával együtt jelzik azokat a fontos változásokat, amelyek a reneszánsz Itália nyilvános viselkedési szokásaiban, valamint nyilvános beszéd- és írásmódjában álltak be. A társadalomtörténész Norbert Elias szerint a fejlődés legfontosabb lépéscsofokai az „udvariasság” [*courtesy, civility*] felé vezetnek. Az udvariasság fogalma szorosan kapcsolódik a politikai közösség vagy társadalom belső viszonyaihoz. A kis itáliai udvarokban és városokban a közösség elvárta tagjaitól, hogy felettebb szigorú viselkedési szabályrendszer szerint éljenek, s hogy ezzel fejezzék ki a közösségi értékrendhez való alkalmazkodásukat. Ám ez nem tarthatott sokáig. Idővel a növekvő iparnak és a virágzó távolsági kereskedelemnek köszönhetően az emberek egyre nagyobb területen érintkeztek egymással. Az utazónak, kereskedőnek, katonának, diplomátának és kalandornak meg kellett tanulnia, hogy hogyan bánjon a helyi közösségekkel. Az új európai mobilitás folyamányaként a közösségeknek is ki kellett nyílniuk, és a társadalmi osztályok utat engedtek a társadalmi presztízs és státus új kifejeződési formáinak. A kézművességre és az iparművészetre, illetve magasabb szinten a képzőművészet új irányzataira a kor már úgy tekint, mint a társadalmi presztízs és a politikai hatalom jelképeire. Az újonnan meggazdagodott városokban a gazdagságot nem lehetett volna egyenesebben módon kifejezni, mint a fényűzés élvezetével, ami a divatipar új fellendülését vonta maga után. Bár a gazda(g)ság mobilitása rugalmasabbá tette a társadalom szerkezetét, a társadalmi rend felügyeletéhez új ellenőrző pontokra volt szükség. A beszédmódor és fegyelmezett viselkedés a társadalmi hovatartozás ismérvévé vált: a sűrűn lakott városi központokban az ember sokkal könnyebben fejezhette ki nemesi származását szavaival és

16 Baldassare Castiglione: *Az udvari ember* (1528)

17 Lásd *Galateo* (1558)

18 Lásd *Civil conversazione* (1574)

gesztusaival, mint vagyonának felmutatásával. De a társadalmi mobilitás is felgyorsult: a születési előjogok helyett az illetőnek saját érdemeit kellett szellemdús magán- és nyilvános vitákban bebizonyítania. A *via moderna* felsorolt elemei mind hozzájárultak a társadalmi viszonyok új értékrendjének megszületéséhez, és legvilágosabban a társalgás művészete iránt tanúsított új érdeklődésben fejeződtek ki.

Az udvariasság cicerói normáinak itáliai újjászületése hosszú távon hatással volt a 17. századi Franciaországra és a 18. századi Angliára is. Mindkét társadalmi szintér hozzájárult az eredeti mátrix ezúttal szélesebb európai kontextusban való újrafogalmazásához. A francia „civilite” eredetisége a fogalom arisztokratikus jegyében rejlik. Bár az *ancien régime* sokáig megőrizte politikai hatalmát, a társalgásról és udvariasságról szóló értekezések szerzőinek társadalmi presztízse egy lassan érlelődő, de ellenőrizhetetlen társadalmi lázadáshoz követte ki az utat, amely Versailles udvari maximáit a felvilágosult Párizs szalonjaiba, majd később a vidéki akadémiák és vitatársaságok termeibe is bevezette.<sup>19</sup> A franciák jelentős szerepet vállaltak a társalgás művészetének kifinomulásában. Ugyancsak meghatározó jelentőségük volt a felvilágosodás filozófiájának létrejöttében, amely a társas hajlamot sokszor egyenesen az értékhierarchia csúcsára helyezte.

Franciaországban a társadalmi elit szellemi légkörének és rétegződésének fokozatos megváltozása legalább két évszázadot vett igénybe. Ezzel párhuzamosan zajlottak a 18. századi angol szintér meglehetősen drámai eseményei is. Míg a franciák fényes szalonokat látogattak, hogy ott adják elő kis hazugságaikat, az angolok sötét és füstös klubokba és kávéházakba húzódtak vissza, ahol politikáról beszélgettek, és dühösen vagy mohón olvasták azokat a hírlapi kacsákat, melyek az újonnan alapított hírlapokban jelentek meg. Ebben a kontextusban kell elhelyeznünk az Addison, illetve Steel által szerkesztett *Tatler* és *Spectator* című lapokat. Ezeknek az irányadó lapoknak az volt az érdemük, hogy a társas hajlamot népszerűsítették a morózus és marhahúsevő britek között, *à la mode de Paris*. Ezáltal „csiszolódott és alakult az, amit a franciák *Bel Esprit*-nek neveznek, és amely alatt a társalgás, az elmélkedés és a legillendőbb szerzők olvasása által kifinomult géniuszt értik.”<sup>20</sup> De senki sem tett annyit azért, hogy a morózus angol dzsentri a 18. századi

19 A társas élet és a társalkodás elterjedéséről a 18. században lásd: Ulrich Im Hof: *Das gesellige Jahrhundert. Gesellschaft und Gesellschaften im Zeitalter der Aufklärung*. C.H. Beck, München, 1982.

20 No. 160, Monday, 3 September 1711, *The Spectator in three volumes: volume 1, A New Edition, Reproducing the Original Text Both as First Issued and as Corrected by its Authors with Introduction, Notes, and Index*, edited by Henry Morley, 1891. Én a 2007 februárjában letöltött internetes változatot használtam: <http://www.gutenberg.org/files/12030/12030-h/12030-h/SV1/Spectator1.html#section160>

elegáns és társaságkedvelő dandy-vé váljék, mint a fiatal és művelt Anthony Ashley Cooper, Shaftesbury harmadik grófja. A részben a francia moralisták, részben a hazafias későhumanizmus cicerói utánérzésének hatása alatt álló Shaftesbury-nek kulcsszerepe volt abban, hogy a római szónoki kultúra az angol regény vidéki társasági világává alakult át. Olyan családba született, hogy a korszak leghíresebb filozófusa lehetett a házitanítója, és születése jogán örökölte meg azt a politikai paktumot, amely a „dicsőséges forradalmat” eredményezte. Így lett Shaftesbury az ideális közvetítő, aki a kései humanisták polgári diskurzusát a György-kori szellemes társalkodásba fordította. Életrajzírója nagyon találóan foglalja össze e nemzedék vívmányait, mikor azt írja: „Az angol whigek kulturális ideológiájukat a társalgás és udvariasság fogalmai köré építették, s ezzel legitimálták az új politikai és kulturális rendet, mely akkoriban (1688-ban) jött létre és egészen a 19. századig fennmaradt”.<sup>21</sup> Shaftesbury a szociokulturális komponenst adta hozzá ehhez a politikai ideológiához. Fellázadt az előző generáció tudósainak és filozófusainak, beleértve magántanárának, Locke-nak mechanisztikus világnézete ellen, és írt egy vastag kötetet, melybe elegendő írásait, többek között dialógusait gyűjtötte, hogy ezzel mozdítsa elő a filozofálás nem tudományos, a beszélt nyelv elevenségét megőrizni hivatott formáját. A társalgásról és udvariasságról vallott eszménye az úriember modern fogalmát körvonalazza. Shaftesbury képes volt népszerűvé tenni a kultúrát a társadalmi és politikai elit soraiban is azáltal, hogy meggyőzte honfitársait (és Európa nagy részét), hogy az udvarias társalgás rugalmas szabályain alapuló társadalom minden más alternatívánál jobban megfelel a modern kor megváltozott igényeinek. A társalgás messze sokkal kellemesebb, mint a forradalmak, noha legalább annyira, ha nem még inkább érzékeny a társadalmi igazságtalanságokra. A társadalomban csak a szabad művészetek [*liberal arts*] segítségével valósítható meg egy szabad politikai rend, s ezzel biztosíthatja a szükséges feltételeket, hogy felülemelkedjen a 17. századi Angliát és a 18. századi Franciaországot olyannyira jellemző anarchia veszélyein. Ilyen formában ez a gondolat egy idealizált platonizmuson és cicerói humanizmuson alapuló társadalom-oktatási programnak minősül. A következőkben a klasszikus, szabad művészeti képzésen alapuló oktatástervezetre vetünk egy pillantást, hogy megvizsgáljuk, hogyan illeszkedik ez a tervezet a civilizáció kora modern ideáljába. Ez pedig a társalgás, a civilizáció és az oktatás oakeshotti fogalmainak kapcsolatrendszeréhez vezet el bennünket, de mielőtt megmagyaráznánk, mit is jelent ez utóbbi kifejezésbokr, előbb ellenőrizzük,

21 L. E. Klein: *Shaftesbury and the Culture of Politeness: Moral Discourse and Cultural Politics in Early 18th-Century England*. Cambridge UP, Cambridge, 1994, 155.

hogy vajon maga a szerző hajlandó lenne-e elfoglalni helyét az általunk számára kijelölt humanista hagyomány panteonjában.

## Az udvariasság diskurzusa Oakeshott társalgásról adott leírásában

A történeti áttekintés során igyekeztem kimutatni az eszmetörténeti folytonosságot, amely a társalgás cicerói fogalma és az udvariasság koramodern felfogása között húzódik. Alapállításom az volt, hogy a társalgás művészetéről szóló reneszánsz és posztreneszánsz alapművek terminológiájukat a modern kommentátorok által értelmezett arisztotelési és cicerói hagyományból vették át. Most összehasonlítjuk az általuk használt nyelvet Oakeshott saját leíró eszközeivel.

Oakeshottnak az ideális társalgásról adott jellemzései, mint láttuk, olyan felhangokkal bírnak, melyek az angol vidéki nemes Addison vagy Shaftesbury írásaiból ismert ideáljára emlékeztetnek. A nemes lord híres példájában a filozófiát a jó modorhoz, a filozófust pedig egyféle morális arisztokratához hasonlította. Lévén maga is amatőr filozófus, aki a római moralisták választékos modorában írt, Shaftesbury mondhatni saját eszményképének volt a megtestesítője, kinek személyiségében egyesült a filozófiai gondolkodás és a társalgási gyakorlat.

Alakját Oakeshott az amatőrrel és a virtuózzal szóló jellemzésében idézi meg. A latin „virtus”-ból származó virtuózó fogalma Shaftesbury korában új jelentést kap: „A társalgó embernek legalábbis amatőrnek kell látszódnia. És akárcsak a zongorajáték, a társalgás is művészet, amelynek hallgatása közben úgy érezzük, valami lényegi hiányzik belőle, ha művelőjében nincs meg a virtuóz elem.”<sup>22</sup> Fentebb láthattuk Addison utalását a „*Bel Esprit*”-re, és ez a fogalom megjelenik Oakeshott leírásában is: „A társalgás géniuszt csak abban a bel-ésprit-ben találjuk meg, akinek érintése könnyed, elméje rugalmas és jól berendezett...”<sup>23</sup> Jellegetes rokokó hangulatot idéz meg az, ahogyan Oakeshott szerint a társalgás művészetéhez „többre van szükség a gráciák ihleténél; de kevesebbre, mint a múzsákéra”.<sup>24</sup> A másik fogalom, mely viszont a felvilágosodás

22 Michael Oakeshott: *The Voice of Conversation in the Education of Mankind*. Id. kiad., 188.

23 Uo., 190.

24 Uo., 191.

diskurzusából származik, a szimpátia, melyet, akárcsak a skót morál-filozófusok, a társalgás meghatározó jegyének tart.<sup>25</sup> Sőt egészen odáig elmegy, hogy beismerje, a társalgás „egyszerre igényli az udvariasságban és a taktikai szerénységben való jártasságot”.<sup>26</sup>

Ha ezek a megegyezések még mindig nem lennének eléggé meggyőzőek, elég felidézni, hogy Oakeshott számára a társalgás művészetének hőse Montaigne. Utóbbi „e karaktertípus emblémájának” nevezi, megkülönböztetve a „történelem nagy szónokaitól [talkers]”, ideértve „Dr. Johnstont, Burke-öt vagy Coleridge-et”.<sup>27</sup> Mármost nem szükséges különösebben hosszan érvelni, hogy kijelenthessük, Montaigne a *par excellence* társalgó filozófus. Az is kétségtelen tény, hogy a francia esszéíró jelenti a kapcsolatot az antik moralisták és a modern társalgók között. Ha úgy esett, hogy Montaigne lett Oakeshott számára a társalgás modern művészetének hőse, ez arra utal, hogy az angol filozófus ugyanabba az intellektuális hagyományba tartozik, mint francia társa.

## A civilizáció mint az én [self] nevelője

Montaigne nem csak briliáns társalgónak számított, de neki tulajdonítják a modern szubjektivitás elmélyítését és az én önreflexív leírását is. Ezért nem meglepő, hogy Oakeshott leírása a társalgásról szintén kitér az én kérdésre. A mai olvasónak könnyen elkerüli a figyelmét, hogy Oakeshott nagy és újszerű erőfeszítéseket tett azért, hogy a költészetről és a társalgásról írt 1959-es esszéjében számot adjon erről a témáról. Lenyűgöző mind a bátorsága, hogy megpróbálja újra feltalálni azt a nyelvet, mely leírja az ént és ennek viszonyát a külvilághoz, mind az az elavult és ügyetlen szóhasználat, melyet e jelenségek megfogalmazásakor végül is alkalmazott. De túlmutat a jelen dolgozat keretein, hogy ezt a mesteri erőfeszítést minden részletében bemutassuk. Csak arra a tényre szeretnék összpontosítani, hogy szemben a fiatal filozófus idealista realizmusával, Oakeshott karrierjének csúcán az „én” stabilitását illető kérdésben úgy tűnik, nominalista álláspontra jutott. Ebben a narratívában az „én” úgy ölt formát, hogy képek sorozatát képzel el, szemben a korábbi elmélettel, mely szerint a külvilágot a tapasztalat csatornáin (vagy ahogy ő nevezte őket: módjain) keresztül észelve jön létre. Ahhoz, hogy képekkel rendelkezünk, két

25 Vö. uo., 193.

26 Uo., 193–194.

27 Uo., 193.

dologra van szükség: egy aktorra, aki elképzei őket (ezt nevezi ének) és elképzelt képekre (ezt nevezi nem-ének).<sup>28</sup> De Oakeshott története radikálisabb annál, mint amit ez az egyszerű dualitás sugall. Úgy tűnik ugyanis, megkérdőjelezi mind az én, mind a nem-én létét. Pozíciója túl van a romantikus szubjektivizmuson, amit tagad, az ugyanis az én állandósága. Ahogy ő írja: az én cselekvésként [activity] mutatkozik meg. „[Az én] nem egy „dolog” vagy egy „szubsztancia”, mely aktivitásra képes: ő maga az aktivitás.”<sup>29</sup> Joggal juthat itt eszünkbe Ryle-nak az „elme” fogalmára tett utalása.<sup>30</sup> Oakeshott állítása ugyanis az, hogy nem létezik más, csak a képzelet aktivitása és ennek eredményei, s ezek alkotják meg az ént, illetve a nem-ént. Más szavakkal nem létezik az én, aki belső reprezentációi révén viszonyulhatna ahhoz, ami rajta kívül esik: azaz nem létezik tudat és nem léteznek tudattartalmak. Oakeshott univerzumában egyáltalán nem léteznek dolgok, melyeket aztán a képek reprezentálhatnának: csak képeink vannak, melyek vagy összeállnak, hogy az ént megformálják, vagy szétesnek, hogy a nem-ént formázzák meg.

Az ének ebben a forradalmi leírásában az a lényeges, hogy az a külső mechanizmusok által radikálisan aluldeterminált marad. Egyáltalán nem létezik én a képzeleti tevékenység előtt, ami azt jelenti, hogy kizárólag saját cselekedetei hozzák létre. Ez olyan emberi személyiséget állít elénk, aki arra van ítélve, hogy szabad legyen: még a saját identitását is önmaga, saját tettei határozzák meg. Ebben az esetben azonban, amennyiben az embernek az a sorsa, hogy maga adjon alakot énjének, kulcsfontosságúvá válik, hogy hogyan formálja meg önmagát.

Kétségtelen, hogy a képzeletnek különböző módjai léteznek, melyek a képzelet és a képekkel bánni tudás konvencionális „módszertanát” alkotják. A korai írásban például Oakeshott a gyakorlatot, a tudományt és a történelmet sorolja e szólamokhoz, de a későbbiekben ezeket kiegészíti a filozófiával és a költészettel, vagyis nemcsak a költészetet sorolja ide, hanem a filozófiát is inkább e módok vagy szólamok közé, és nem föléjük helyezi. Ahhoz, hogy valaki egészséges és sokoldalú személyiséggé váljék, meg kell őrizni az egyensúlyt e különböző képzeleti módok között. És talán nem meglepő, hogy Oakeshott itt újra bevezeti a társalgás fogalmát, hogy megtartható legyen a különböző szólamok egyensúlyi állapota, vagyis hogy meghatározza a civilizált egyensúlyt e szólamok között, melyek a modern világban egymással vitában állnak, a főhatalomért vívott intézményesült küzdelemben.

28 Ez a megkülönböztetés nyilvánvalóan problematikus. Mi van például, ha az elképzelő és az elképzelt ugyanaz a személy?

29 Michael Oakeshott: *The Voice of Poetry in the Conversation of Mankind*. Id. kiad., 496.

30 Feltételezhetően Ryle volt az egyetlen Oakeshott által nagyra becsült szakfilozófus.

A társalgást korábban Oakeshott úgy határozta meg, mint a kommunikáció pártoktól független formáját egyenlő és egymásban kölcsönösen megbízó felek között. Ez a leírás a társalgás fogalmának absztraktabb változatához vezetett, amely alkalmas volt arra, hogy az emberi képzelet különböző formái közötti ideális viszonyokra utaljon. Ahhoz, hogy egyensúlyt érjünk el a szólások között – és az egyensúly fogalma kapcsán fel kell hívnunk a figyelmet az arisztotelészi nyelvezetre, melyet Oakeshott a társalgásról szólva alkalmaz, amikor a középarány és a végletek közötti közép fogalmait használja – az embernek leginkább civilizáltnak kell lennie. Civilizáltnak lenni pedig az jelenti, hogy az ember képes szkeptikusan szemlélni saját cselekvéseit, és nem válik hajlíthatatlan szószólójává egyik szólásnak sem. Továbbá azt is jelenti, hogy képesek vagyunk nevelni magunkat, amint észrevettük, hogy tévúton járunk.

