

Tartalom

TANULMÁNYOK

- 4 **Mezei Balázs**
Előszó a Magyar Filozófiai Enciklopédia cikkeinek bemutatásához
- 7 **Cseke Ákos**
Esztétika
- 10 **Mezei Balázs**
Módszer
- 13 **Zuh Deodáth**
Szép
- 16 **Nyilasy Balázs**
Irodalom
- 20 **Falusi Márton**
Költészet
- 23 **Alpaslan Ertünger**
Zene
- 31 **Balogh Brigitta**
Mozdulatművészet
- 33 **Sulyok Miklós**
Makovecz Imre
- 36 **Máté Zsuzsanna**
A művészetfogalom változástörténetének főbb állomásairól a filozófiai, művészetfilozófiai és az esztétikai gondolkodásban – Platónról Hegelig
- 45 **Varga Emőke**
Mérlegen a kortárs gyermekkönyv – szegedi óvodapedagógus szakos hallgatók szakmai tapasztalatai
- 53 **Báger Gusztáv**
Tudomány és költészet
- 64 **Sümei István**
Elmélkedések a szabadságról és a rendről
Kísérlet József Attila *Eszmélet* című költeményének gondolati rekonstrukciójára

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

- 74 **Mayer Erzsébet**
Szurcsik József, a fosztóképzőművész
- 79 **Bicskei Zoltán**
Kunkovács világlása
- 82 **Kovács Adrienne**
Gondolatok Nagy Károly Zsolt könyvéről és Kunkovács László munkásságáról

INTERJÚ

- 87 **Balogh Csaba**
„Vállalom a tabudöntögetést”
Beszélgetés Falusi Mártonnal, a Magyar Művészet főszerkesztőjével

SZEMLE

- 93 **Vadas József**
A magyar építészet pátriárkája
Kós Károly életműtárlata a Múcsarnokban
- 98 **Pusztai Ilona**
Új, a megszokottal szemben
Hefter László üvegművész
- 105 **Fülöp József**
Az esztéta becsülete
Tom Cochrane: *The Aesthetic Value of the World*

FÜGGELÉK

- 110 *Rezümék*
- 112 *Névjegyek*

magyar művészet

Felelős kiadó:

Richly Gábor, a Magyar Művészeti Akadémia főtítkára

Az MMA Kiadó gondozásában kiadja
a Magyar Művészeti Akadémia Titkársága.

A szerkesztőbizottság elnöke: Turi Attila,

a Magyar Művészeti Akadémia elnöke

A szerkesztőbizottság tagjai: Hidas Zoltán,
Hörcher Ferenc, Pécsi Györgyi, Richly Gábor,
Szalai Zoltán, Szegő György

Főszerkesztő: Falusi Márton

Főszerkesztő-helyettes: Balogh Csaba

Korrektor: Aranyossyné Bondi Judit, Szilágyi Ágnes

Képszerkesztő: Bánki Ákos

Tervezőgrafikus: Alajbeg Afrodite

Tördelőszerkesztő: Heckmann Tamás

A szerkesztőség címe:

1051 Budapest, Vörösmarty tér 1. IV. emelet
szerkesztoseg@magyar-muveszet.hu

Szerkesztőségi órák: hétfőn 14-től 17 óráig

Megjelenik kéthavonta
Ára számonként: 1500 Ft

Előfizetés:

Mojzes Ildikó szerkesztőségi titkár
mojzes.ildiko@mmakiado.hu
06-30/936-0984
www.magyar-muveszet.hu

Nyomás: Pauker Nyomda

Felelős vezető: Vértés Dániel

ISSN 2064-3799

TANULMÁNYOK

Magyar Filozófiai Enciklopédia

MEZEI BALÁZS | CSEKE ÁKOS

ZUH DEODÁTH | NYILASY BALÁZS

FALUSI MÁRTON | ALPASLAN ERTÜNGEALP

BALOGH BRIGITTA | SULYOK MIKLÓS

MÁTÉ ZSUZSANNA | VARGA EMŐKE

BÁGER GUSZTÁV | SÜMEGI ISTVÁN

ma
mű

Előszó a Magyar Filozófiai Enciklopédia cikkeinek bemutatásához

Bevezetés

A Magyar Filozófiai Enciklopédia teljes anyagának közzététele előtt újra meg újra lehetőséget nyújtunk a készülő munka tartalmába való betekintésre (lásd *Vallástudományi szemle*, 2021, 1; *Országút*, 2022. szeptember 9.; *Beszámoló*, *Vallástudományi szemle*, 2022. november 25.). Hasonlóképpen az enciklopédia honlapján is elérhetők egyes cikkeink tájékoztató jelleggel. Az esztétikai cikkek jelen válogatása Falusi Márton főszerkesztő úr szíves meghívására történik: ezúton is szeretnénk megmutatni, hogy a filozófiai fogalomtár e szegmensében készülő cikkeink milyen jellegűek, miféle lexikográfiára számíthat az olvasó, amikor majd a teljes kiadást kézbe veszi. Az itt közreadott szócikkek a szerkesztőség által *praeedita*, szakmailag „előszerkesztett” állapotban jelennek meg, s az enciklopédia végső változatában legfeljebb formaiakban térnek el a mostani verziótól.

A Magyar Filozófiai Enciklopédiáról általában

A Magyar Filozófiai Enciklopédia koncepciója évtizedes. Már az 1990-es években elkezdtem dolgozni egy lehetséges filozófiai enciklopédia címszólístáján. Ennek alapjául szolgált, hogy néhány éven át a *Világirodalmi lexikon* szerkesztőségében dolgoztam, ahol megismerhettem a lexikonírás- és szerkesztés kívánalmait. 1995-ben pályázatot is készítettem egy önálló, magyar filozófiai lexikon elkészítésére, ám a szükséges finanszírozást nem sikerült biztosítani. A 2000-es években ismét előkerült az alapgondolat, miután Walter Brugger *Filozófiai lexikona* többek fordításában, szakmai szerkesztésében megjelent. A 2010-es évek során, a Magyar Politikai Enciklopédia elkészülte nyomán, melyben magam is szerkesztőként és szerzőként vettem részt, végre megszületett az a pályázati forma, mely sikerre ítéltetett. Ennek következtében a Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Hivatal, a Tématerületi Kiválósági Program keretében 2019-től kezdődően évenként nyújt támogatást a Magyar Filozófiai Enciklopédia munkálataihoz. A szerkesztőséget a *Corvinus Institute for Advanced Studies* fogadta be. Az enciklopédia irányítása a vezető szerkesztő mellett a szerkesztőbizottságból, a kuratóriumból és a külső szerzők több mint 100 fős csapatából áll. A jelenlegi futamidő vége 2026 eleje, amit terveink



szerint a kötet nyomdai munkálatai, a digitális változat, végül az enciklopédia angol változatának elkészítése fog követni.

Az enciklopédia címszavai három nagy csoportba oszthatók: szerzői, fogalmi és irányzati címszavak. Mindezt kiegészíti a kötet készítésével párhuzamosan folyó, összegező bibliográfia. Az enciklopédia jelenleg tájékoztató honlappal is bír, amely felsorolja az alapadatokat, a szerkesztők és szerzők nevét, és – a fontosabb hírek közlésén túlmenően – mutatóvancikkekkel tesz közzé. A jelenlegi információs felület az alapja a később megvalósítandó internetes elérhetőségnek, amely a papírkönyv mellett a munkát digitálisan is közzé fogja tenni. A papírkönyv kiadása lexikográfiai okokból fontos, mivel mutatja a mun-

Mantuai G. Ghisi,
Az athéni iskola,
a reneszánsz
művészek
összejövetele,
1540,
Wellcome Library,
London
© Wikimedia
Commons

kálatok adott időben rögzült eredményét. Az internetes felület pedig lehetővé fogja tenni a cikkek bővítését, javítását, folyamatos kiegészítését. A projektum ekképpen ötvözi a hagyományos lexikográfiai munkát a digitális kiadványok logikájával. Mindennek megfelelően az enciklopédia egyfajta *proiectum perpetuum*, melyet a következő nemzedék folytathat, korrigálhat, kiegészíthet.