De a nevelés nem pusztán egyéni ügy. Noha úgy tűnhetett, hogy a fő hangsúly az éber öntudatosságra esik, a kérdésnek van társadalmi komponense is. Oakeshott leginkább a – szóhasználata szerint – liberális nevelésről szóló írásaiban ragadja meg az alkalmat, hogy összefoglalja nézeteit a nevelés európai hagyományáról. A liberális nevelés terminus kétségtelenül a humanista hagyományra utal vissza. De ezt ki kell egészíteni Oakeshottnak az egyetem középkori intézménye – a kereszténység (akaratlan?) találmánya – iránti nagyrebecsülésével. Az egyetemi oktatással kapcsolatban Oakeshott mindig két dolgot hangsúlyoz. Az egyik szerint az egyetem számos különböző tudományágnak ad otthont, melyek közül egyik sem tarthat igényt elsőbbségre a többivel szemben. Az egyetem jellegzetesen multidiszciplináris oktatási rendszer, ahol mind a hallgatók, mind az oktatók előnyükre használhatják az egymással sok úton-módon dialogizáló diszciplínák kohabitációját. Vagyis az egyetem a konvencionális szólásoknak azt a sokféleségét képviseli, ami az ember képzeleti módjait eleve is jellemzi. Ebben az értelemben kell interpretálnunk kijelentését, miszerint „a nevelés voltaképp beavatás ezen társalgás képességébe és közösségébe, s ennek során megtanuljuk felismerni a szólásokat, meghatározni a megszólalásra alkalmas pillanatokat, és ennek segítségével elsajátítjuk a társalgáshoz illő intellektuális és morális szokásokat”.<sup>31</sup> Ez azt a lényeges dolgot jelenti, hogy a tudományágak, melyekbe egyetemi éveink alatt bebocsátást nyerünk, kevésbé fontosak annál, hogy látni tanulunk.<sup>32</sup> Nem a tananyagot, hanem a „társalgás

31 Michael Oakeshott: *The Voice of Poetry in the Conversation of Mankind*. Id. kiad., 490.

32 Michael Oakeshott: *The Idea of a University*. In *Uő: The Voice of Liberal Learning*. Foreword and Introduction by Timothy Fuller, Liberty Fund, Indianapolis, 2001, 105–117, 110.

módját” kell megtanulnunk. Az intézmény alapeszméje a partnerség: az egyetem „együttműködésen alapuló vállalkozás”, ahol „a tudósok testülete” „tartósan egymás közelségében él”, „az a hely, ahol a tanulás/ tanítás hagyományát megőrzik és kibővítik”.<sup>33</sup>

De létezik egy további ok is, ami miatt Oakeshott számára az egyetem kiemelkedően fontos hely. Az egyetem biztosítja mind az elsőéves hallgatónak, mind a professzornak azt a fesztelen légkört, amely leveszi vállunkról a mindennapi szükségleteinkről való gondoskodás terhét. Az emberi élet kivételes szakasza ez, egy olyan szabadság megtapasztalása, melyhez foghatóra később nem lesz példa. Alapjában véve „intervalum”.<sup>34</sup>

Sőt mi több, noha a hallgatóktól azt várják, hogy beleássák magukat a tudás valamely kincsesbányájába, és a professzoroktól kutatást várnak bizonyos szakterületeken, ezeket a tevékenységeket nem haszonelvűen közelítik meg, és a kiértékelésbe sem számít bele a hatékonyság.<sup>35</sup> Az egyetem tehát érdektelen és elfogulatlan légkört biztosít tagjainak. Az itt végzett munka során úgy vehetjük számba kutatási területünk jelenségeit, hogy nem kell mindjárt a következő pillanatban valami hátróztatott kezdenünk azzal, amit találunk, míg ennek nyomása a mindennapi élet csúcsidejében elkerülhetetlen. Egyetemen kutatni és tanulni azt jelenti, hogy egy hosszú és alapos tanulási folyamat során – melyben nem előre meghatározott célokat tartunk szem előtt – megismerkedünk az adott kutatási területtel, de anélkül, hogy feladnánk a lelkesedést, hogy minden egyébről tudomást szerezzünk, amivel menet közben véletlenül találkozunk, vagy amiről hallunk. A tanulásnak ez a formája abban a nagyon konkrét értelemben szabad, hogy az ember szabadon garázdálkodhat a tudás széles mezején, miközben nem kell attól tartania, hogy birtokháborításon kapják.

## A költészet kétféle fogalma Oakeshottnál

Ahogy eddig láthattuk, Oakeshott a társalgás, civilizáció és nevelés közös nevezőjét a szabadságban találja meg. A képzelet és cselekvés e formái teszik lehetővé számunkra, hogy felszabadítsuk magunkat a

33 Uo., 107.

34 Uo., 114.

35 „Nem lehet világos okát adni, például a hasznosságát, amivel egyes részeit megindokolnánk” Uo., 109.



gyakorlati élet kényszere alól. De a szabadság lesz a legfontosabb komponens abban is, amit Oakeshott költészetnek nevez, és ebben az értelemben számít majd kései filozófiájában a költészet szabadsága a társalgás alternatívájának.

A költészet szabadsága különböző dolgokat jelent Oakeshott korai és kései gondolkodásában, noha a két megfogalmazás nem teljesen független egymástól. *An Essay on the Relations of Philosophy, Poetry and Reality*<sup>36</sup> című írás korábbi, valószínűleg 1925-ben írt változatában Oakeshott szembeállítja a költészetet a filozófiával. Az elemzés arról próbál meggyőzni minket, hogy míg a filozófiára jellemző tudás a dolgok külső vonásaira összpontosít, és ezért nem adhat a valóság természetére vonatkozó kielégítő leírást, mivel semmi sem ismerhető meg igazán jól kívülről, addig a költészet és általában a misztikus intuíció, amelybe a költészet mellett a vallás is beletartozik, lehetővé teszi az embernek, hogy közvetlenül kerüljön kapcsolatba a valósággal. A kétféle megközelítésmód különbségének magyarázata természetesen messze nem kielégítő. De ez a tény maga is összhangban van magával az állítással. Hiszen valóban, nem lehet cáfolhatatlanul érvelni amellett, hogy filozófiai érveléssel nem lehet teljes mértékben kielégítően magyarázhatóvá tenni a valóságot. Ha ugyanis ez lehetséges lenne, akkor ez magát cáfoló érv lenne. Ebben a szövegben sokkal inkább érdekes mozzanat egy felfedezendő (nagy kezdőbetűvel írt) Valóság feltételezése. Az 1959-es változatban, mint láttuk, nem létezik képzeleti aktusoktól függetlenül létező külvilág. Következésképpen itt a költészetre vonatkozó kijelentés sem annyira jelentős. A költészet meghatározó vonása itt az lesz, hogy „megszabadít a tettek halálos súlyától”.<sup>37</sup> A *The Voice of Poetry* című szövegben a költészettel a gyakorlat áll szemben, amely lehetőségeit meghiúsító akadályként jelenik meg az egyén számára. A költészet viszont átmeneti enyhülést hoz, amikor az emberek a maguk alkotta képek gazdagságát élvezhetik.

A költészet mindkét leírásában Oakeshott a régiek bölcsességéből indul ki. Nagyon is tudatában van a görög „poiesis” terminus jelentésével és funkciójával, melyből a költészet fogalma származik. (A poiesis” „készítést” jelent, olyan cselekvést, amely révén az emberek képesek alakítani a környező világot.) De az ő költészetfelfogása, szemben görög

36 Michael Oakeshott: *An Essay on the Relations of Philosophy, Poetry and Reality*. In *Uó: What is History? And Other Essays*, Id. kiad., 67–115. A cikket valószínűleg 1925-ben írta.

37 Michael Oakeshott: *The Voice of Poetry in the Conversation of Mankind*. Id. kiad., 538.

megfelelőjével, kevésbé cselekvő, sokkal inkább kontemplatív. Nézzük meg, miért választja Oakeshott ezt a költészetértelmezést.

## Megnyilatkozás és szólam [*utterance and voice*] a költészetben

Mindenekelőtt egy látszólag pusztán technikai kérdést érdemes tisztáznunk. Oakeshott rengeteg energiát fektet abba, hogy rámutasson, a költészet által létrehozott tárgy nem pusztán egy jel, ami valami rajta kívülre utal. Az emberek által működtetett mechanizmust, amely jeleket használ és értelmez, szimbolizmusnak nevezi. A szimbólum utaló funkcióval rendelkező tárgy: többet jelent önmagánál. Szemben a jelekkel, a költészet szavai csak pusztán képek, melyek saját élvezeti értékkel rendelkeznek, függetlenül bármilyen külső referenciától. A költői szónak ezt az autonómiáját és önreferencialitását nevezi Oakeshott metaforikus nyelvnek.

Mivel a költői szó jelentésének körkörös természete okozhat némi nehézséget a megértésben, talán könnyebben megértjük a szerző szándékát, ha egy másik nézőpont felől közelítünk a kérdéshez. Oakeshott igyekszik elhatárolódni a kifejezés központú költészetelméletektől. Elutasítja azt a nézetet, miszerint a költészet a tapasztalat kifejezése lenne, ahol a költői szó eszköz, külsődleges jel, mely egy belső érzést vagy egy külső fenomént ír le. Oakeshott itt azon kifejezés központú elméleteket szeretné elutasítani, amelyek azt állítják, hogy miután a költő megtapasztalt valamit, előbb elgondolkodik ezen, majd ennek eredményét költői formában fogalmazza meg. Oakeshott nem fogadja el e kreatív eljárás létét, hanem inkább a költői tapasztalat egysége mellett foglal állást: semmi egyéb nem létezik, csak az, ami a költői szóban adva van – a költői szó önmagáért áll jól, és nincs semmi szüksége költői létét igazoló bizonyítékokra.

Összefoglalva Oakeshott költői szóról vallott nézeteit, azt mondhatjuk, hogy a szerző az elemzés hagyományos eszközeinek számító tartalomnak vagy szubsztanciának a formával való szembeállítását a költői megszólalás [*utterance*] és a szólam [*voice*] kifejezéseivel váltja fel.<sup>38</sup> Előbbit a doktrínával, a másikat a cselekvéssel azonosítja. Szerinte a két

38 Itt ismét a „knowing how” (tudni, miként) és a „knowing that” (tudni, hogy) ryle-i megkülönböztetésére érdemes gondolnunk.

aspektus mind a tudományban, mind a gyakorlatban könnyen megkülönböztethető. De nem ez a helyzet a költészet esetében. Itt a két aspektus elválaszthatatlanul egybefonódik. Semmi sem létezik az önmagába zárt költői képen kívül, az magára/magába zárul.

## Szemlélődés és öröm [*contemplation and delight*] a költészetben

Ezzel az állítással eljutunk Oakeshott költészetleírásának központi eleméhez. Ismét ki kell mondanunk, hogy nála már magának a kifejtésnek is költői minősége van. A költészet mint szólamtípus legfontosabb sajátossága, állítja, az általa kifejtett hatásokban érhető tetten: a befogadót szemlélődésre indítja, és olyan örömet hív elő belőle, amelyet nehéz lenne más forrásból megszereznie. Ez Oakeshott elméletének egyik legmerészebb állítása. Az európai hagyományban ugyanis a szemlélődés rendszerint a valláshoz vagy a filozófiához tartozott. Platónnál a filozófus sajátos kiváltsága, hogy szemlélődés által ragadja meg a Jó ideális formáját. De Platón nem választja el a filozofálás aktusát a vallásos áhítattól. A kereszténységben a szemlélődés a misztikus kiváltsága lesz, és ez a tevékenység a misztikust közvetlen kapcsolatba hozhatja Istennel. Amint láthattuk, az 1925-ös szöveg a költészetet a misztikus intuíció címszava alatt tárgyalta, és a szemlélődés fogalma nem áll túl messze az ott használt szókincstől. Az *An Essay on the Relations of Philosophy, Poetry and Reality* lapjain Oakeshott elválasztja a teória görög fogalmát a latin *contemplatio* fogalmától, melyek egyébként etimológiailag egymással összefüggésben állnak. Ez a korai nézete a teóriát a filozófiának tartja fenn, míg a szemlélődés költői aktusnak számít.

A szemlélődés megmarad a költészet céljának a kései Oakeshottnál, még ha a szerző általános ismeretelmélete radikálisan át is alakul. A költészet képeket teremtő aktivitás, amely képekkel kapcsolatban nem tehető fel a kérdés, hogy tényekre vonatkoznak-e vagy sem. Ha feltűnnek, határozottan nem tényszerűségekre, lehetőségeikre vagy valószínűségeikre vagyunk kíváncsiak, mert ezek a kérdések éppen a képek lényegét veszítenék szem elől. A lényeges bennük ugyanis az, hogy örömet [*delight*] okoznak. Nem állnak logikai kapcsolatban más képekkel, nincs előtörténetük vagy utóéletük, nincsenek okozati viszonyban semmivel. Önmagukban kell őket tekinteni, és értékük abban áll, hogy a tartalmat

és a formát sajátos egységbe vonták – azt hogy „mit” mondanak, elmondásuk „hogyan”-jával.

Mind ezt fontos még azzal kiegészíteni, hogy késői munkásságában Oakeshott egyértelműen elutasítja azt a korábbi állítását, miszerint a szemlélődés révén a költészet egy magasabb rendű valóságba kalauzol minket. Számára nem létezik többé közvetlenül elérhető, magasabb rendű valóság. Elhatárolja magát azoktól az íróktól, akiknek „a szemlélődés a »valósághoz« való sajátos és közvetlen hozzáférés örömét jelenti”.<sup>39</sup> Ezek közé a szerzők közé sorolja Platón mellett egykori kedvencét, Spinozát, valamint Schopenhauert, akinél a „a *Kontemplation*-ban az énnel a *species rerum*-mal való egyesülése valósul meg”.<sup>40</sup> Oakeshott megnevezi e fordulat okát is: szeretné elkerülni „az »igazság« és »valóság« kategóriáiba, mint már előzetesen kitüntetett kategóriákba vetett hitet”.<sup>41</sup> Vagyis a kései Oakeshott a külvilág létezésének tekintetében meglehetősen szkeptikus lesz, s ezért szemlélődés-fogalma nem vezetheti el őt – egy ismeretelméleti rövidzárlaton keresztül – a valósághoz.

A költészet a szemlélődés révén tehát semmi egyébhez nem vezet, pusztán örömhöz [*delight*]. Ez szintén antik fogalom, mivel már Horatius is a „*delectare*”-ban látta a költészet egyik legfontosabb szerepét. De úgy tűnik, Oakeshott magasabb szintre emelte a fogalom jelentését. Nincs benne semmi az örömelemből, mivel ez megtörné a költészet varázsát. De nincs benne semmi morális sem. „Készen állni a költészet szólamának befogadására annyit tesz, hogy készen állunk arra, hogy az örömet [*delight*] válasszuk, szemben az élvezettel [*pleasure*], vagy erénnyel, vagy tudással.”<sup>42</sup> De akkor honnan származik az emelkedettségnek az örömmel kapcsolatos érzése? Miért gondolunk a költői képzeletre úgy, mint egyféle „megérintettségre”, miért társítjuk a költészetet az „isteni ihlettel”?<sup>43</sup> Oakeshott magyarázata meglehetősen kiábrándító: a költői képzelet felsőbb státusza „pusztán a kontemplatív tevékenység szükség-szerű mulandóságát tanúsítja”.<sup>44</sup>

Másképp fogalmazva, Oakeshott arra hajlik, hogy a költői képzeletet a gyakorlati képzelőerő birodalmában beálló szünetként gondolja el, mint a szemlélődő aktivitás momentumait, még ha nem is létezik olyan,

39 Michael Oakeshott: *The Voice of Poetry in the Conversation of Mankind*. Id. kiad., 511.

40 Uo.

41 Uo., 512.

42 Uo., 540.

43 Uo.

44 Uo.

hogy „*vita contemplativa*”.<sup>45</sup> Azaz a költészet összefügg az emberi élet időhiányával, a szabad választás valódi lehetőségének hiányával. A költészet pusztán a „tűnő varázslat” néhány pillanata.<sup>46</sup> A *Voice of Poetry* esszé utolsó részében Oakeshott olyan metaforákat hoz, melyek ezt a sajátos kegyelmi állapotot írják le.

## Barátság, szerelem, játék és gyermekkor: a gyakorlati költészet metaforái Oakeshottnál

Oakeshottot leginkább konzervatív filozófusként ismerjük. Joggal állítható, hogy a filozófiai konzervativizmus magvát az emberi élet időbeli kiszolgáltatottságával való elégedetlenség képezi: az ember nem tud megbarátkozni a múlt idő által okozott veszteségekkel. Ez azt jelenti, hogy a konzervatív hangnemnek mindig van egy elégikus felhangja. Zárásképpen amellett szeretnék érvelni, hogy Oakeshott számára a társalgás az emberi élet idilli momentumának, a költészet pedig az elégikus momentumnak felel meg.<sup>47</sup>

Az elégia mint irodalmi műfaj a görög *elegeiakos*-ból származik. Többet jelent, mint amit általában hozzá kapcsolunk, vagyis többet, mint nosztalgikus, melankolikus tónust. Az elégia műfaja eredetileg a gyászt vagy a visszahozhatatlan múltat sirató bánatot kifejező irodalmi forma volt. Az Oakeshott hangjában rejlő inherens szkepticizmus azt sugallja, hogy ő az emberi állapotot olyannak látja, amely visszavonhatatlanul elveszítette az eszményit. Az eszménynek csupán részei maradtak meg, és ezeket is a hamuból kell összekaparnia annak, akinek még van ereje hozzá. A költői tevékenység nem sokkal több, mint ennek az elvesztett eszménynek a keresése. A leletek pedig nem tökéletesek, de még így is magukkal ragadóak.