Az enciklopédia három koncepcionális célt követ: 1. Össze kívánja fogni a hazai filozófusadalmat, szakértelmét az egyes szócikkek megírásában fókuszálni (lásd a szerzői listát ennek evidenciájaként). 2. Emléket kíván állítani a magyar anyanyelvű, magyar indíttatású filozófusok népes csoportjának, melynek tagjai a történelmi Magyarország területéről származnak, és sokan közülük más nyelven, más országban írták meg főbb műveiket, melyekkel ismertté váltak. 3. Végül, főképpen az angol verzióval megcélózva, enciklopédiánk a kortárs nemzetközi tudományos élet számára is világossá kívánja tenni azt a tematikus és szakmai sokféleséget, azt a sajátos eredetiséget, amelyet a magyar környezetben született bölcséleti gondolkodás létrehozott, illetve a jelen munka szerzőinek munkájában ma is felmutat. Az *Encyclopedia of Hungarian Philosophy* világossá teszi, hogy a) van magyar filozófia, b) van tematikusan eredeti magyar gondolkodás, c) mindez széles értelemben releváns a mai szellemi világban. Ahogyan visszatérően érvelni szoktam: a magyar zene a kortárs zenei világ közismerten meghatározó alakzata; ám kevesen tudják, hogy a magyar gyökerű gondolkodás ugyancsak ilyen alakzat, mivel kiemelkedő alkotói jelen vannak a legfontosabb diszkusziók történetében és jelenében.

Mind a magyar, mind a majdani angol verzió egy célt szolgál: a magyar nyelvű bölcséleti gondolkodást, az oktatást, a filozófia mint tudományos diszciplína megérdemelt helyének megerősítését mindazok közreműködésével, akik a tudományos elkötelezettség mellett tudományos jóakarattal is élnek. Hiszen a filozófia az, ami: évezredes kulturális hagyományaink magas szintű áttekintése, elmélyült ismerete, alkotó továbbgondolása. Röviden: a kultúra veteménye, melyből hajtások sokasága csírázik ki az élet, a művelődés, a gazdaság minden területén.

Az enciklopédia ezen túlmenően kutatócsoport, egyetemi munkaközösség is, amely kiadványokkal, értekezleteivel, konferenciáival a hazai és nemzetközi filozófiai élet fókusza kíván lenni. Noha a mai kultúrát mély hasadékok szabdadják, a filozófia mindenkor az efféle különbségeken túlemelkedő, a valóban észszerű, elmélyült, alapos és körültekintő gondolkodás tere volt és maradt. Az enciklopédia ezen a vonalon halad: világunk minden, olykor igen élesen feltáruló különbsége mellett, ezeket ismerve és értve nem az elmélyítésükön, hanem meghaladásukon dolgozik, egyfajta *Aufhebung*on, amely a régi és helytelen

fordítással szemben nem „megszüntetve-megőriz”, hanem inkább és elsősorban: felemel. Az enciklopédia mai kultúránk felemelő szellemi vállalkozása kíván lenni.

Filozófia és lexikonírás

A lexikon hagyományos műfaja egy-egy tudományterület alapfogalmainak többé-kevésbé részletes meghatározását nyújtja. A szótár ezen belül szűkszavú; az enciklopédia messze részletesebb. Itt a szócikkek olykor tanulmány jellegűek, s nem egyszerűen egy-egy fogalom, irányzat vagy személy ismert adatainak összefoglalásával szolgálnak, hanem újszerű meglátások, áttekintések, kapcsolatfeltárások sokaságát is felvonultatják. Jó példa erre a Paul Edwards által 1967-ben közreadott nyolckötetes *The Encyclopedia of Philosophy*, melyben a szócikkek (pl. a fiatal Richard Rorty-éi) önálló tanulmányok. Az alkotó, a gondolkodó egy-egy enciklopédia-cikkben nem egyszerűen összefoglal, hanem újragondol, elrendez, következtetéseket fogalmaz meg, oly belátásokkal együtt, amelyek korábbi munkáiból származnak, s túlmutatnak az adott szócikk keretein. Ha tehát az enciklopédiát egyszerűen tényanyag összefoglalásának tartjuk, tévedünk; sokkal inkább az alkotó gondolkodás önálló műfajáról van szó, amelyben szisztéma, meglátás, tájékoztatás, újragondolás markáns egységet alkot. Nyilván mindez szerzőtől, a szócikk fajtájától függően teljesül: a *Magyar Filozófiai Enciklopédiában* elsősorban az ún. vezérszócikkekben, amelyek a legfontosabb alapfogalmak tanulmány jellegű kifejtését tartalmazzák. Minthogy e szócikkeket különféle szerzők írják, nem számíthatunk egyöntetű filozófiai felfogásra. Inkább kaleidoszkópot kínálunk, amely a felfogások sokféleségét színek és szerkezetek mintázataiban egységesíti. Ekképpen még erőteljesebben teljesül az „enciklopédia” eredeti műfajának jelentése, vagyis a körkörös tanítás vagy nevelés, amely a gondolkodás felnövekedését szolgálja.

Az esztétikai címszavakról

A fentieknek megfelelően az a néhány esztétikai szócikk, melyet az alábbiakban közreadunk, eltérő felfogásokat fejez ki. Balogh Brigitta Mozdulatművészet-cikke e sajátosan magyar, Dienes Valéria nevéhez fűződő művészeti ágat mutatja be. Alpaslan Ertünger Zene szócikke a gyakorló zenész és filozófus önálló, kreatív koncepcióját tárja elénk. Cseke Ákos az esztétika oly koncepciójával szolgál ugyanezen című szócikkében, amely a klasszikusokból kiindulva a tudományág más filozófiai felfogásokkal való összefonódását, kölcsönhatását hangsúlyozza. Mezei Balázs Módszer-cikke az esztétika területét általános szinten érinti. Nyilasy Balázs Irodalom-szövege ismét nagyívű áttekintés, amely a magyar szépirodalmat a kortárs

fejleményekig tárgyalja. Falusi Márton a Költészet szócikk szövegében a gondolati-filozófiai jelentőségre hívja fel a figyelmet. Sulyok Miklós artikulusa Makovecz Imre világlátásáról nemcsak a neves építész saját írásait, hanem a vonatkozó szakirodalmat is használja az organikus építészet jellemzéséhez, amelynek hazai fő képviselője kiemelkedő életművet hozott létre. Végül Zuh Deodáth textusa a Szép fogalmáról páratlanul gazdag szakirodalom bevonásával tárgyalja ennek filozófiai jelentőségét. A most közreadott, esztétikai címszavakon túl az enciklopédia számos továbbit is tartalmaz (pl. Film, Harmónia, Ízlés, Rút stb.), amelyek közreadásával meg kell várnunk a kötet megjelenését.

Válaszok

A projektumot több bírálat érte az elmúlt években. 1. Nincs értelme magyar nyelvű enciklopédiát készíteni olyan korban, amelyben a *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, sőt a Wikipédia cikkei is eligazítást nyújtanak. 2. Nincs tudományos jelentősége annak, hogy egy-egy szerző összefoglalja a címszóhoz kapcsolódó ismereteit. 3. Miért nem ábécérendben haladunk, így lehetővé téve a kötetek sorozatban való megjelenését? 4. Hosszúra nyúlik a vállalkozás.