45 Uo., 541.

46 Vö. uo., 540.

47 Itt az idill és az elégia Schiller által a *Naiv és szentimentális költészetéről* című írásban használt fogalmaira hivatkozom: „A természet és az eszmény vagy szomorúság tárgya, ha amazt mint elveszettet, emezt mint el nem értet ábrázolják, vagy pedig öröm tárgya mindkettő, amennyiben valóságosként jelenítik meg őket. Az első adja a szűkebb értelemben vett *elégiát*, a második a legtágabb értelemben vett *idillt*.” In Friedrich Schiller: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Ford. Papp Zoltán. Atlantisz, Budapest, 2005, 296–297.

Mindenekelőtt vegyük a két ember közötti, szerelemnek és barátságnak nevezett ikerviszonyt. A baráti viszony *differencia specificája*, hogy a barát „örömet okoz” és „(majdnem) megszólítja a szemlélődő képzeletet” is.<sup>48</sup> A szerelem sajátossága, hogy egy „egyedi én” ébreszti fel ezt a vonzódást.<sup>49</sup> Még mindig a gyakorlati képzelet világában vagyunk, de mindkét esetben működésbe lép egy-egy kegyelmi mozzanat is: mindkét viszony azzá válhat, ami „mint kiderül, mindig is volt”.<sup>50</sup> A viszony költői elemei garantálják, hogy noha nem lépünk ki a gyakorlati cselekvéseink birodalmából, ezek mégis létrehozhatnak valamifajta „kapcsolatot a költészet és a gyakorlat szólamai között”.<sup>51</sup>

A korábban elveszített, de aztán a költészet által mégis újra megtalált eszmény következő metaforája a „morális jóság”. Oakeshott ez alatt egyáltalán nem a kanti kötelességet, az „erényes viselkedést” vagy „a jellem kiválóságát” érti. Sokkal inkább olyan cselekvés ez, „amely eloldódott saját helyétől és feltételeitől, s amelynek keretei között minden kezdeményezés független attól, ami korábban történt és attól is, ami később jöhet”.<sup>52</sup> E leírás révén a morális jóság ismét a szemlélődéssel és örömmel társul, a képzeletnek azon módjaival, amelyek nem veszik számításba az előzményeket és az okokat, és amelyek felszabadítják az elmét a gyakorlat terhe alól.

A barátság, szerelem és erkölcsi jóság motívumai az ember legjobb oldalait mutatják: mind az emberi virágzás vagy kiválóság formái. De valóban ritka pillanatok ezek az ember életében, és nem mindannyiunknak és nem gyakran adatik meg, hogy részesüljön ezen képekből. Ezért hiánypótló a társalgásról és költészetéről szóló oakeshotti filozófiának egy visszatérő témája, amely általánosabb, és minden emberre vonatkozik. Az élet meghatározott periódusáról van szó: a gyermekkorról és ennek legjellemzőbb tevékenységéről, a játékról.

A játékoságot Oakeshott a társalgással összefüggésben tárgyalja.<sup>53</sup> Bármit tegyen vagy mondjon az ember a másoknak, elvárás vele szemben, hogy ne indulatosan tegye – a szenvedély és komolyság a tudományos

48 Michael Oakeshott: *The Voice of Poetry in the Conversation of Mankind*. Id. kiad., 537.

49 Vö. uo.

50 Uo., 538.

51 Uo.

52 Michael Oakeshott: *The Voice of Poetry in the Conversation of Mankind*. Id. kiad., 538.

53 *A What is History? And other essays* című kötetben a munkát és játékot külön esszé/tanulmány tárgyalja. Vö. Michael Oakeshott: *Work and Play*. In *Uő: What is History? And other essays*. Id. kiad., 303–314.)

és gyakorlati vállalkozások része, és semmi közük a társalgáshoz. A társalgás résztvevői játszótársnak tekintik egymást, akik lojalitással és ragaszkodással tartoznak egymásnak, tekintet nélkül arra az álláspontra, melyet a társalgásban képviselnek. De a játék iránt való elkötelezettség a jó játékostól megkövetel egy bizonyos mértékű komolyságot is. A társalgás tehát a játékoság és komolyság közötti feszültségben bontakozik ki. Játékosnak lenni egy társalgásban annyit tesz, hogy megtanuljam úgy felismerni magamat, mint aki a társalgás egyik szólamát képviseli a sok szólam között. Ebben a játékban semmit sem kell túl komolyan venni, és mindenekelőtt az „én”-t kellene játékosan kezelni. De a játék szabályai nagyon is komolyak, a fair play megköveteli, hogy betartsuk őket, különben épp az értelmét veszti el a játéktevékenység.

A játék motívuma életbevágó általában véve a kultúra számára – ezt a belátást Oakeshott idejében Johann Huizinga tette általánosan ismertté, aki a második világháború előtt jelentette meg a *homo ludens*ről írott könyvét.<sup>54</sup> Huizinga mondandója az volt, hogy a kultúra antropológiai alapja a játékban lelhető fel, és nem létezik olyan magas kultúra vagy fejlett civilizáció, ahol a játék ne jutna ilyen vagy olyan szerephez. Következésképpen a náci ideológia, amely üldözte a játékot, valóban komoly fenyegetést jelentett a civilizációra nézve. Oakeshott osztotta Huizinga aggodalmát, és a kritikát kiterjesztette minden olyan formára, melyet ő racionalista politikának nevezett, vagyis minden totalitárius rezsimre, amely át akarta alakítani vagy figyelmen kívül hagyta az emberi természetet. A tökéletlenség az emberi élet szükséges velejárója, állította, és a játékoság segít abban, hogy megbarátkozunk ezzel a gondolattal. Hasonlóképpen, amennyiben az emberi élet szükségszerűen veszteségekkel teli élet, akkor az ember csak úgy élheti túl, ha képes megfedkezni önmagáról – a játék az élet azon formája, melyben megőrizhetjük méltóságunkat és személyes identitásunkat.

A legjobb társalgók és a legjobb játékosok természetesen a gyerekek. Azáltal, hogy értékhierarchiájának csúcsára helyezi a gyereket, Oakeshott a kései romantika szakadékanak szélére sodródik. De jó ízlése megmenti őt attól, hogy ilyen túlzásokba essen. A gyermekkort Oakeshott nem idilli, hanem elveszített paradicsomként mutatja be, hiszen ha felidézük, az tele van fájdalommal. De a gyerekkor még mindig őriz valamit mindannyiunk költői karakteréből: „Mindannyiunk fiatalokora álm, örömteli örültség, a költészet és a gyakorlati

54 Johan Huizinga: *Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spelelement der cultuur, 1938 – Homo Ludens: A Study in the Play-Elements in Culture*. Trans. by R.F.C. Hull. The Beacon Press, Boston, 1955.

tevékenység csodálatos zűrzavara”.<sup>55</sup> Nem is annyira az örömök, hanem a tökéletlenség az, ami a gyerekkort emlékezetessé tesz számunkra. Nyelvi kompetenciánk még messze áll attól, hogy tökéletes legyen, ami segít abban, hogy megőrizzük a nyelv költői (azaz metaforikus) karakterét és a kimondott szó örömét. A gyermek nyelve megmarad költőinek, mivel társalgásra kész – a gyerekek jeleskednek abban, hogy részt vegyenek a társalgásban, s inkább a szavak dallamára, mint szigorú jelentésére van fülük. A gyerek határozottan nem veszi túl komolyan a dolgokat, még az oktatás is játék számára. Ezért teljes mértékben jogos, és ez Oakeshott utolsó szava a társalgást és költészetet illetően, ha a gyerekek attitűdjét költőinek és társalgásra késznek tekintjük – még akkor is, ha ennek az attitűdnek a legnyilvánvalóbb manifesztációja a csapongás. A gyerekkor ilyenfajta meghatározása vezet el a költészet költői leírásához: „a költészet amolyan csapongás, álom az élet álmában, búzaföldön nőtt vadvirág”.<sup>56</sup>

*Fordította Molnár Péter*

55 Michael Oakeshott: *The Voice of Poetry in the Conversation of Mankind*. Id. kiad., 539.

56 Uo., 541.



## Hogyan gondolkodjunk a politikáról? Hannah Arendt Kant „politikai filozófiájáról”

Ha a cím azt a kérdést tenné fel, hogy „Hogyan *gondolkodunk* a politikáról?”, a válasz viszonylag egyszerű lenne: többnyire *ideologikusan*. Mindannyian, többé-kevésbé tudatosan, valamilyen számunkra rokonszenves ideológiai álláspontot képviselünk: baloldaliaknak vagy jobboldaliaknak, szocialistáknak vagy konzervatívoknak tudjuk magunkat. Ideologikusan gondolkodni azonban nem gondolkodást jelent, hanem az ítéletalkotást: azt jelenti, hogy az ember rendelkezik egy csokorra való elvvel, s azokat az egyes politikai események megítélésében alkalmazza. Ennek az eljárásnak a nagy előnye, hogy intellektuális komfortot biztosít: nem kell vesződni az egyes események behatóbb vizsgálatával, mert eleve tudjuk (hiszen eleve rendelkezünk ennek mércéivel), hogy liberálisokként (konzervatívokként, szocialistákként s.í.t.) mit kell gondolnunk róluk. Hátránya viszont az, hogy így odavész az egyes események *egyedisége*.

Márpedig minden politikai esemény valamilyen értelemben egyedi: vagyis egyszeri és megismételhetetlen. És itt nemcsak az olyanokra kell gondolni, mint például a francia forradalom, amelyről már Alexis de Tocqueville azt tartotta, hogy precedens nélküli, hanem *minden* politikai eseményre, hiszen mindenik valamilyen értelemben eddig még „soha nem látott”. Ha ez így van (márpedig így van), s ha az intellektuális komfortzónánkból ki akarunk mozdulni, s az egyes események egyediségével számot kívánunk vetni, akkor az ítéletalkotás másik formájával kell élnünk, azzal, amit Immanuel Kant „reflektáló” ítéletnek nevezett, megkülönböztetendő azt az ún. „meghatározó” ítélettől. Az ítélőerő, mondja Kant, „nemcsak arra szolgáló képesség, hogy a különöst az általános alá szubszumáljuk (ahol is ennek az általánosnak a fogalma adva van), hanem – fordítva – annak képessége is, hogy a különöshöz megtaláljuk az általánost”.<sup>1</sup> Vagy ugyanő, szintén *Az ítélőerő kritikájában*:

A szerző egyetemi előadótanár, a Babeş–Bolyai Tudományegyetem Magyar Filozófiai Intézetének oktatója. Email: demeter.attila@ubbcluj.ro

1 Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Osiris – Gond Cura Alapítvány, 2. jav. kiad. Budapest, 2003, 27.

Az ítélőerő, általában véve, az a képesség, amellyel a különöst mint az általános alatt foglaltat gondoljuk el. Ha az általános (a szabály, az elv, a törvény) adott, úgy az ítélőerő, mely a különöst ezen általános alá szubszumálja, *meghatározó*, (akkor is, ha transzcendentális ítélőerőként ő adja meg a priori módon azokat a feltételeket, amelyek mellett egyedül lehetséges az általános alá történő szubszumpció). Ha viszont csak a különös adott, és az ítélőerőnek ehhez kell megtalálnia az általánost, akkor az ítélőerő pusztán *reflektáló*.<sup>2</sup>

Kantnak pontos elképzelése volt azzal kapcsolatban is, hogy miként működik a reflektáló ítélőerő, s erről az elképzelésről Hannah Arendt azt állította, hogy Kant filozófiájának a legnagyobb politikai nívója: Kant politikai filozófiáját, írja több helyütt is Arendt, nem a gyakorlati filozófiájában, s még csak nem is a történelemfilozófiájában kell keresni, hanem az *esztétikájában*. Ahhoz, hogy Arendtnek ezt a – kétségkívül meghökkenítő álláspontját – megérthessük, a legcélszerűbb azzal a kérdéssel kezdenünk, hogy mit is jelent egy politikai eseményt a maga egyediségében megítélni. Úgy néz ki, hogy Arendt számára ez annyit tesz, mint „körüljárni”. Egy politikai eseményt a maga egyediségében leginkább úgy tudunk megítélni tehát, ha körüljárjuk: ha azt a lehető legkülönbélebb szempontokból megtekintjük. Arendt szerint ez az a gyakorlat, amit már az antik görögök a politikai bölcsesség forrásának tekintettek, s ez volt az, amit belátásnak, *phronészis*nek neveztek, s amiről azt gondolták, hogy minden „politikus embernek” (azaz nem csupán a hivatásos politikusnak, hiszen ilyen abban a korban nem is létezik) rendelkeznie kell vele.

E szabadság [mármint az antik politikai szabadság] sajátos ideálja – írja Arendt –, s ezzel általában a speciális politikai alkalmasság mércéje a *phronészisben*, a politikus ember (a *politikosz*, s nem az államférfi, hiszen ebben a világban utóbbi nem is létezett) belátásában rejlik, amelynek oly kevés köze van a bölcsességhez, hogy Arisztotelész kifejezetten a filozófusok bölcsességének ellentétéként definiálhatta. Egy politikai tényállás belátása nem jelent mást, mint megszerezni és megtartani a lehető legnagyobb áttekintést mindazon lehetséges álláspontok és szempontok fölött, amelyekből az adott tényállás szemlélhető és megítélhető.<sup>3</sup>

2 Uo., 88.

3 Hannah Arendt: Bevezetés a politikába 2. 3c töredék. Ford. Mesés Péter. In Hannah Arendt: *A sivatag és az oázisok*. Gond Kiadó – Palatinus Kiadó, Budapest, 2002, 101–145, 118–119.

Persze, rögtön hozzátehetnénk ehhez azt is (Arendtől egyébként teljesen függetlenül, bár ő maga is utal rá az utolsó mondatban), hogy itt nyilvánvalóan nem csupán arról van szó, hogy megpróbálunk egy politikai tényállást minél alaposabban körüljárni, azaz különféle szempontok és álláspontok szerint azt szemügyre venni, ugyanis nem csupán magát a *tényállást* kívánjuk minél pontosabban rögzíteni (ez ugyanis még korántsem jelentene politikai *gondolkodást*, legfennebb politikai tényfeltárást vagy valami effélét), hanem – pontosan azért, mert itt mindig az ítéletalkotás valamilyen aktusáról van szó – egyszersmind úgymond „véleményt” is kívánunk alkotni az illető tényállásról: azaz általános szabály alá akarjuk rendelni, és megítélni azt helyes vagy helytelen, igazságos vagy igazságtalan volta szerint. A lényeg tehát az, hogy amikor a politikai eseményekről gondolkodunk, akkor igazságos vagy igazságtalan voltuk szerint ítéljük meg azokat, s ez egyáltalán nem valamiféle mellékes vonása a politikai gondolkodásunknak: mondhatni a politikai események megértésének ez a *természete*.

Van azonban egy olyan további mozzanat is, ami a politikai események megítélésének fentebbi leírásban elsikkad, de ami Arendt számára láthatóan különös jelentőséggel bír: jelesül az a gondolat, hogy a politikai eseményekhez való viszonyunk mindenkor érzelmteli viszony is: mindig az érzelmeinkkel *is* gondolkodunk róluk. 1953-ban, két évvel Arendt totalitarizmusról szóló könyvének megjelenése után Eric Voegelin a szerkesztők kérésére recenziót közölt róla a *Review of Politics* című folyóiratban. Itt abban látja az Arendt által követett módszernek a gyengéjét, hogy nála úgymond „az erkölcsi borzalom és az érzelmi valóság beárnyékolja a lényegit”.<sup>4</sup> Arendt azért nem érti meg tehát a totalitarizmust, mert a zsigeri erkölcsi felháborodása megtéveszti. Arendt válaszában (mert a szerkesztők ennek is helyet adtak) csupán annyit jegyez meg, hogy számára mind azok a méltatások, amelyek könyvét a szenvedélyessége okán dicsérték, mind pedig azok a bírálatok, amelyek az érzelmességét kifogásolták, egyaránt érdektelenek. Megírásakor, mondja, tudatosan szakított a *sine ira et studio* (harag és részrehajlás nélküli) tacitusi történetírói hagyományával, s ez a lépés „módszertanilag szükségszerű volt”, ti. szoros összefüggésben van a sajátos témájával. Tétélezzük fel, írja, hogy a történész óriási szegénységgel találkozik egy gazdag társadalomban, mint amilyen például a brit munkások helyzete volt az ipari forradalom korai időszakában. Ha ezt a helyzetet úgy írná le, hogy közben nem engedné szóhoz jutni a saját felháborodását, akkor a jelenséget „kiemelné az emberi társadalom

4 Eric Voegelin: A totalitarizmus eredete. Ford. Kulczycki Katalin. In Balogh László Levente – Biró-Kaszás Éva (szerk.): *Fogódzó nélkül. Hannah Arendt olvasókönyv*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2008, 51–62, 52.

kontextusából”, s ezáltal megfosztaná „természetének egy részétől”, megfosztaná az „egyik lényegi, legsajátabb tulajdonságától”.<sup>5</sup> Azaz, magyarul, félreértene.

Az, hogy a történezből az elképesztő szegénység felháborodást vált ki, írja Arendt, magának a szegénységnek a lényeges jegye, „amennyiben a szegénység az emberek között fordul elő”. Itt tehát egy szükségszerű módszertani követelményről van szó, nem pedig valamiféle érzelmeségről vagy moralizálásról, noha persze a történész ezeknek a csapdájába is beleeshet. Ha tehát moralizált vagy érzélgős volt könyve megírása közben, mondja Arendt, akkor egyszerűen rosszul csinálta a dolgát, de érzelmek nélkül leírni a totalitarizmus jelenségét egyszerűen lehetetlen mindaddig, amíg ez az emberi társadalom közegében jött létre és működött, nem pedig a Holdon. Az érzelemmentes megközelítés, a *sine ira* leírás klasszikus követelménye nem „objektivitást” eredményez, hanem „jövátételt”, amit nem lehet kiváltani egy egyszerű elítélő nyilatkozattal vagy ítélettel, miszerint az alulírott nem ért egyet a totalitárius rendszerek borzalmaival – legalábbis nem anélkül, hogy ez a zsigeri felháborodás magán a könyv lapjain is ne lenne tetten érhető.

Visszatérve azonban a moralizáló és érzélgős történetírás kérdésétől a reflektáló ítélőerő működéséhez: egy politikai eseményt alaposan körüljárni nem csupán annyit tesz tehát, mint egy *tényt* a lehető legtöbbféle szempontból szemügyre venni, s a lehető legtöbb mozzanatát feltárni, hanem azt is jelenti – vagy elsősorban azt jelenti –, hogy számba vesszük, akár csupán képzeletben is, a vele kapcsolatos lehetséges *véleményeket*. Egy politikai esemény mindenki más számára másként tűnik fel, már csak pusztán annál a ténynél fogva is, hogy mindannyian máshol állunk a világban és más szempontból tekintünk ugyanarra az eseményre. A reflektáló ítéletnek tehát mindenki más ítéletét – vagy legalábbis minél többeknek az ítéletét – számításba kell vennie. Az ítéletalkotásnak ilyen formáját Kant „kiterjesztett gondolkodásmódnak” nevezte, és a „józan értelemmel” (*sensus communis*) hozta összefüggésbe. Arendt elsősorban ebben látja Kant esztétikájának közvetlen politikai relevanciáját, s ezért mondja azt, hogy nem Kant morálfilozófiájának, hanem esztétikájának van közvetlen politikai jelentősége. Úgy gondolja ugyanis, hogy a kiterjesztett gondolkodásmódnak ez a kanti leírása segít megérteni valamilyen módon a politikai gondolkodásunk mechanizmusát.

Magának a kiterjesztett gondolkodásmódnak a működését a józan emberi értelemmel való összefüggésében Kant a következőképpen írja le:

5 Hannah Arendt: Válasz. Ford. Kulczycki Katalin. In *Fogódzók nélkül. Hannah Arendt olvasókönyv*. Id. kiad., 62–72, 65.

Az ítélőerőt, amikor nem annyira reflexiója, mint inkább ennek pusztá eredménye látható, gyakran illetik az érzék névvel, s emlegetnek igazságérzék, érzéket a tisztesség, az igazságosság stb. iránt, jóllehet tudják, vagy legalábbis tudniuk illenék, hogy ezek a fogalmak nem lakozhatnak egy érzékben, nem beszélve arról, hogy egy érzék a legkevésbé sem képes általános szabályokat kinyilvánítani; igazságról, illendőségről, szépségről vagy igazságosságról sohasem lehetne ilyenfajta megjelenítésünk, ha nem tudnánk felülemelkedni az érzékeken, magasabb megismerőképességekig. *A közönséges emberi értelem*, amelyet mint pusztán egészséges (még nem kiművelt) értelmet a legkevésbének tekintünk, ami elvárható attól, aki az ember névre igényt tart, ebből adódóan gyakorta részesül abban a sértő megtiszteltetésben, hogy a közös érzék (*sensus communis*) nevet akasztják rá, mégpedig úgy, hogy a *közös szón* (és nemcsak a mi nyelvünkben, ahol e kifejezés valóban kétértelmű, hanem több más nyelvben is) a *vulgárisat* értik, azt, amivel mindenütt találkozhatni, s amivel rendelkezni semmiféle érdemet vagy kiválóságot nem jelent.

A *sensus communison* azonban a *közösségi* értelmében vett *közös* érzék eszméjét kell érteni, vagyis egy olyan megítélőképességét, amely reflexiója során gondolatban (a priori módon) tekintetbe veszi mindenki másnak a megjelenítésmódját, hogy ekképp ítéletét *mintegy* a teljes emberi észhez igazítsa, elkerülendő így az illúziót, mely a könnyen objektívnek vélhető szubjektív privátfeltételekből keletkező hátrányosan befolyásolná az ítéletet. Ennek mármost az a módja, hogy az ítélő a maga ítéletét mások nem annyira valóságos, mint inkább pusztán lehetséges ítéleteihez igazítja, s behelyezkedik mindenki másnak a pozíciójába, amihez csupán el kell vonatkoztatnia a korlátoktól, melyek saját megítéléséhez esetleges módon tapadnak; ez pedig úgy érhető el, hogy az ítélő, amennyire csak lehetséges, kiiktatja azt, ami a megjelenítésállapotban anyag, vagyis érzet, és kizárólag megjelenítésének vagy megjelenítésállapotának formai sajátosságaira van tekintettel. A reflexiónak ez az eljárása talán túl művinek tűnik ahhoz, hogy a *közös* érzéknek nevezett képességnek legyen tulajdonítható, azonban a művelet csak akkor néz ki így, ha absztrakt formulákban fejezzük ki; önmagában véve mi sem természetesebb, mint hogy elvonatkoztatunk a vonzó ingerektől és a felindulástól, amikor olyan ítéletet akarunk alkotni, amelynek általános szabályként kell szolgálnia.<sup>6</sup>

Kant fentebbi gondolatait a következő állítások formájában lehetne összefoglalni: 1. Nincs olyasmi, hogy szépérzék, igazságérezék s.í.t. Ezek az ítélőerőnek az *eredményei*, eleve magukban hordozzák tehát

6 Immanuel Kant: i. m., 208–209.

a *reflexió* valamilyen mozzanatát. 2. Mivel magukban hordozzák a reflexió valamilyen mozzanatát, ezért eleve feltételeznek egy magasabb rendű megismerőképesseget (azaz nem csupán érzéki benyomásokon alapulnak), ez pedig a *józan* értelem, amit Kant szerint igencsak méltatlanul neveznek „közönségesnek”, hiszen ez teszi lehetővé egyáltalán, hogy a szépség és a törvényesség emberi világában eligazodjunk. 3. Az ítéleteinknek mindig van egy *közösségi* dimenziója (azaz nem tisztán szubjektívek), ami a kiterjesztett gondolkodásmód működéséből fakad, mégpedig amiatt, mert ítéletalkotás közben – legalábbis képzeletben, pontosabban „az elképzelés módját illető reflexióban” – megpróbálunk minden más ember „lehetséges” ítéletéhez igazodni, mindenki más helyzetébe beleilleszkedni, így kerülve el azt a hibát, hogy saját ítéletünk szubjektív feltételeit (vonzalmainkat, meghatottságunkat s.í.t.) objektív érvényűnek tekintsük – azaz, Arendt értelmezésében, elvonatkoztatunk mindattól, „amit általában önérdéknek nevezünk”, s ami „Kant szerint nem felvilágosult, nem is képes a felvilágosodásra, hanem voltaképpen korlátozó”.<sup>7</sup>

Arendt életművének több pontján is egybehangzóan állítja, hogy az, amit Kant *Az ítélőerő kritikájának* ebben a híres, 40. paragrafusában kiterjesztett gondolkodásmódként ír le, valójában nem egyéb, mint a *phronészisz*, a belátás antik politikai eszménye, ahogyan azt Arisztotelész a *Nikomakhoszi Etika* legalább ugyanilyen híres, ha nem híresebb hatodik könyvében körülírta.

E *phronésziszről* – folytatja például Arendt a belátással kapcsolatosan korábban idézett gondolatmenetét –, amely Arisztotelésznél még a politikum tulajdonképpeni legfőbb erénye, a következő évszázadok során már alig esik szó. Csak Kantnál bukkan elő újra, amikor az egészséges emberi értelmet az ítélőerő egyik képességeként magyarázza. „Kibővített gondolkodásmódnak” nevezi, s kifejezetten akként a képességeként definiálja, amely lehetővé teszi a »mindenki más helyzetben való gondolkodást«, ugyanakkor sajnos jellemző, hogy e par excellence politikai képesség Kant saját politikai filozófiájában, a kategorikus imperatívusz kifejtésében aligha játszik szerepet; a kategorikus imperatívusz érvényességét ugyanis az „önmagunkkal-mindig-összhangban-gondolkodni”-ból vezeti le, s a törvényhozó ész pedig nem a másokat előfeltételezi, hanem pusztán egy önmagának nem ellenmondó Ént. A kanti filozófiában a tulajdonképpeni politikai képesség nem a törvényhozó ész, hanem az ítélőerő, amelynek sajátja, hogy képes túllépni

7 Hannah Arendt: Előadások Kant politikai filozófiájáról, Hetedik összejevetel. Ford. Pató Attila. In Hannah Arendt: *A sivatag és az oázisok*. Id. kiad., 291–301, 296.

„az ítélet szubjektív privát feltétele[i]n”. A polisz értelmében politikus ember a maga sajátos kitüntettségében a leghabababb is volt, mert belátása, az összes álláspont figyelembevételének képessége a legnagyobb mozgásszabadságot biztosította számára.<sup>8</sup>

Kant kiterjesztett gondolkodásmódja tehát nem egyéb, állítja Arendt, mint a *phronészisz* antik eszményének modern változata, és fölöttébb sajnálatos, hogy Kant ennek a politikai jelentőségét nem ismerte fel. Kant saját politikai filozófiájában – bár talán helyesebb lenne, ha itt Arendt gyakorlati filozófiát mondana – nem a kiterjesztett gondolkodásmód esztétikai (vagy elsősorban esztétikai) képessége a perdöntő (maga Kant sem korlátozta volna, mint fentebb láttuk, az ítélőerő működését pusztán a *szép* megítélésére), hanem a kategorikus imperatívusz, ami nem azt feltételezi, hogy másokkal mindig összhangban legyünk, hanem azt, hogy mindig összhangban legyünk önmagunkkal. Kétségtelen azonban, állítja Arendt, hogy a kanti filozófiában a tulajdonképpeni politikai képesség nem a gyakorlati ész, hanem az ítélőerő, mert általa az ember képes túllépni saját ítéletének szubjektív feltételein.

Ez az a képesség, amit Arendt, egy másik kifejezéssel élve, néhanapján „representatív gondolkodásnak” nevez, s aminek a legismertebb leírását az igazságról és politikáról szóló tanulmányában adja:

A politikai gondolkodás – írja itt – representatív jellegű. Úgy alkotok véleményt egy kérdésről, hogy azt különböző szempontok szerint végiggondolom, tudatomban felidézem azok álláspontját, akik nincsenek jelen; vagyis képviselem őket. E reprezentációs folyamat nem követi vakon azoknak tényleges nézeteit, akik valahol máshol állnak, s ezáltal más távlatokból tekintenek a világra; nem empátiáról van szó, tehát hogy megpróbálok olyan lenni vagy úgy érezni, mint valaki más, és nem is arról, hogy létszámmellenőrzést tartok, s a többséghez csatlakozom, hanem az történik, hogy saját egyéniségem szerinti létezőmet és gondolkodásmódomat helyezem oda, ahol éppen nem vagyok. Minél több ember álláspontja van jelen tudatomban, miközben egy adott kérdésen elmélkedem, és minél jobban el tudom képzelni, hogy miként éreznék és gondolkodnám én az ő helyükben, annál erőteljesebb lesz a representatív gondolkodásra való képességem, s annál érvényesebb lesz végső következtetésem, véleményem. (E „kiterjesztett gondolkodásmódra” való képesség teszi lehetővé az emberi ítéletalkotást; ezt, mint illet, Kant fedezte fel *Az ítélőerő kritikájának* első részében, habár

8 Hannah Arendt: Bevezetés a politikába 2. 3c töredék. In Hannah Arendt: *A sivatag és az oázisok*. Id. kiad., 119.

felfedezésének politikai és morális következményeit nem ismerte fel.) Magát a véleményalkotási folyamatot azok határozzák meg, akiknek a helyében az ember gondolkodik és saját értelmét használja, s a képzelőerő eme alkalmazásának egyetlen feltétele az önzetlenség, a személyes érdekektől való megszabadulás. Ebből következik, hogy még ha nélkülözöm is mások társaságát vagy teljesen elszigetelt vagyok is véleményalkotás közben, nem egyszerűen csak a magam társaságában vagyok a filozófiai gondolkodás magányában; továbbra is az egyetemes összefüggéseknek ebben a világában maradok, amelyben mindenki más képviselőjévé válhatom. Persze visszautasíthatom, hogy így tegyek és alkothatok olyan véleményt, amely kizárólag saját érdekeimet vagy annak a csoportnak az érdekeit veszi tekintetbe, amelyhez tartozom; valójában mi sem gyakoribb, még a legműveltebb emberek körében is, ennél a képzelőerő hiányából és az ítéletalkotásra való képtelenségből következő elvakult önfejűségnél. Egy vélemény minősége, mint ahogy egy ítéleté is, pártatlanságának mértékétől függ.<sup>9</sup>

A politikai gondolkodás azért reprezentatív, állítja tehát Arendt, mert gondolkodás közben mindig megpróbálom felidézni mások lehetséges álláspontját is ugyanazzal a kérdéssel kapcsolatosan. Ez nem a *beleérző* képességünk működésének az eredménye (azaz szó sincs itt valamiféle empátiáról), s még csak azt sem jelenti, hogy ítéletemmel a többséghez igazodom. Ez inkább a *képzelőerő* valamilyen aktusa, amelynek révén saját egyéniségem szerinti létezésemet kihelyezem valahová, ahol nem vagyok, valaki helyébe, aki nem vagyok. Ez teljes mértékben különbözik ugyanakkor a gondolkodás magányos, filozófiai tevékenységétől is, mert – amint arról később még lesz szó – a gondolkodásban soha nem másokkal, hanem mindig önmagammal folytatok hangtalan párbeszédet. Azok, akik visszautasítják a reprezentatív gondolkodásnak ezt a gyakorlatát, legyenek akár a legműveltebb emberek is, egyszersmind azt is megtagadják, hogy ítéleteikben megszabaduljanak az önérdektől (vagy saját csoportjuk érdekeitől), s így egyszersmind a képzelőerő hiányáról, az ítéletalkotásra való képtelenségről, azaz „elvakult önfejűségről” tesznek tanúbizonyságot. Az ítéletalkotás képessége nem függ össze a műveltséggel, s emiatt nem is a kiművelt emberfők kizárólagos sajátja, hiszen a legközönségesebb emberi értelem valamilyen képessége.

Azt, hogy egészen pontosan hogyan is működik a gyakorlatban az ítéletalkotásnak ez a képessége, s hogy miért különbözik a reprezentatív

9 Hannah Arendt: Igazság és politika. Ford. Módos Magdolna. In Zsolt Angéla (szerk.): Hannah Arendt: *Múlt és jövő között*. Osiris Kiadó – Readers International, Budapest, 1995, 233–271, 248.



gondolkodás szükségképpen az empátiától, Arendt egy példán szemlélteti az ítélőerőről szóló egyik, halála után publikált előadásában:

Tegyük fel – mondja – hogy egy nyomornegyedben egy lakást látok, s hogy ezt a bizonyos lakást a szegénység és a nyomor olyan általános fogalmában fogom fel, amelyet az nem hordoz közvetlenül. Úgy jutok el mégis ehhez a fogalomhoz, hogy megpróbálom elképzelni a magam számára azt, hogy miként éreznék, ha ebben a lakásban kellene laknom, ami annyit tesz, hogy megpróbálok a nyomortanya lakójának a helyében gondolkodni. Az ítélet, amire eljutok, korántsem lesz szükségképpen azonos a nyomortanya lakóinak az ítéletével, akikben az idő múlása és a reménytelenség eltompíthatta az életfeltételeik miatti felháborodást, számomra azonban a hasonló körülmények majdani megítélésének kitüntetett példája lehet, amire később majd hivatkozhatom. Továbbá, ha számításba is veszek ítéletalkotás közben másokat, ez nem jelenti azt, hogy ítéleteimben a másokéihoz zárkózom fel, azaz továbbra is a saját véleményemet képviselem, és nem is tartok létszámellenőrzést ahhoz, hogy eljussak a helyes következtetésre. De az ítéletem nem lesz többé szubjektív sem, a szónak abban az értelmében, hogy csak magammal számolnék, amikor meghozom.<sup>10</sup>

Az ítélet tehát, amire így eljutok, nem teljesen szubjektív, de nem is objektív. Nem szubjektív, mert mások helyében gondolkodva igyekszem megszabadulni a saját ítéletem szubjektív feltételeitől, de nem is objektív, mert mások láthatják azt egészen másképpen is. Nem is feltétlenül azonos az érintettekével, hiszen a nyomortanya lakói lehetnek rezignáltak, sülyedhetnek a kilátástalanság miatt apátiába, azaz érezhetnek a saját helyzetükkel kapcsolatosan egészen másképp, mint én: a helyzetük megértésében tehát az empátia nem sokat segítene. Számomra azonban a helyzetük ennek ellenére lehet példaértékű, lehet annak eszköze, hogy a nyomortanyák lakóinak a helyzetét általában felfogjam, vagyis magát a *szegénységet* megértsem, azaz lehet annak módszere, hogy – Kanttal szólva – „megtaláljuk a különöshöz az általánost”. Mégpedig annyiban, amennyiben a nyomortanyák lakóinak helyzete valamilyen értelemben *példázatos*.

10 Hannah Arendt: a New School for Social Research 1965 tavaszi félévében (március 24-én) tartott előadás „Some Questions of Moral Philosophy” címmel (Negyedik összefoglaló); úgyszintén elhangzott a Chicagói Egyetemen tartott „Basic Moral Propositions” című előadássorozat utolsó előadásaként; Lásd Hannah Arendt: *Some Questions of Moral Philosophy*. In Hannah Arendt: *Responsibility and Judgment* (ed. Jerome Kohn). Schocken Books, New York, 2003, 49–146, 140–141.