Ad 1. Ami az internetes enciklopédiákat illeti, ezek közül több komoly anyagnak tekinthető, de éppen a *Stanford Encyclopedia* mutatja, hogy a szerkesztők egy bizonyos felfogást követnek, amelyből visszatérően kiszorul a kontinentálisnak nevezett gondolkodás szempontja. Ráadásul sok címszó, mely a magyar enciklopédiában megjelenik, nem kap helyet a nemzetközi internetes gyűjteményekben. A magyar gondolkodás önálló összefoglalása kiugróan fontos, s ennek tervezett angol áttekintése még inkább kiemeli ezt a fontosságot.

Ad 2. Ahogyan fentebb rámutattam, az alapos szócikkírás alkotó jellegű. Nem egyszerűen összefoglal, hanem strukturál és új belátásokra indít. A szócikk műfaji követelményei rövidekre, tömörségre ösztönöznek, s noha ez olykor rövidítésekre kényszeríti a szerzőt, segíti a nagyobb összefüggések áttekintését.

Ad 3. A szerzői-szerkesztői mechanizmus nem teszi lehetővé az ábécérendben való haladást. Ezt akkor tudnánk megvalósítani, ha zárt szerzőgárdával dolgoznánk, ahol a megrendelt szócikkek adott határidőre biztosan beérkeznek a közösség teljes munkaidőben foglalkoztatott tagjaitól. Jelenleg az a helyzet, hogy az elvállalt szócikkek egy – szerencsére csak csekély – része a vállalt határidő után jut el hozzánk. A jelenleg mintegy 600 elkészült szócikkünk szerzői úgy érezhetik, hogy tudományos teljesítményük nem kap gyors publicitást, hiszen a cikket már megírták, a kiadásra azonban várni kell. Ezen a helyzeten



csak az változtathat, hogy a munka adott ponton végre megjelenik.

Ad 4. Vállalkozásunk nem nyúlik túl hosszúvá. A jelenlegi felállásban nem lehetséges évente 120-130 szócikknél többet produkálnunk, még ha a cikkek pontosan be is érkeznek. Ha nem futnak be, új szerzőt kell keresnünk, vagy saját kútforrásból kell dolgoznunk, ami az elkészülési időt nagyban megnöveli. A szükséges szerkesztési idő szerzőtől, cikktől függően lehet néhány munkanap, de gyakran hetekig is elhúzódik – s előfordul, hogy olykor nem kapunk választ a felvetett tartalmi és szakirodalmi kérdésekre. Sajnálatos módon az is megesik, hogy egy-egy szerző a kezdeti vállalkozások után visszalép vagy megszünteti a kommunikációt. Ilyenkor új döntést kell hoznunk, s ez sem kedvez a gyorsabb haladásnak. Megjegyzendő, hogy más enciklopédiák ugyancsak éveken át, sokszor évtizedeken át készültek. Tervünk az, hogy a *Magyar Filozófiai Enciklopédia* első papírkötetes változata hamarosan megindulhat a nyomdai előállítás útján.

Az enciklopédia mint intézmény

Végül egy szó a *Magyar Filozófiai Enciklopédiáról* mint szakmai műhelyről. A szerkesztőség és a szerzők széles körű kooperációban állnak egymással, ami a munkát komplex tudományos szaktevékenységgé minősíti. Ennek kifejeződése a szakmai levelezés (jelenleg több mint 11 500 levélváltás), a rendszeresen tartott értekezletek, végül az évente megrendezendő szimpóziumok sorozata. E feladatokat az enciklopédia már most intézményi jelleggel látja el, amit a továbbiakban, a digitális és az angol verzió kapcsán, magasabb szintre kívánunk emelni.