Vannak ugyanis példák, mondja Arendt a Kant politikai filozófiájáról szóló előadásainak utolsó, 13. összefoglalóján, amelyeket „mintaszerű érvényesség” jellemez. Ítéletalkotás közben ugyanis látszatra csupán két lehetőséggel rendelkezünk: vagy azt csináljuk, hogy a különöst az általános (a fogalom) alá rendeljük, vagy pedig azt, hogy a sok különöstől elindulva megtaláljuk a különöshöz az általánost (a fogalmat). Létezik elvben azonban egy harmadik alternatíva is, s ez az, amit mintaszerű érvényességnek nevezhetünk. A legközönségesebb, legszokványosabb filozófiai példánál, az *asztal* példájánál maradván: mondhatjuk azt, hogy minden asztalhoz tartozik egy neki megfelelő fogalom, aminek a segítségével ezt a *konkrét* asztalt asztalként ismerjük fel, akár Platón ideáinak, akár Kant sémáinak formájában fogjuk ezt fel. Vagy haladhatunk az ellenkező irányba: a sok asztal képéből indulunk ki, amit az idők folyamán láttunk, leválasztunk róluk mindenféle másodlagos tulajdonságot (azaz megfosztjuk őket egyediségüktől), és ami marad, az az általában-vett-asztal, ami a semmikép sem nélkülözhető közös jegyeket tartalmazza: ez lenne az *elvont* asztal.

A harmadik lehetőség, ami Arendt számára igazán érdekes, az a példaszerű érvényesség esete: mondhatjuk azt, hogy egy bizonyos asztal a lehető legjobb asztal, s hogy ezt tekintjük példaszerű asztalnak, „amely megszabja a példát, hogy milyen legyen az összes többi asztal”. „Ez a *példaszerű asztal* (a példa, »example« eredete a latin *eximere*, azaz »kiemelni valami különöset«). Ez a minta különös, és az is marad; éppen különösségében jeleníti meg az általánosságot, amit különben nem lehet meghatározni.”<sup>11</sup> Valamit megítélhetünk tehát úgy, mondja Arendt, hogy ezáltal nem semmisítjük meg mindazt, ami azt különössé teszi, és mégis eljutunk – éppen a különös révén – az általánoshoz. És ez volna a politikai gondolkodás – a kiterjesztett vagy reprezentatív gondolkodásmód – feladata. Politikai és történelmi gondolkodásunk fogalmai ugyanis sajátos természetűek – mondja Arendt a képzelőerőről szóló egyik szemináriumában: „eredetük valamilyen különös történelmi véletlenben gyökerezik, és aztán mi tesszük azt »példaszerűvé« – hogy a különösben azt lássuk, ami nem pusztán az egyes esetre érvényes”.<sup>12</sup> (Ilyen fogalmunk például szerinte a cezarizmus vagy a bonapartizmus, melyeknek Caesar vagy Napóleon személyének – azaz a *különösnek*, az *egyszerinek* – az ismerete nélkül nem sok értelme lenne).<sup>13</sup>

11 Hannah Arendt: Előadások Kant politikai filozófiájáról, Tizenharmadik összefoglaló. In Hannah Arendt: *A sivatag és az oázisok*. Id. kiad., 351–361, 360; lásd még: Hannah Arendt: *Some Questions of Moral Philosophy*. Id. kiad., 143–144.

12 Hannah Arendt: Előadások Kant politikai filozófiájáról, A képzelőerő, A New School for Social Research 1970 őszi félévében tartott szeminárium. In Hannah Arendt: *A sivatag és az oázisok*. Id. kiad., 363–372, 372.

13 Hannah Arendt: *Some Questions of Moral Philosophy*. Id. kiad., 144.

A kérdés az, hogy a reprezentatív gondolkodás követelménye hová helyezi azt, aki ezt gyakorolja, vagy másképpen: hová helyezi magát az, aki így gondolkodik a politika eseményeiről? Úgy néz ki, hogy Arendt számára ez azonos azzal a kérdéssel, hogy mi a politikai filozófia vagy a politikai filozófus helye a világban? Az teljesen nyilvánvaló, függetlenül egyébként Arendt idevágó gondolataitól, hogy – amennyiben a kiterjesztett gondolkodásmód feltételezi mások lehetséges véleményeinek és ítéleteinek a képzelet valamilyen aktusa révén történő állandó számbavételét – a politikai filozófusnak vagy a politikai gondolkodónak úgymond „egy lépéssel hátrébb kell lépnie”: el kell távolodnia valamelyest az emberi ügyek szférájától. Egy hasonlattal élve, amit maga Arendt is használ a *The Life of the Mind* című, halála miatt torzóban maradt munkájában: ez nem a szereplő, hanem a néző álláspontja.

Tegyük hozzá rögtön, s ezt maga Arendt is mindig hangsúlyozza, hogy a néző pozíciója nem azonos a filozófus hagyományos, világtól elvonulót attitűdjével. A filozófia, ha nem korábban, akkor Platónnal, meghasonlott a politikával, és a filozófus kivonult a politikából: elveszítette az érdeklődését a politika, azaz a *látszatok* világa iránt. A politika azért a látszatok világa – s ezt máig talán Arisztotelész írta le a legvilágosabban –, mert tárgyainak, vagyis a „szép cselekedeteknek” és az „igaz cselekedeteknek” a megítélése mindig emberi vélemény dolga. A politikai dolgok létezésének egyetlen formája így a vélemény, vagyis a *doxa*. S minthogy minden emberi vélemény eleve ingatag, így az emberek politikai véleményei is „oly sok eltérést és ingadozást mutatnak, hogy az ember szinte azt hihetné, hogy nem is természetesen, hanem pusztán konvención alapulnak”. (*Nikomakhoszi Etika*, 1094b).<sup>14</sup> A filozófus tehát vagy lemond a politika „szabatos” megismerésének az igényéről, mint tette azt Arisztotelész, s megelégszik azzal, hogy csak „nagyjából” és csak „körvonalaiiban” mutasson rá az igazságra, hiszen az előfeltevései is „csupán nagy általánosságban érvényesek” – ekkor viszont azt is el kell fogadnia, hogy a politikáról való gondolkodás, az államférfi okossága másmilyen, mint a filozófus bölcsessége.<sup>15</sup> Vagy pedig figyelmét egy olyan létszféra felé fordítja (például az ideák világa felé), ahol lehetséges

14 Arisztotelész: *Nikomakhoszi Etika*. Ford. Szabó Miklós. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1997, 7.

15 Uo.; lásd továbbá a *Nikomakhoszi Etika* VI. könyvét, ahol Arisztotelész a bölcsességet az okossággal állítja szembe, és arról beszél, hogy „a bölcsesség és az államkormányzás művészete nem lehetnek azonosak” (1141a). Arisztotelész: i. m., 196–197.

szabatos megismerés: a filozófus kikapaszkodik a látszatok barlangjából, s tulajdonképpen a filozófiai gondolkodásnak ez a legelemibb feltétele: ti. ahhoz, hogy filozófáljunk, eleve ki kell szakadnunk a látszatok világából.

Ugyanígy, mondja Arendt, a filozófia jellegzetes gondolkodásmódja, amit Platon úgy ír le, mint a léleknek önmagával folytatott hangtalan beszélgetését, maga sem azonos a reprezentatív gondolkodással, amit az emberi ügyekben való tájékozódás tőlünk megkövetel. Az emberi ügyekben való tájékozódás ugyanis eleve megköveteli a mások lehetséges véleményével való állandó számvetést, míg a filozófusnak magányában elegendő csak önmagához igazodnia. A politika, írja többször és több helyütt Arendt, az emberek pluralitásának tényén nyugszik, ezzel szemben a filozófia minden állítása igaz lenne akkor is, ha csupán egyetlen ember lenne, vagy csupán egymáshoz tökéletesen hasonló emberek léteznének.

Más szavakkal – írja Arendt –, a politikai szabadság csak az emberi sokféleség világában lehetséges, arra az előfeltevésre építve, hogy ennek a világnak a sokfélesége, amire azt mondjuk, hogy „mi”, nem csupán az én és az önmagam dualitásának egyszerű kiterjesztése. A cselekvés, amelynek révén mi magunk mindig megváltoztatjuk a közös világunkat, a lehető legélesebb ellentétben áll a gondolkodás magányos tevékenységével, ami mindig én és önmagam között zajlik. Kivételesen kedvező körülmények között ez a párbeszéd [...] kiterjeszhető a másokra, mindaddig, amíg ez a másik, miként Arisztotelész mondja, a „másik én”. De sohasem helyettesítheti a „mi”-t, vagyis a cselekvés többes számát. (Meglehetősen elterjedt tévedés azoknak a modern filozófusoknak a körében, akik a kommunikációban látják az igazság legjobb garanciáját – mint Karl Jaspers vagy Martin Buber az ő Én-Te filozófiájával –, hogy az önmagunkkal folytatott párbeszéd bensőségesége, az a „belső hang”, amivel „megszólítom” önmagamot vagy a „másik éneket”, Arisztotelész barátja, Jaspers szeretettje, Buber Te-je, kiterjeszhető és paradigmaticussá válhat a politikai szféra számára.<sup>16</sup>

A politikai gondolkodó tehát, ellentétben a filozófussal, nem vonul el a világtól, továbbra is érdekelt marad a világ ügyeiben, az ő álláspontja így tehát nem annyira az intellektuális remeteéletet élő filozófus, mint inkább – Raymond Aron könyvének címét kölcsön véve – az „elkötelezett szemlélő” álláspontja. Ez a szemlélő nem csupán annyiban elkötelezett, hogy a filozófussal ellentétben érdeklődik a világ dolgai iránt,

16 Hannah Arendt: *The Life of the Mind*. A Harvest Book, Harcourt, Inc., San Diego, New York, London, 200.

hanem állást is foglal bennük, például úgy, hogy vonzalmat érez egyik vagy másik szereplő iránt, vagy felháborodik az őket ért igazságtalanság miatt. S bár a szemlélőt vagy a nézőt is, akárcsak a szereplőt, érzelmei mozgathatják, mindazonáltal annyiban mégiscsak előnyösebb a helyzete, hogy – ellentétben a szereplővel vagy a résztvevővel – neki rálátása van az előadás *egészére*. Tulajdonképpen, mondja Arendt, maga az egész előadás a néző kedvéért zajlik, hiszen „soha épeszű ember semmiféle előadást nem hozna létre, ha nem volna biztos abban, hogy lesznek nézők, akik megtekintik az előadást”.<sup>17</sup> S legalább ennyire igaz az is, hogy egy előadás értelme nem a színészek, azaz a szereplők, hanem csakis a nézők számára tárulhat fel.

A színész – írja Arendt –, mivel az előadás része, kénytelen *eljátszani* a szerepét; nemcsak definíció szerint „része” az egésznek, hanem a sajátos szerepéhez is van kötve, aminek a végső értelme és igazolása mindösszesen abban áll, hogy az egész összetevője. Következésképpen a közvetlen részvételtől való visszavonulás egy olyan nézőpontra, ami magán a játékon kívül esik [...] nemcsak az ítéletalkotás feltétele, hiszen így egy éppen zajló előadás végső bírúivá válunk, hanem egyszerűs mind a feltétele annak is, hogy egyáltalán magának az előadásnak az értelmét felismerjük.<sup>18</sup>

Vagy ahogy másutt írja:

[...] csak a néző foglal el olyan pozíciót, ahonnan lehetséges az egészre rálátnia; a cselekvőnek, tehát a szereplőnek, mivel része a játéknak, ki kell vennie a részét a játékból – ő már meghatározása szerint részleges. A néző meghatározásából adódóan nem részrehajló – nem vesz részt a játékban. Ennélfogva mindenféle ítéletalkotás *sine qua non* feltétele a közvetlen részvételtől való tartózkodás és a játékon kívül eső álláspont elfoglalása.<sup>19</sup>

Ez egy olyan gondolat, amit Arendt újfent csak Kanttól kölcsönöz, igaz, ez esetben nem *Az ítélőerő kritikájából*, hanem a történelemfilozófiájából. Kant az *Ama közönségesen használt szólásról, hogy ez talán igaz az elméletben, de a gyakorlatban mit sem ér* című esszéjében azokkal

17 Hannah Arendt: Előadások Kant politikai filozófiájáról, Tizedik összejevetel. In Hannah Arendt: *A sivatag és az oázisok*. Id. kiad., 325–335, 330.

18 Hannah Arendt: *The Life of the Mind*. Id. kiad., 94.

19 Hannah Arendt: Előadások Kant politikai filozófiájáról, Kilencedik összejevetel. In Hannah Arendt: *A sivatag és az oázisok*. Id. kiad., 313–324, 319.

vitatkozik, akik nem hajlandók látni a történelemben a morális haladást, s akik szerint a történelem nem más, mint önmagát ismétlő „szomorújáték”.

Egy darabig talán megindító és tanulságos is lehet e szomorújátékot szemlélnünk – írja Kant; ám végül mégiscsak le kell gördülnie a függönynek. Mert ha túl soká tart, bohózat lesz belőle, s ha a játszó személyek nem is unnak bele, mert hogy bolondok, a néző igen, ő beéri egyik vagy másik felvonással, ha abból okkal arra a következtetésre jut, hogy e soha véget nem érő darab maga a szüntelen egyhangúság.<sup>20</sup>

Egyelőre ebből az okfejtésből elegendő csupán annyit megjegyeznünk, hogy a szereplők Kant szerint „bolondok” – s ha meggondoljuk, azoknak is kell lenniük: ellenkező esetben nyilván nem tudnának cselekedni, azaz a szerepüket eljátszani. (Hasonlít ez Hegel ama gondolatára, miszerint a történelem szereplőit az érdekeik és a szenvedélyeik mozgatják, s hogy „*semmi nagyot a világban nem vittek véghez szenvedély nélkül*”.<sup>21</sup> Az „ész csele” a történelemben éppen az, mondja, hogy „a szenvedélyt küldi harcba” maga helyett, hogy az „felőrölje magát”.<sup>22</sup>) Kant másik idevágó gondolata *A fakultások vitájában* bukkan fel, ahol arról beszél, hogy az éppen zajló francia forradalom, „egy szellemes népnek” ez a forradalma megmutatja, milyen is a „nézők gondolkodásmódja”. Úgy néz ki, mondja, hogy a francia forradalom nézői (köztük természetesen ő maga is) megfelelnek a veszélyről, hogy a „pártosságuk”, vagyis az egyik fél iránt érzett „önzetlen részvétük” „ártalmukra lehet”. Mindennek ellenére (azaz minden veszély ellenére, ami a nézőkre leselkedik), állítja Kant, sőt a francia forradalom minden szörnyűsége ellenére, „[...] e forradalom mégis minden nézőjének (kik maguk a játékba nem folytak bele) kedélyében a *részvételnek* oly vágyára lel, mely majdhogynem az elragadtatással határos [...]”<sup>23</sup>

Kant mindkét gondolata tulajdonképpen ugyanarra fut ki, jelesül arra a következtetésre, hogy a történelemben igenis van morális haladás,

20 Immanuel Kant: Ama közönségesen használt szólásról, hogy ez talán igaz az elméletben, de a gyakorlatban mit sem ér. Ford. Mesterházi Miklós. In Mesterházi Miklós (szerk.): *Immanuel Kant: Történefilozófiai írások*. Ictus Kiadó, Budapest, é.n., 167–212, 206.

21 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Előadások a világtörténet filozófiájáról*. Ford. Szemere Samu. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1966, 61.

22 Uo., 77.

23 Immanuel Kant: *A fakultások vitája*. Ford. Mesterházi Miklós. In Immanuel Kant: *Történefilozófiai írások*. Id. kiad., 335–455, 422.

csak hogy ez csupán a néző, azaz a szemlélő számára tárulkozik fel. Ha nem létezne morális haladás, a nézők elunná a történelem önismétlő szomorújátékát, s nem éreznének késztetést arra, akár csak a francia forradalom szemlélői (például maga Kant), hogy szörnyűségei ellenére is részt vegyenek benne. A morális haladásnak ez a rejtett folyamata azonban csupán a nézők számára tárulkozhat fel. Ezek azok a kanti gondolatok tehát, amelyek Arendt számára a kiindulópontot képezik, s egyszerűsített alkalmat adnak neki arra is, hogy a néző pozíciójára reflektáljon – némileg rövidebben a *The Life of the Mind* első kötetében (hiszen ennek tulajdonképpen ez nem tárgya, s az egész kérdés részletesebb kifejtését Arendt a harmadik, el nem készült kötetre tartogatta), hosszabban a Kant politikai filozófiájáról szóló előadásaiban (amelyek vélhetőleg a *The Life of the Mind* harmadik kötetének alapját képezték volna).

Arendt szerint Kant idézett gondolataiban tulajdonképpen az a furcsa, hogy bennük két perspektíva esik egybe. Egyrészt a néző pozíciója: csak a néző ismerheti meg a gondviselésnek vagy a természetnek a tervét, ami az emberiség morális tökéletesedését eredményezi – a cselekvő előtt ez rejtve marad. Az, amit a néző lát, *fontosabb* tehát annál, mint amit a cselekvők látnak. Az események menetében csak ő fedezheti fel a végső értelmet, amire maguk a cselekvők nem fordítanak figyelmet. Az ő belátásának „egzisztenciális alapja”, mondja Arendt, az érdekmentessége; az, hogy nem résztvevő, nem részese az eseményeknek.<sup>24</sup> Miközben tehát elmerül a látványban, a néző „általános álláspontra” helyezkedik, „pártatlanságra tesz szert”, olyasfélére, amelyet a bírónak kell gyakorolnia, amikor kihirdeti az ítéletét.<sup>25</sup> A másik perspektíva „a haladás eszméje”, ami nem más, mint „a jövő reménye”. Az a perspektíva, amikor is egy „eseményt annak alapján ítélünk meg, hogy milyen ígéretet tartogat a jövő nemzedékei számára”.<sup>26</sup> Csakis az utóbbi fényében nevezhette Kant, állítja Arendt, a francia forradalom látványát „fenségesnek”: a két tényező ugyanis „Kant elméjében összekapcsolódott”, „a két perspektíva egybeesett”, noha egyáltalán nem szükségszerű, teszi hozzá, hogy ezeknek egybe is kellene esniük.<sup>27</sup> (Azaz egy történelmi esemény megítélésének egyáltalán nem szükségszerű feltétele, hogy azt a *haladás* valamilyen eszméjének rendeljük alá.)

24 Hannah Arendt: Előadások Kant politikai filozófiájáról, Kilencedik összejevetel. In Hannah Arendt: *A sivatag és az oázisok*. Id. kiad., 317.

25 Uo., 320.

26 Uo., 317.

27 Uo.

De ha nem is szükségszerű ez az összekapcsolás, annyi bizonyos, hogy nem is szokatlan. A perspektíváknak ugyanezt az egybeesését figyelhetjük meg például Arendt szerint Hegelnél, aki szintúgy, mint Kant, meg volt győződve arról, hogy a történelem értelme, ami nála az abszolút szellem fokozatos öntudatra ébredésének folyamata, csakis a néző perspektívájából tárulkozhat fel. Bármit is gondoljunk Arendt eme párhuzamáról, az kétségtelen, hogy valóban Hegel volt az, aki a történelmet „vágóhídnak” nevezte, feltéve, hogy nem a megfelelő szempontból tekintünk rá, azaz lemondunk arról, hogy „a reflexió útjára lépünk”. Ebben az esetben a történelem Hegel szerint valóban „színháték”, ami fölött csupán „morális szomorúságot” és „felháborodást” érezhetünk, feltéve, hogy létezik bennünk valamiféle „jó szellem”.<sup>28</sup> Ha viszont a reflexió, azaz a *filozófia* útjára lépünk, akkor arra a belátásra jutunk, hogy bár „egy és más jogtalan a világban”,<sup>29</sup> de általában véve mégiscsak „az ésszerű” az, ami döntő a történelemben.<sup>30</sup> Igaza lehet tehát Arendtnek akkor, amikor azt mondja, hogy Hegel bizonyos történelemfilozófiai téziseit akár maga Kant is írhatta volna, annyi különbséggel, teszi hozzá, hogy ellentétben Kanttal, Hegel számára a néző, aki képes a reflexió útjára lépni, s meglátni a történelemben a haladást, „szigorúan csak egyes számban” létezik: „a filozófus az abszolút szellem eszközévé válik, s ez a filozófus maga Hegel”. Ezzel szemben Kantnál, aki ugyanúgy meg volt győződve arról, mint Hegel, hogy az előadásnak mint egésznek az értelme csak a néző számára tárulkozik fel, a nézők többes számban léteznek. Ezért van az, írja Arendt, hogy Kantnál, ellentétben Hegellel, a nézők végül is „egy politikai filozófiához juthatnak el”.<sup>31</sup>

Ez utóbbi mondatot olvashatjuk persze úgy is, ahogy le van írva, tehát hogy Kantnál a nézők, mivel többen vannak, politikai filozófiához juthatnak el, de olvashatjuk úgy is (s ez legalább ennyire helyes vagy legitim olvasat), hogy *csupán* a nézők, és soha nem a szereplők juthatnak el egyáltalán politikai filozófiához. A szereplők azért nem juthatnak el politikai filozófiához (vagy legalábbis nem addig, amíg szereplők), mert mint szereplők, azaz cselekvők, mint Kant mondta volt: bolondok. Elvakítják őket az érdekeik és szenvedélyeik, tehát eleve nem lehetnek pártatlanok. A Kant politikai filozófiájáról szóló előadásainak tizedik összejövételén Arendt kifejezetten azt mondja, hogy „a nyilvánosság terét a kritikusok és a nézők jelölik ki, nem a szereplők”. „E kritikusok és nézők pedig ott székelnek minden cselekvő személyben [...]; e nélkül

28 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: i. m., 57.

29 Uo., 54.

30 Uo., 59.

31 Hannah Arendt: *The Life of the Mind*. Id. kiad., 96.



a kritikusi képesség, az ítélőerő képessége nélkül a cselekvő [...] olyan elszigetelt lenne a nézőtől, hogy még csak észre sem lehetne venni.” Továbbá hozzáteszi azt is, hogy „a néző nem részese a cselekménynek, ám mindig nézőtársak veszik körül”. „Nem osztozik [...] a cselekvővel annak újító képességében; ami bennük közös, az az ítélőerő képessége.”<sup>32</sup> Szereplő és néző tehát különböznek a pozíciójukban (pártatlanságuk fokában), de nem különböznek a tekintetben, hogy mindketten rendelkeznek az ítélőerő képességével, hiszen az a legközönségesebb emberi értelem valamilyen képessége. A különbség tehát egyfelől az, hogy a nézőnek vagy a szemlélőnek jobb a pozíciója a cselekvés végső, átfogó értelmének megítélésében, másfelől viszont „hátrányban” is van a cselekvőhöz képest, mert nem rendelkezik annak „újító képességével”. Nemcsak arról van szó tehát, hogy csupán a nézők juthatnak el politikai filozófiához, hanem arról is, hogy csupán egy *politikai filozófiához* juthatnak el, mert hiányzik belőlük a cselekvés képessége. A politikai filozófia ugyan nem gondolkodás, de nem is cselekvés. Valami egyéb tehát: pártatlan ítéletalkotás.

A következtetése tehát Arendtnek az – mind a kanti politikai filozófiáról tartott előadásában, mint pedig a torzóban maradt utolsó könyvében –, hogy az előadás értelme valóban csak a nézők számára tárul fel, nem pedig a cselekvők számára. De ha igaz az, hogy az előadás értelme csak a nézők számára tárul fel, legalább ennyire igaz az is, hogy egyikük számára sem tárul fel a végső értelme. Hegel és Kant történelemfilozófiája között a legnyilvánvalóbb különbség az, állítja Arendt, hogy Hegelnél a történelemnek van vége.<sup>33</sup> Így Minerva baglya, ha alkonyatkor is, de megkezdheti röptét. A történelem végső értelme a történelem végén mindenképpen feltárul, s a filozófus, aki a történelem végén áll (azaz maga Hegel), ezt minden kétséget kizáróan felismerheti. Így a történelem végén álló ember nem tehet mást, idézi Arendt Alexandre Kojève-et, minthogy „örökkön-örökké újragondolja a történelem már befejezett folyamatát”.<sup>34</sup> Ezzel szemben Kant számára a morális haladás a történelemben elvben végtelen, s még ha rendelkezünk is a történelmi események megítélésének valamilyen mércéjével (bár, mint láttuk, egyáltalán nem szükségszerű, hogy a történelmi eseményekhez a haladás, azaz a „jövő reményével” közelítsünk), az előadás értelmét mégis időről-időre kénytelenek leszünk egymás között megvitatni. (Ma már minden bizonnyal jóval kevesebb önbizalommal mondanánk, mint Kant, hogy

32 Hannah Arendt: Előadások Kant politikai filozófiájáról, Tizedik összejevetel. In Hannah Arendt: *A sivatag és az oázisok*. Id. kiad., 332–333.

33 Uo., 322.

34 Uo., 323.

a francia forradalom az emberiség morális haladásának ügyét szolgálta.) „Magának a történetnek a vége a végtelenben van. Nincs olyan pont, ahol megállhatnánk, és ahonnan történész múltba irányuló pillantásával tekinthetnénk vissza”<sup>35</sup> – hangzik a kanti politikai filozófiáról szóló előadássorozat utolsó mondata. Tegyük hozzá rögtön ehhez, hogy maga Kant is csupán arra tett kísérletet, saját bevallása szerint, hogy a történelem „körpályájából” felfedezzen „valami keveset”. Csakhogy az a történelmi ív, írja az egyetemes történelemről szóló esszéjében, amit eddig az emberiség „maga mögött hagyott”, olyannyira „kicsiny része” az emberi történelemnek, hogy „bizonytalan kísérlet” belőle „megállapítani a pálya alakját és a részek egymáshoz való viszonyát”.<sup>36</sup>

A politikai filozófia éppen abból fakadhat tehát, hogy a nézők a maguk ítéleteit egymás között megvitatják, s a józan ész alapján valamilyen álláspontra jutnak az éppen zajló előadással – ha úgy tetszik, a történelmi haladás valószínű ívével – kapcsolatban. A politikai filozófia feltétele tehát az emberek (azaz a nézők) sokfélesége, s az ebben a sokféleségben megnyilvánuló szempontok egymással való ütköztetése, ezért nem juthat el Arendt szerint Hegel egyes számban létező nézője (vagyis a filozófus) soha „politikai filozófiához”. Ráadásul, teszi hozzá Arendt, még maga Kant is, aki pedig sokkal inkább tudatában volt az emberi sokféleségnek, mint bármelyik másik filozófus, „kényelmesen meg tudott feledkezni arról, hogy még ha az előadás mindig ugyanaz is, s következésképpen egyhangú, a nézők generációról generációra cserélődni fognak”.<sup>37</sup> Fölöttébb valószínűtlen, állítja Arendt, hogy az új nézők ugyanarra a következtetésre fognak jutni egy elvben változatlan előadással kapcsolatosan, mint az előttük járó nemzedékek.

35 Hannah Arendt: Előadások Kant politikai filozófiájáról, Tizenharmadik előadás. Id. kiad., 361.

36 Immanuel Kant: Az emberiség egyetemes történetének eszméje világpolgári szemszögből. Ford. Vidrányi Katalin. In Immanuel Kant: *Történefilozófiai írások*. Id. kiad., 41–58, 54.

37 Hannah Arendt: *The Life of the Mind*. Id. kiad., 96.

## „qui est l'«art» qui signe SH?”

A művészetről – a „festő” nyelvén,  
Hantai Simon ötvenes években jegyzett írásai alapján<sup>1</sup>

Berez Ágnes *Painting Lesson: Hantai and His Critics*<sup>2</sup> című írása mű/alkotás/alkotó, illetve annak a művészet nyilvánosságába való betago-lódása kettőséget problematizálja. A művészettörténész nem kisebb váddal illeti Hantai Simon kritikussait, mint a művész társadalmi beágyazódásának és festészetének kitisztítása, higienizálása azáltal, hogy eltekintenek olyan művészeti, illetve társadalmi, politikai és ideológiai előzmények-től, amelyek mind a Hantai pályaképet, mind az alkotói teljesítményhez való viszonyulást árnyalhatják. E torzítás egyik okaként a francia képző-művészet 1968 utáni, államilag ellenőrzött intézményesülési folyamatát jelöli meg, amelynek kontextusában Hantainak a művészeti piacon való jelenléte egyszerre szolgál a festészet gazdaságpolitikájának eszközéül és kezdeményezőjéül. A kritikusok által teremtett „depolitizált poétikai-metafizikus kód”,<sup>3</sup> melyet Hantai 1982-es visszavonulása még sűrűbbé,

A szerző a Babeş–Bolyai Tudományegyetem adjunktusa. Email: gyorgyjakab.iza@fspac.ro

- 1 E banálisnak tűnő félmondat Jean-Luc Nancy Simon Hantaihoz írt 2001. augusztus 31-i leveléből származik, amelyben Nancy többek között arról akarja meggyőzni a nyilvánosságtól már hosszú ideje elzárkózó festőt, hogy a kiállítás nem a művész ünneplése, a kiállítás a művészet megmutatkozásának helye. Nancy érvelésében a művészet kitüntetett értelemben alanyként jelenik meg, és ennek visszaadása nehézkes lenne a magyar nyelvben, ezért döntöttem az eredeti megfogalmazás mellett. Idézet helye: Simon Hantai – Jean-Luc Nancy: *Jamais le mot «créateur»...* *Correspondance 2000–2008*. Galilée – Archives Simon Hantai. Paris, 2013, 39. Az alcímben szereplő „festő” megnevezés utalás Hantai 2008. március 7-én Nancynak írott levelére: „Jamais le mot «créateur» ne me venait à l'esprit. Ni la désignation: l'artiste... Reste: peintre, mais encore avec de guillemets, pour rester ouverte à sa disparition ou à sa transformation diverse –” (Uo., 135.)
- 2 Berez Ágnes: *Painting Lesson: Hantai and His Critics*. *Art Journal*, 2008 (67): 4, 12–19.
- 3 Uo., 16.

áthatolthatatlanabbá tesz, egy olyan értelmezési keret és nyelv formálódását határozza meg, amelyet – legalábbis Berecz megközelítésében – maga az alkotó orkesztrál. Teszi ezt – állítja Berecz – az Anne Baldassarival, illetve Didi-Hubermannal folytatott beszélgetések,<sup>4</sup> illetve félnyilvános levelezése által.<sup>5</sup>

A továbbiakban eltekintek Berecz elemzésének művészettörténeti vonatkozásaitól,<sup>6</sup> felvetése ürügyül szolgál annak a folyamatnak a feltárásához, amely a művészet és az esztétikai dimenziójának egymásba játszása, ugyanakkor disszonanciájuk fenntartása eredményeként egyszerre alakítja a művészet nyelvét és a művészetről való beszédet, mint a művészetnek a társadalmi és kulturális nyilvánosságba való tagolódási formáját. Vizsgálódásom elsősorban arra a periódusra irányul, amely a fenti problémafelvetés szerint háttérbe szorul, az ötvenes években keletkezett művészeti manifesztumokra, illetve az ezekre reflektáló, ezeket felidéző időskori levelezésre összpontosítva. E dokumentumokból kiindulva igyekszem megmutatni működésében azt a nyelvet, amelyet a művészet és a művészetről való beszéd ambivalenciája tart fenn, és amely ezzel egyszerre ezt az ellentmondásosságot *el-*, ugyanakkor *leleplezni* is hivatott.

\*\*\*

Hantai Simon ötvenes években készült nyilatkozatai a művészetről a szürrealizmus megújítását célzó, annak belső kritikáját megvalósító, illetve a szürrealizmustól való eltávolodást jelző szöveges vagy részben

4 Lásd Anne Baldassari: *Simon Hantai*. Centre Georges Pompidou, Paris, 1992; Georges Didi-Huberman: *L'Étoilement*. Conversation avec Hantai. Les Éditions du Minuit, Paris, 1998. Magyarul: *Csillagrepedés*. Beszélgetés Hantaival. Ford. Seregi Tamás. Múcsarnok Nonprofit Kft., 2013.

5 Hantai Simon – Jacques Derrida – Jean-Luc Nancy: *La connaissance des textes*. Lectures d'un manuscrit illisible. Correspondances. Galilée, Paris, 2001; Hantai–Nancy: i. m.

6 Ehhez lásd Johanna Burton: Response: Proximal but Divided. *Art Journal*, 2008 (67): 4, 56–59. Emellett szükséges megemlíteni, hogy a Berecz által jelzett ködösítés felszámolását több művészettörténeti tanulmány is előmozdította. Lásd például Molly Warnock: *Penser la peinture: Simon Hantai*. Gallimard, Paris, 2012. A Berecz Ágnes által említett alkotói időszak vonatkozásában fontos még megemlíteni egy, a Berecz-tanulmányt megelőzően készült írást. Lásd Jan-Gunnar Sjölin: Writing the Painting Materials for a Study of Simon Hantai's Work 1953-1959. *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 2001 (70): 3, 129–156. doi:10.1080/002336001317128706.

szöveges dokumentumok. Megközelítésében az ötvenes évekre a szürrealizmus eltávolodott azoktól az elvektől, amelyek Breton 1924-es és azt követő, taglaló, megerősítő kiáltványában megfogalmazódtak – Hantai Jean Schusterrel közösen írt vitairata<sup>7</sup> ezek újrafogalmazását, pontosabban újraaktualizálását kísérli meg. A mozgalom megújítása annak belső kritikája által valósítható meg.

A Hantai–Schuster-féle manifesztum kardinális pontját az automatizmus kérdésének újragondolása jelenti. Breton első kiáltványát idézve a szürrealizmus „[a] léleknek olyan zavartalan önműködése, melynek célja szóban, írásban vagy bármi más módon kifejezni a gondolkodás valódi működését. Tollba mondott gondolat, függetlenül az értelem bármiféle ellenőrzésétől, s minden esztétikai vagy erkölcsi törekvéstől.”<sup>8</sup> Breton számára a vonatkoztatási alapot Freud pszichoanalízise képezi, a lélek zavartalan önműködése vagy a tiszta automatizmus az álomhoz hasonlóan valósulhat meg, a ráció korlátai alól való önfelszabadító gesztus az irracionális, a tudattalan irányából érkezik. Az automatizmus technikájának leírása azonban a szürrealista eljárás nehézségeivel is szembe-sít: a tudatos gondolkodástól független gondolat kimondása a teremtés aktusához való viszonyulás lehetőségét is magában hordja, így nem kerülheti el a nyelvi/értelmi struktúrákba való bele/visszarende-ződést, és ennek folytán a tudattalan játéka ismételten a tudatosnak rendelődne alá.<sup>9</sup> A bretoni elképzelés csak abban az esetben működik, ha a teremtés aktusa önmagát számolja fel újra meg újra, ezért mondhatja Sartre, hogy

- 7 Hantai Simon – Jean Schuster: „Une démolition au platane”. *Medium: communication surréaliste*, 4, 1955, 58–62. A vitairat címe André Breton – Philippe Soupault *Les Champs Magnétiques* [Mágneses terek] című kötetéből származik, ahol elsőként alkalmazzák az automatizmus technikáját.
- 8 André Breton: A szürrealizmus kiáltványa. Ford. Bajomi Lázár Endre. In Bajomi Lázár Endre (vál.): *A szürrealizmus*. Gondolat, Budapest, 1968, 149–178; 174–175.
- 9 „Végy kezvedbe írószert, miután a szellemi erőösszpontosításra a lehető legkedvezőbb helyen ütöttél tanyát. Merülj a legtétlenebb vagy legfelvevőképesebb állapotba. Tekints el lángeszedtől, ne törődj tehetségeddel, se senki máséval. Győződj meg róla, hogy az irodalom az egyik leggyászosabb út, s nem tudni, hova vezet. Írj sebesen, de nem eleve kiagyalt téma szerint, elég gyorsan, nehogy emlékezeted működésbe lépjen, és nehogy kedved szottyanjon elolvasni, amit írtál. Az első mondat jön majd magától, annyira igaz, hogy minden pillanatnak megvan a maga, tudatos gondolkodásunktól független gondolata, mely nem vár mást, mint hogy kimondassék. Ami mármost a következő mondatot illeti, ez bizony nehezebb eset; ez minden bizonytalansággal tudatos és tudattalan, ha elfogadjuk, hogy az első leírása már némi percepciós tevékenységgel jár.” André Breton: A szürrealista varázsművészet titkai. Ford. Bajomi Lázár Endre. In Bajomi Lázár Endre: i. m., 179–198; 179.

a szürrealizmus a lehetetlent kísérli meg azáltal, hogy „léttúltengéssel akarja megvalósítani a semmit”.<sup>10</sup>

Hantai és Schuster megközelítésében a szürrealizmus zsákutcába jutott, amennyiben a bretoni tiszta automatizmus technikája a racionalizáció folyamatát implikálja. Ezt elkerülendő a szerzőpáros megközelítésében az automatizmus nem a tudatostól a tudattalan irányába történő elmozdulásban valósul meg, hanem már eleve a „tükör túloldala”.<sup>11</sup> Enigmatikusan hangzó megállapítás, melynek kapcsán több értelmezési lehetőség is kijelölhető. A tükör túloldala fogalmilag hozzáférhetetlen tiszta adódás, amely abszolút másként, tiszta idegenséggé van. Ugyanakkor a túloldal mint abszolút idegenség nem perspektivikus, a tükör *túlja* idő és térbeliség híján van, amennyiben a perspektivikus szemlélet már a tudat működését feltételezné. Következésképpen az automatizmus csak és kizárólag tiszta aktusként határozható meg, az utólagos interpretációban való rögzítés lehetősége nélkül. Ha bármilyen jelentéssel társul, az az automatizmus aktusában érvényesülhet, anélkül, hogy ez nyelvileg kódolható/dekódolható üzenetben explicitálódna.