Rembrandt,
Meditáló filozófus,
1632,
Louvre,
Párizs
© Wikimedia
Commons

Esztétika

Általános értelemben az esztétika a szép tudománya, specifikus tárgyköre és módszere azonban nagyban függ a diszciplína explicit vagy implicit meghatározásától. Megkülönböztetünk többek között irodalom-, zene- vagy filmesztétikát; de nemcsak az egyes művészeti ágaknak vagy a művészetnek mint olyannak, hanem a természetnek (a teremtett világnak) vagy a létezésnek is van, vagy lehet „esztétiká”-ja. Az elméleti és a gyakorlati filozófia elkülönítése, mint Heidegger rámutatott, abból a meggyőződésből fakad, hogy az ember mindenekelőtt reflektív-gondolkodó (gondolkodás) és választó-cselekvő (cselekvés) lény: az előbbi eszménye az igazság, ami hagyományosan a logika (*logiké episztémé*), az utóbbié pedig a jóság (jó), ami az etika (*éthiké episztémé*) tárgya; az ezek mintájára elképzelt esztétikát mint az ember érzelki, érzelmi magatartására vonatkozó tudást (*aiszthetiké episztémé*) a szépség eszménye határozza meg, különös tekintettel a művészi (művészet) szépre és a hozzá fűződő viszonyra. (Heidegger: *Nietzsche*, 1. kötet: *Der Wille zur Macht als Kunst*, 1985, „Nietzsche. A hatalom akarása mint művészet”, 90. old.) A klasszikus (antik) felosztás szerint a logika és az etika mellett a filozófia harmadik alapvető diszciplínája a „phüszisz”, a természet megismerését szolgáló fizika volt. Az, hogy a később a természettudományok közé emigrált fizika helyét az esztétika tudománya foglalta el, jellegzetesen modern fejlemény, ami nem független az emberről alkotott tudásunk vagy meggyőződésünk módosulásától. Annak a folyamatnak vagyunk tanúi, amelyet legtisztábban Kant három kritikája (kriticismus) jelképez, és amely során az ember mibenlétére vonatkozó reflexióban a gondolkodással és a cselekvéssel már-már egyenrangúvá válik egyfelől az alkotás, másfelől az ítélőerő momentuma: a „zseniális” létrehozás – és a „kongeniális” ízlés – a gondolkodás/reflexió/kontempláció és a cselekvés/szabadság mellett a harmadik legalapvetőbb módja az ember kiteljesedésének (ami meglehetősen idegen az antikvitás és a középkor világától és szellemiségétől). Ezzel párhuzamosan a szépség is fontos (bár Kantnál még inkább instrumentális) szerepet kapott az igazság és a jóság eszménye mellett, sőt – és ez megint jellegzetesen a modernség tünete – lassanként a szépség vált a legfőbb eszménnyé, úgy tűnt ugyanis, hogy a modern ember számára az igazsággal és jóssággal szemben a szépség valósága jobban „hozzáférhető”. Abból, amit a feltehetően Hegel nevéhez köthető szövegben, „A német idealizmus legrégibb rendszerprogramja”-ban olvasunk (*Das älteste Systemprog-*