Mindazonáltal az automatizmus további értelmezése lehetővé tesz egy másfajta, az előzőt nem kizáró, ám a történetiség irányába elmozduló megközelítést is, mely szerint a tudat számára asszimilálhatatlan meghatározza a tudati konstitúciót, annak alapját képezi. Ez az elképzelés rajzolódik ki abból is, hogy a továbbiakban a két szerző az automatizmust közvetlen megismerésként határozza meg, és működésének leírásához az alaklélektant hívja segítségül. Az automatizmus technikájának a közvetlen megismeréssel való összekapcsolása már Breton első kiáltványában megtörténik, viszont azáltal, hogy ennek megvalósulását elsősorban annak nyelvi megnyilvánulásához kapcsolja – miként az a fenti gondolatmenetből már kiderült –, nem kerülheti el a racionalizáció problémáját. Ezzel szemben Hantai–Schuster számára az automatizmus azokat a lényegi struktúrákat jelenti, amelyek nélkül nem beszélhetnénk megismerésről, de nem a tudat közvetítése által adódnak.

A struktúrafogalom az alaklélektanból eredeztethető, ugyanakkor – ahogyan azt Molly Warnock fentebb idézett monografikus írásában részletesen elemzi – Merleau-Ponty minden bizonnyal Hantai

10 Jean-Paul Sartre: A szürrealizmusról. Ford. Bajomi Lázár Endre. In Bajomi Lázár Endre: i. m., 234–248.; 238. Lásd még: „a szürrealizmus nem óhajtja ennek az új valóságnak a megjelenését, hiszen újra csak tagadnia kellene. Inkább meg akar maradni abban az ideges feszültségben, amely a megvalósíthatatlan intuíció kereséséből keletkezik”. Uo., 238–239.

11 Lásd: „L’automatisme non, qui n’est pas la traversée du miroir mais déjà l’autre côté.” Hantai–Schuster: i. m., 61. Kiemelés az eredetiben.

és Schuster által is ismert művének, *Az észlelés fenomenológiájának* a hatását is magán viseli.<sup>12</sup> Miként azt Köhler és Koffka nyomán kiemelik, a valóság az észlelésben mutatkozik meg strukturálisan, tehát „minden olyan művészi törekvés, amely az észlelés által szolgáltatott adatokból kíván előállítani egy struktúrát” hamis, a szubjektivizmus vádjával illelhető.<sup>13</sup> Az észlelési adatokból előállított struktúra másodlagos, egy reprodukív, ugyanakkor redukív tevékenység eredménye. A bretoni elképzeléshez visszacsatolva a szerzőpáros által jelzett probléma a struktúrának a tartalommal való összevonásában jelölhető meg. Ezáltal a valóság problémája feloldódik a tárgyi konstitúció problémájában, a szürrealizmus kiáltványában meghirdetett automatikus írás programja függőben marad.

Hantai és Schuster álláspontjának megértéséhez érdemes egy kitérőt tenni. Az alak-háttér problémájának gestaltpszichológiai megközelítéséből kiindulva Merleau-Ponty a következőképpen foglalja össze a kérdést:

Vegyünk egy fehér foltot egy homogén háttéren. A folt minden pontjának van egy közös „funkciója”, melynek révén egy „alakot” alkotnak. Az alak színe tömörebb és mintegy ellenállóbb, mint a háttéré; a fehér folt szegélyei hozzá „tartoznak”, nem pedig a vele mégiscsak érintkező háttérhez; a folt a háttéren tételezettként jelenik meg és nem szakítja meg azt. Minden egyes rész többet nyilvánít ki, mint amennyit tartalmaz, tehát már az elemi észlelésnek is értelme van. Ám ha az alakot és a háttérrel nem mint együtttest érzékeljük, akkor – fogják mondani – minden egyes pontot kell érzékelnünk. Ha ezt állítanánk, azzal megfedkezünk róla, hogy az egyes pontokat viszont csak úgy lehet észlelni, mint egy alakot egy háttéren. Amikor a Gestalt-elmélet azt mondja, hogy egy alak egy háttéren a legegyszerűbb érzéki adottság, itt nem a tényleges észlelés egy esetleges jellemzőjéről van szó, ami megengedné, hogy egy ideális elemzésben bevezessük a benyomás fogalmát. Maga az észlelési fenomén lényegéről van szó: arról, ami nélkül egy fenomént nem lehet észlelésnek mondani. Az észlelési „valami” mindig valami más környezetében van, mindig egy „mező” részét alkotja. Egy valóban homogén felület, mivel semmit sem kínál az észlelésnek, nem

- 12 Warnock vonatkozó elemzéseit lásd fentebb idézett művének 2., *Vers un «surréalisme ouvert»* című fejezetében, 21–71.
- 13 Lásd a teljes gondolatot az eredetiben: „Ainsi s’effondre le lien causal entre perception et représentation et la vanité apparaît de toutes les tentatives artistiques qui prétendent élaborer une structure à partir d’éléments que livrerait la perception. Il ne peut s’agir, en cette occurrence, que de la constitution d’une structure fausse, à tout le moins marquée au coin du plus beau subjectivisme.” Hantai–Schuster: i. m., 60.

lehet adott semmilyen észlelés számára. Csakis a tényleges észlelés struktúrája taníthatja meg nekünk, hogy mi az észlelés.<sup>14</sup>

Az észlelési fenomén Merleau-Ponty-féle meghatározása több szempontból is érdekes Hantai–Schuster vonatkozásában. Ha első megközelítésben a már mindig a túloldalon pozicionált automatizmus problematika enigmatikusnak tűnt, a fenti meghatározással összeolvasva tematizálhatóvá válik, és amennyiben Hantainak az 50-es évek második felében dominánssá váló művészeti gyakorlatát is szem előtt tartjuk, a fenomenológiai megközelítésnek az automatizmus megújítását célzó elméleti írásra való rávetítése korántsem tűnik önkényesnek. Elégséges arra gondolnunk, hogy az esetenként többszörösen megalapozott vászon egymásra tevődő festékrétegeinek felsértése során megjelenő *valami* képezi a művészi élmény alapját, a háttérrel/alapozással szövetségre lépő fényben érvényesülő alak viszont a háttérről leválasztva mechanikusan eltávolított festéktörmelék csupán.<sup>15</sup> Hantai ezáltal épp azt számolja fel, ami mind a festő, mind a festményhez viszonyuló/értelmező hagyományos szövetségese volt. A reprezentáción/képen túlira irányítva a figyelmet az alkotáshoz való viszonyulást kivonja a látás egyeduralma alól, a periférikus érzékek – elsősorban a tapintás – hatókörébe utalva át.<sup>16</sup>

- 14 Maurice Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája*. Ford. Sajó Sándor. L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2012, 26–27.
- 15 Elsősorban Hantainak azok a festményei hozhatók fel példaként, amelyeknek tulajdoníthatóan ezt az alkotói periódust az akcióművészettel rokonítják, Jackson Pollock hatását mutatva ki rajtuk, ám mindenképpen kihangsúlyozandó, hogy az általa érvényesített technika lényegesen eltér a gesztusfestészet megalapítójának technikájától, ami viszont mélyebb elméleti különbségek feltárását is lehetővé teszi. Lásd ehhez Dominique Fourcade: Hantai, une exposition című tanulmányát. In Dominique Fourcade – Isabelle Monod-Fontaine – Alfred Pacquement: *Simon Hantai*. Centre Pompidou, 2013, 19–199. Különösen az: 1956–1957 – *La période gestuelle, autre chose qu'un simulacre* című alfejezet (49–67). A háttér problematikája ezt követően sem tűnik el művészeti megközelítéséből, nagyon leegyszerűsítve az ébresztőóra alkatrészt a toll, a vonalat az írásjel váltja fel.
- 16 A látás elsődlegességének problematizálása korábbi – minden bizonnyal Hantai és Schuster által is ismert előzményekkel rendelkezik a 20. századi francia kultúrában. A Georges Bataille és André Breton között zajló vita témánk szempontjából is érdekes: míg Breton visszafogottabb álláspontra helyezkedik, az ártatlan szem elképzeléséhez való visszatérés lehetőségét képviselve, Bataille radikálisan fellép a látás kitüntettségével szemben, mind irodalmi, mind filozófiai írásaiban a látást és a látásra mint megismerési módra épülő európai kultúrát dekonstruálja, egy, a tapintást privilegizáló megközelítést érvényesítve. A vita részletes elemzését lásd Martin Jay: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. University of California Press, Berkley – Los Angeles – London, 1994. A témával a IV. fejezet foglalkozik részletesen: *The Disenchantment of the Eye: Bataille and the Surrealists*, 211–262.



Emellett nem közömbös az sem, hogy a Merleau-Ponty-idézet továbbgondolása a probléma interszjektív vonatkozását is bevonja az értelmezésbe, amennyiben saját észlelő testem minden más észlelő testhez hasonlóan határozódik meg az észlelési mezőben. Figyelembe véve, hogy a szürrealizmuskritika végső soron annak szubjektívizmusa ellen irányul, ennek meghaladására az egyik lehetőséget épp a fenti példa továbbgondolása szolgáltatja. Pontosabban: szolgáltatná... Csakhogy Hantai–Schuster manifesztuma nem ismeri fel ezt a lehetőséget, és a megoldást a hit meglehetősen ingoványos talaján véli felfedezni. A szerzők számára a tét a kimondhatatlan manifesztációja, amelyet az abszolút megmutatkozás elszenvedéseként, egyfajta hit működéseként írnak le. És hogy mennyiben nem véletlen ez a megközelítés, azt jelzi egy három évvel később keletkezett, immár csak Hantai által szignált dokumentum is, amely bár lényegesen más kontextusban és elméleti feltevésekkel, de ugyancsak a kimondhatatlant mint valamely hitbeli aktus megnyilvánulási lehetőségét mutatja.

\*\*\*

A *Souvenir de l'avenir* 1958-as kiállítása kapcsán keletkezett, a meghívó részét képező *Notes confusionnelles accélérantes et autres pour une avant-garde réactionnaires non-réductible* c. manifesztum jellegű dokumentum<sup>17</sup> mind formailag, mind stilisztikailag, és nem utolsósorban tartalmilag is méltán magára vonja a figyelmet. A nagykapitálissal szedett, piros tintával írt, öt hasábra rendezett szöveg riasztóan hat az olvasóra, egyszerre vonz és taszít, nem olvasásra, hanem sokkal inkább

17 A manifesztumot tartalmazó betétlap kicsinyített másolatát Warnock teszi közzé Hantai Simonról írott monográfiájában. Warnock: i. m., 130–131.

A szöveg utólagos megítélését illetően érdemes megjegyezni, hogy néhány évtizeddel később Hantai az obszcén, durva jelzővel illette azt. Lásd Alfonso Cariolatóhoz írt 2004. november 24-i levelét: „Ils [La Part de l'œil] publient aussi un ancien document de 1958, plus ou moins obscène...” Hantai–Nancy: i. m., 206. Nancy is kivételként, Hantaira nem jellemzőként kezeli, 2004. május 30-i levelében őrvjögő, dühöngő észrevételekről beszél – «Notes» furieuses –, parafrázálva: annyira szélsőséges, hogy Hantait ismerve nem vehető komolyan, ugyanakkor nem tekinthetünk el attól, hogy van. (Uo., 90.) 2004. január 4-i levelében pedig a francia filozófus provokatív kérdést intéz a festőhöz: nem gondolja, hogy az Észrevételek... szertelensége révén a szürrealizmus jegyeit viseli magán? 2004. március 8-i válaszlevelében Hantai megkerüli a kérdést, mintegy magyarázva azt, amit számára ez a szöveg jelent: a kompromittálást, szélsőséges marginalizálódást. (Uo., 66. és 73.)

a puszta szemlélés számára kínálkozva fel. A nagykapitális folyamatosan megakasztja a tekintetet, az olvasás folyamata ellehetetlenül. Emellett a teljes szöveg nagybetűs kiemelésében a kiemelés esetlegessége is hangsúlyossá válik, ezáltal a szövegkép szintén az olvasás ellenében hat. A szöveg formai megjelenítése és az általa elért hatás ellentmondásossága a manifesztumban leggyakrabban alkalmazott stilisztikai eljárással rezonál, amennyiben az ellentételezés, az állításnak a tagadásába való átfordítása (az állításnak a tagadás általi megkérdőjelezése és fordítva?!) a szövegfolyamban való előrehaladás meghatározó eleme.<sup>18</sup> A rögzített értelem felszámolásában az önmeghaladás gesztusa az értelemkonstitúció alapvető mozzanata.

Mielőtt röviden összefoglalnánk az Észrevételeket, érdemes elidőzni a kiállítás körülményeinél és a dokumentum címénél. Szabad fordításban: *Gyorsuló és más zavaros észrevételek egy nem-redukálható reakciós avantgárdért*. Első megközelítésben nem több egy készülő vitairat munkacíménél, vélhetően a benne foglalt tézisek még nem rögzítettek, nem tisztáztak, és az itt megfogalmazott észrevételek problémákat vetnek fel, az avantgárd radikális újragondolása irányába hatva. A cím első olvasatában tehát a szürrealizmussal folytatott vita újrafelvételét jelzi. Ha azonban hagyjuk magunkat bevonni az alkotó által felkínált (szó)játékba, amelyet a confusionelle/confessionnelle egybecsengése révén teremt meg, akkor nemcsak egy vita folytatásaként, hanem a szürrealizmustól való elfordulás dokumentumaként is értelmezhető a szöveg.

A kiállítás körülményei szintén e második lehetőség irányába mutatnak. A Jean Schusterrel közösen írt szürrealizmus kritikát követően Hantai érezhetően eltávolodott a Breton körül újraszerveződött körtől, az akcióművészet franciaországi népszerűsítésében meghatározó szerepet játszó Georges Mathieu hatása alá kerülve. A *Souvenir de l'avenir* ennek az együttműködésnek az eredménye (és lezárása is egyben), melynek apropóját az elsősorban Mathieu nevéhez kapcsolódó, de Hantai közreműködésével szervezett „Les Cérémonies commémorative de la deuxième condamnation de Siger de Brabant” kulturális eseménysorozat képezte. A kortárs kultúra több jelentős személyiségének bevonásával fémjelzett rendezvény – Karl Gustav Jung, T. S. Eliot, Karl Jaspers, Gabriel Marcel,

18 Az állítás és az állítás visszavonása mint szerzői eljárás szövegszerűen is megfogalmazást nyer a manifesztumban. „J'affirme et je nie catégoriquement, sans soucis de nuances, d'obscurité, de confusion, et de contradiction...” Hogy nem pusztán egy stilisztikai eljárásról van szó, jelzi a gondolatmenet folytatása: „L'absurdité du monde est évidente mais rien n'est plus certain qu'il n'est pas absurde.” – Hantai: i. m., 130.

Jean Poulhan, Stéphane Lupasco<sup>19</sup> – célkitűzése az európai, implicite a keresztény/katolikus kultúra gyökereinek problematizálása volt. Ez a megközelítés viszont alapot szolgáltatott ahhoz is, hogy az 1958 elején keletkezett szöveget szerzője katolicizmus iránti elköteleződése dokumentumaként is olvassák. A szövegnek ezzel a vetületével csak abban a mértékben foglalkozom, amilyen mértékben a gondolatmenet rekonstruálása megkívánja, tény azonban, hogy a szürrealisták részéről megfogalmazott nagyon erős reakció – mely szerint a gondolatszabadság elleni támadásként értelmezett inkvizíciós döntésnek emléket állítani fasisztoid akciónak minősül, ami figyelembe véve az időben nagyon közeli történelmi tapasztalatot, a lehető legsúlyosabb kritikaként fogható fel – egy ilyen olvasatról tanúskodik.<sup>20</sup>

Tartalmi vonatkozásban a szöveg négy szintje különíthető el: civilizáció kritika, az ebbe ágyazódó szürrealizmus kritika, illetve az ezt magyarázó kontextualizálás, amely egyben a kiállítás körülményeit is felvillantja, és végül a festészet/festés mint aktus meghatározása, a rögzített értelemen való túlmutatás lehetősége – mondhatni Hantai művészetfelfogása. Az erőteljesen nietzschei hatást hordozó civilizációkritika, de hasonlóképpen a szürrealizmus kritikája is az antropomorfizmusban rejlő egyszerűsítő tendenciát emeli ki, ennek tulajdonítja a spiritualitás felszámolását és a szelleminek a pszichikaiba való hanyatlását. A nyugati

19 A részleteket lásd: Basarab Nicolescu: Stéphane Lupasco – du monde quantique au monde de l'art. In *Mélusine. Le surréalisme et la science*. L'âge de l'homme, 2007: XXVII, 181–196; 193.

20 Vö. „le Surréalisme ne laissera pas un cléricisme fasciste se développer sur le plan théorique, à l'abri des divagations de quelques peintres en mal de gigantisme rentable”. Kiemelés az eredetiben. André Breton et al.: Coup de semonce. Magánkiadás, 1957. március 25. <https://www.andrebretton.fr/work/56600100868040> [utolsó letöltés időpontja: 2019. november 14-én]. A kereszténységhez kapcsolódás által a Bretonnal való szakítás visszafordíthatatlanná vált. Az, hogy Hantai mennyire tudatosan használta ezt, kiderül több Nancyhoz írt leveléből is. 2004. február 28-i levelében konkrétan a Mathieu-vel való együttműködés kapcsán írja: „En automne 1956, G. Mathieu m'a demandé si je m'intéresserais à une manifestation culturelle autour du conflit crée par l'introduction d'Aristote dans l'Université de Paris. J'acceptais parce que depuis ma rupture ouverte avec Breton je cherchais à toucher la question de la religion, ultime tabou encore existant à ce moment, et comme possibilité de rompre avec le surréalisme de telle manière qu'aucune réconciliation ne puisse à jamais être possible.” (Hantai–Nancy: i. m., 71.) Hasonlóképpen nyilatkozik 2000. április 1-i levelében, ahol az ötvenes éveket lezáró két monumentális alkotás (Peinture rose vagy Peinture – Écriture rose és À Galla Placidia) keletkezési körülményeiről ír, és többek között megjegyzi: „Choix de la Bible. Seul tabou pieusement brandi et de là désigné à mes yeux comme l'unique affrontement nécessaire et par conséquence la plus radical coupure avec Breton et avec son milieu. Irrémédiablement. Ce que je voulais aussi et surtout.” (Uo., 30.)

civilizáció kitüntetett kérdése: a haladás és a történelem értelemvesztése. A fejlődésközpontú gondolkodási habitusok és életmód megváltozásának szükségességét hirdeti meg, amennyiben ez utóbbiakat éltető szemléletmód nem tud mihez kezdeni a felszín alatti törekvésekkel. A „nyomatott betű” uralma a civilizációnkat meghatározó hazugság érvényesülését segíti elő: a logikai megközelítés egysíkúsága, a metafizikai problémák racionális tárgyalása az illúzióteremtés eszközei.

Az 1958-as kiállításához kapcsolódó manifesztum jellegű dokumentum Brabanti Siger és társai inkvizíciós perét idézi meg, amely – Hantai megközelítésében – fordulópontot jelent a katolicizmus történetében, az ellenük hozott ítélet a racionális megközelítés egyeduralmát, az összebékíthetetlen ellentétek összebékíthetőségét, a kereszténység értelmének a kereszténység általi kijátszását vonja maga után. Értelmezésében 1277. március 7. szimbolikus dátum: „az utolsó nagy erőfeszítése, mely arra irányult, hogy megállítsa egy olyan gondolkodási áramlat fejlődését, mely Arisztotelész és értelmezői hatása alatt utat nyitott a kettős igazság halálos termékenysége, és következésképpen minden humanista illúzió és egyebek előtt.”<sup>21</sup> A görög „méregnek” („poison grec”) a keresztény tanokkal való összebékítése kényelmi szempontokat elégített ki, szabad utat engedve a spekulatív gondolkodásnak. Következményként a filozófiai, politikai, gazdasági stb. megközelítés, a laikus tudatlanság a katolicizmus által fenntartott spirituális tudást helyettesíti, viszonylagossá téve a tapasztalatot. Az abszolút tudása a pénz, hatalom, nyilvánosság hamis hierarchiájával cserélődik fel.

Nem kerülheti el figyelmünket a fenti gondolatmenet mögött meghúzódó ellentmondás: az inkvizíció által elítélt tételek és az ítélethozatalt elősegítő tételek végső soron ugyanoda vezettek. Másként fogalmazva: amit az eretnokség elítélése által kivédni gondoltak, az bekövetkezett a döntést befolyásoló filozófiai irányzat révén. Ez a megközelítés lényegesen eltér a kanonizált értelmezéstől. Ha a filozófiatörténetben Brabanti Siger és társai elítélése a hit és értelem konkordanciájának kontextusában jelenik meg, és ily módon állítható szembe a tomista filozófiával,<sup>22</sup> ah-

21 Hantai: i. m., 130. Eredeti megfogalmazásban: „date symbolique du dernier grand effort fait pour arrêter le développement d’un mouvement de pensée, qui sous l’influence d’Aristote et de ses interprètes a ouvert les portes à la mortelle fertilité de la double vérité et par conséquence à toute les illusions humanistes et autres”. (Saját fordítás.)

22 Lásd ehhez Borbély Gábor összefoglalását: „Siger tehát nem tartja kötelező erejűnek a pogány filozófusok érveit, ám nem is kívánja (ahogyan Bernardo Bazán fogalmaz) »deformálni« azokat csak azért, hogy összhangba kerüljenek a hittel. Ha egy adott filozófiai probléma vizsgálata során nem-filozófiai szempontok szereznek ítélnék, akkor Siger szerint a könnyebb megoldást választanánk: az igazság

hoz, hogy a fenti megjegyzések értelmezhetőek legyenek, feltételezni kell, hogy Hantai megközelítésében a vita elsősorban a hit vagy a filozófia/értelem elsődlegességéről szól, és – miként az a művészetéről írottakban is egyértelműen kiderül – a szerző a hit mellett teszi le a voksát.

A hit problematikájára fókuszálás, még akkor is, ha kézenfekvőnek tűnik ez a megoldás, nem feltétlenül Hantai katolicizmusának a kifejeződése. A Breton–Bataille vita kapcsán már utaltam arra, hogy elsősorban Bataille-nek tulajdoníthatóan a kimondhatatlan mint probléma tematizálódik a francia kultúrában, és több jelentős francia fenomenológiai mű kérdésfelvetése vonatkozásában meghatározó. Eltekintve attól, hogy milyen válaszlehetőségek fogalmazódnak meg, egyszerűen arra hívnám fel a figyelmet, hogy a hit működése példaként is funkcionálhat a manifesztum, illetve a Hantai által átvett és a festészet vonatkozásában továbbgondolt problematika viszonylatában.

Hantai megfogalmazása szerint:

A művészet a kimondhatatlan történetileg meghatározott értelmezése. A festészet az anyag és az anyag átalakulása általi kifejeződés, a művészetek közül a legnagyobb lehetőségeket kínálja napjainkban a szubtilis kitágítására, annak minden kétértelműségével együtt, következképpen a szellemnek és a szellem hamisítványának is a kitüntetett területe. Az informálisban általa alkalmazott formalizálási módozatok kellőképpen ismertek, megelégszem itt azzal, hogy néhány olyan problémát jelezsek, amelyek túlmutatnak az intellektuson, és az esetlegességek meghaladása kapcsán merülnek fel, melyeket az informális eredetüktől elszakítva átalakít, és amelyek e kezdet hiányának kettős értelmét bevonó kiegyenlítődéssel által tűnnek fel, lévén az informális minden rejtőzködés számára a legnyitottabb tér a megjelenéshez. A közölhetetlen kérdése a leg súlyosabb módon tevődik fel.<sup>23</sup>

kutatása, a szellemi fáradozás helyett azokat a »pszeudo-érveléseket« (Bazán [La réconciliation de la foi et de la raison était-elle possible pour les aristotéliens radicaux? *Dialogue*], 1980: [19, 235–254], 244. o.), amelyek eredményeképpen olyan állításokhoz jutunk, amiknek az igazságáról már eleve meg voltunk győződve. A hit és a filozófia »konkordanciájának« föltevéséből kiindulni: ez az út Siger számára járhatatlan.” Lásd Borbély Gábor: Az Értelem egysége keletkezési története. In Aquinói Szent Tamás: *Az értelem egysége*. Ikon Kiadó, h. n., 1993, 26–32; 30.

- 23 „L'art est l'exégèse historiquement déterminée de l'ineffable. La peinture, expression par la matière et par la transformation de la matière, offre aujourd'hui parmi les arts les plus hautes possibilités d'élargissement dans le subtil avec tous les aspects ambivalents, il est par conséquence le champ par excellence de la conscience spirituelle et en même temps de sa contrefaçon. Ses modalités de formalisation dans l'informalisé étant

A fenti szemelvény első olvasatra egy többszörösen kétértelmű, ellentmondásoktól sem mentes gondolatmenetet prezentál. Azonban ne feledjük el, hogy Hantai nem teoretikus szöveget ír, célja az európai kultúra, kitüntetetten a művészet problematizálása. És a legjobb lehetőséget ehhez az ambivalenciák együttes/egymás mellett való felmutatása biztosítja. Lecsupaszítja a gondolatmenetet: a művészet (és impliciten a festészet) értelmezés. Mint ilyen, kontextuális, magán hordozza korának jegyeit. Ugyanakkor túlmutat a történetiség általi meghatározottságon, és a megnyilvánulás ambivalenciájának fenntartása révén állít viszonyba a kimondhatatlan szövevényességével. A kimondhatatlan megmutatkozás, ezzel egyszerre viszont a megmutatkozó rögzítése is, tehát a véletlenszerű, az esetlegesség állandósítása és egyben felszámolása is. Másként fogalmazva a művészet/festészet mint a megmutatkozás helye, csak azáltal működhet ekként, amennyiben saját hiányát is megjeleníti. Az értelmezést az önmagát meghaladó értelem működteti, következésképpen az értelmezés – a fenti megközelítésben – az értelem hiánya. „Az utolsó jel a jel hiánya.” – olvashatjuk a manifesztum befejezésében.<sup>24</sup>

A kimondhatatlan megjelenítésének lehetetlenségét, és ennek ellenére újbóli megkísérlését Hantai a vallás metaforájával írja le.<sup>25</sup> A testetöltés, az inkarnáció mint a művészet központi problémája értelmezhető a témakörnek a vallás dimenziójába való átutalásaként, ugyanakkor felfogható annak a folyamatnak a működését példázó mozzanatként is, amelynek során az informális felbukkan, előtűnik, vallásos változatában anélkül, hogy formalizálódna, laikus változatában viszont folyamatából kiszakítva, a formálisban rögzítve, profanizálva. A művészetre katalizátorként

suffisamment connues, je me contente d'indiquer certains problèmes trans-intellectuels qu'il pose tendant au dépassement des contingences en les transformant par leur détachement des principes en cours, apparition par compensation d'un sens double de cette absence de principe, l'informalisé étant le champ d'apparition le plus ouvert a toutes les latences. Le problème de l'incommunicable se pose de la manière la plus aigue.” Hantai: i. m., 131. Saját fordítás.

24 Uo. Eredetiben: „L'ultime signe est absence de signe.”

25 Hantai eszmefuttatásáról óhatatlanul Bataille-nek a transzgresszió kapcsán megfogalmazott nézetei jutnak eszünkbe, azzal a különbséggel, hogy utóbbi szerzőnél a transzgresszió nemcsak a vallás, hanem az erotika alapja is. Ha Hantai 1956-os kiállításának tematikájára gondolunk – Sexe-prime. Hommage à Jean-Pierre Brisset, amely egyébként Sjölin szerint S'exprime-ként is olvasható (lásd Sjölin: i. m., 134.) –, akkor *Az erotikában* érvényesülő megközelítés nem áll nagyon távol tőle. Lásd Georges Bataille: *Az erotika*. Fordították Dusnoki Katalin, N. Kiss Zsuzsa, Somlyó György, Vargyas Zoltán. Nagyvilág Kiadó, Budapest, 2001. A téma vonatkozásában különösen érdekes *A szentség, az erotika és a magány* című tanulmány, 325–341. Hantai Bataille-hez való ambivalens viszonyáról lásd még Warnock: i. m., 118–127.

ható krízis megnyilvánulása ez, válság, amely a spirituális és az érzéki végletei között meghatározódó emberi állapotot jellemzi. Tegyük hozzá: szükségszerűen. Mert bármennyire igyeckszik a spiritualitás kihangsúlyozása által a másik pólus hatálytalanítására,<sup>26</sup> a végletek között feszülő ambivalenciának, e kettősség dinamikájának fenntartásában lehetséges a művészet és a művészetről való beszéd vagy akár a művészetről való beszéd felszámolása.<sup>27</sup>

- 26 És ez nem csak teoretikusan, hanem a művészi gyakorlatban is hangsúlyosan megjelenik: az ötvenes évek második felében, végén keletkezett vásznak megfestése gyakran fizikailag is próbára teszi a festőt. Főként az 1958–1960 közötti időszakból több olyan munkát is találunk, amelyeknek a magassága meghaladja a három métert. Figyelembe véve, hogy ezek a vásznak vertikálisan kifeszített állapotokban voltak megfestve/megírva, nem túlzás azt állítani, hogy egy-egy munka megvalósítása óriási erőfeszítést igényelt. Amelynek a tétje – akárcsak később a Jacques Derrida és Jean-Luc Nancy felkérésére készített vásznak esetében is – a tudatos viszonyulás felszámolása, egy olyan spirituális állapot elérése, amelyben a tiszta érzéki feltűnik, anélkül, hogy ez utóbbi érvényesülése egyben a rögzítést is maga után vonná. A fizikai erőfeszítés, illetve az ismétlődő gesztusokban megvalósuló monotonía általi pszichikai terhelés következtében felfüggesztődik a másikhoz/idegenhez/kimondhatatlanhoz való viszonyulást uraló test/tudat centralitása.

Emellett érdemes végiggondolni azt is, hogy mi történik egy ilyen nagyméretű vászon szemlélése során. Ahhoz, hogy tekintetünk egyszerre átfogja a vásznat – egy 5,5 m átmérőjű vásznat véve alapul és az optimális 2–4-szeres nézési távolság számítani középarányosával számolva –, a festménytől megközelítőleg 16 méterre kell elhelyezkednünk. Csakhogy a vászontól 16 méterre már aligha vehetők ki az apró részletek, amelyek a képet szervezik, és amelyek révén például a *Peinture. Écriture rose* esetében a festményen egyébként nem használt rózsaszín hatás megképződik a szemlélőben. (Megj.: a címben szereplő „rose” nem a színre, hanem a virágra – rózsra/rosa vonatkozik. Lásd pl. Hantai Alfonso Cariolatóhoz 2004. április 20-án írt levelét. Hantai–Nancy: i. m., 189–190.) Az ajánlott távolságból nézve ezek a részletek néhány elmosódott folttá állnak össze, mely foltszerűségből csak a vászonhoz való közeledés, vagyis a mindent átfogó tekintetet garantáló pozíció feladása által rajzolódnak ki a többszörös alapozás festékrétegébe finoman belerótt vonalak. Az ily módon képződő viszony sohasem ér nyugvópontonra. A test folyamatos ki- vagy elmozdulásban határozódik meg, miközben a szemünk beismeri tehetetlenségét, a látás vaknak bizonyul, és ezáltal ad esélyt a festmény/idegennel/másikkal való viszony működésének. Közel vagy távol, e viszony állandó kísérője a meglepetés és a zavar, amelyet pozíciónk ismételt feladása vált ki. Plasztikusan érzékelteti ezt Dominique Fourcade: *Sans lasso et sans flash* című írásában (Éditions P.O.L., Paris, 2005.), ahol az *Écriture rose* vonatkozásában írja: „nous sommes vis-à-vis de ce tableau à distance d’arc-en-ciel tout près comme il sied, jamais et notre relation prend la forme de ce qu’il est une enjambée” (29)

- 27 A művészet lehetősége a művészetről való beszéd – Bataille. A művészet lehetősége a művészetről való beszéd felszámolása – Hantai.

Hantai ötvenes években keletkezett manifesztum jellegű szövegei nem feltétlenül az eredetiségük okán érdemelnek figyelmet. Sokkal inkább azért, ahogyan néhány számára (de nem csak) pregnáns művészeti probléma a 20. századi francia kultúra, irodalom és filozófia gondolatrendszerébe beágyazódva megjelenik, beleértve azokat a nehézségeket is, amelyek egyszerre jellemzik a művészet nyelvének és a művészetre vonatkozó nyelvnek a működését is. Ily módon kitűnő példáját adják annak ahogyan e két nyelv egymás vonatkozásában, ugyanakkor egymástól lényegesen eltérő módon, egymás ellenében hat és alakul: az alkotásról beszélni az alkotásnak mint nem-jelnek jelként való rögzítését feltételezi, ezáltal nem más, mint az alkotás hiányával való szembesítés. A kimondhatatlanhoz való viszonyulás az élményben valósul meg, legyen az az alkotás folyamatához vagy az esztétikai élvezethez kapcsolódó, ám minden verbalizációs kísérlet a viszonyulót önmagához utalja vissza, és felszámolja a másikkal való viszonyba lépés lehetőségét.<sup>28</sup>

28 Emmanuel Lévinas *A valóság és árnyéka* című tanulmánya is emellett érvel, az esztétika, amennyiben a művészetről való beszédként határozódik meg, mint kritika fogalmilag megragadhatóvá teszi a műalkotást, ezáltal elvételi a művészet lényegét. „A bonyolult művészet mellett a kritika azonban úgy tűnik, elősködő létet folytat. A valóság fogalmi megértés számára hozzáférhetetlen mélyén vadászik zsákmányára. A kritika önmagával helyettesíti a művészetet. Nem árulás-e, ha értelmezzük Mallarmét? [...] a kritika a közönség egyik viselkedési módja. A közönség, amely nem elégszik meg azzal, hogy feloldódik az esztétikai élvezetben, ellenállhatatlan vágyat érez arra, hogy beszéljen.” (Babarczy Eszter fordítása. *Nappali Ház*, 1992: 2, 3–12.; 3–4.)