ramm des deutschen Idealismus, 1796/97, magyarul lásd *Magyar Filozófiai Szemle*, 1985/5–6., 811–812. old.), ti. „meggyőződés, hogy a minden eszmét átfogó ész legmagasabb rendű aktusa esztétikai aktus, és hogy igazság és jóság csakis a szépségben kapcsolódik össze testvéri módon”, egyenesen következik nemcsak Hans Urs von Balthasar (1905–1988) monumentális esztétikája, amely a szépségben látja a modern teológia alapszavát és alapkérdését (*Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik I*, 1965, magyarul: *A dicsőség felfénylése. Teológiai esztétika I*, 2004), hanem a szépségeszmény eluralkodásának és az esztétikai (művészi) szféra túlterhelésének és túlértékelésének – jogos – kritikája is. Az esztétika helyének és jelentőségének meghatározása mindenesetre nem pusztán diszciplináris kérdés, hanem az emberről, vagyis az önmagunkról való gondolkodás fejlődését vagy legalábbis átalakulását is bemutatja. Az esztétika elnevezés Baumgartentől származik, aki 1750-ben kiadott latin nyelvű könyvében, az *Aestheticában* (magyarul válogatás: *Esztétika*, 2014) az esztétikát az „érzelki megismerés tudományaként” definiálja, amely az általánossal szemben az egyes, az egyedi igazságának kutatását tekinti feladatának. Célja a karteziánus (Descartes) felfogás korrekciója azáltal, hogy feltárja azokat az (impulzív, érzelki vagy akár érzelmi) lét- és igazság-lehetőségeket, melyek a nem tisztán racionális képességeinkből fakadnak. Amikor *Az ítélőerő kritikájában* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790, magyarul: 2003) Kant az esztétika alapvető kérdését abban látja, hogy miként lehetséges szubjektív észlelésünket és ítéleteinket általános érvényűvé tenni, akkor, bár sok tekintetben módosítja, végső soron ezt a baumgarteni meghatározást viszi tovább, amely az esztétikára elsősorban episztemológiaként (ismeretelmélet) vagy antropológiaként tekint. Baumgartennél és Kantnál az esztétika ugyan érinti a művészet kérdését is, de nem azonos a művészet filozófiájával. Az esztétika művészetfilozófiaként való újradefiniálása Hegel nevéhez fűződik, aki elsősorban „kallisztikaként” tekintett az esztétikára (*Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835, magyarul: *Esztétikai előadások*, 1980, I. k., 3. old.). Az esztétika inentől a szép, azon belül kizárólag a művészi szép elméleti és történeti (történelem) tudománya: a természeti szépet Hegel kizárja az esztétikai vizsgálódásból, és egyedül a szabad (szabadság) szellem tevékenységét, a szépművészetet mondja méltónak arra, hogy az esztétika tárgya lehessen. Heideggernél az esztétika már inkább pejoratív értelemben szerepel: a művészet „tudománya”, mivel már

eleve „tudja”, mi a művészet, még csak fel sem teszi a művészet mibenlétére vonatkozó kérdést – joggal jegyezte meg, hogy a hegeli esztétika jelenti a nyugati esztétika „beteljesedését”: soha korábban ilyen jelentőségre és alaposságra nem tett szert egy esztétikai-művészetfilozófiai elmélet, ám az elméletnek ez a túlsúlya mintha már maga alá temetné a művészet tapasztalatát is (melynek Hegel meghirdeti a „halálát”). Kierkegaard vagy Nietzsche más alapokra helyezi az esztétikát: az előbbinél egzisztenciális stádiumként szerepel, az etikai és a vallási előtt és mellett (Enten-Eller, 1843, magyarul: *Vagy-vagy*, 2019), az utóbbi pedig elsősorban az érzelmi valóság igényeként, vagyis a nihilizmus ellenmozgalmaként tekint rá, hozzátéve, hogy az ember mindenekelőtt saját életének művésze és alkotója (*Die Geburt der Tragödie*, 1872, magyarul: *A tragédia születése*, 1986, 14–15. old., ill. *Die fröhliche Wissenschaft*, 1882, magyarul: *A vidám tudomány*, 1997, 215. old.). Ezt látjuk Foucault-nál is, aki kései írásaiban nem a művészet, hanem a „létezés esztétikájáról” beszél, állítva, hogy életünk és életmódunkra éppúgy tekinthetünk műalkotásként, mint egy festményre vagy zeneműre (lásd pl. *Dits et écrits [Interjúk és egyéb szövegek]* II, 2004, 1436. old.). Vonatkozó polemikus írásaiban Wolfgang Iser (1946–)

szintén a hegeli definíció elfogadhatatlansága mellett érvelt, amelynek propagálása szerint ma már nem más, mint elméleti „provincializmus” vagy „gettósítás” („Ästhetisierungsprozesse” = *Grenzgänge der Ästhetik*, 1996, magyarul: „Esztizzálódási folyamatok”, *Jelenkor* 1997/11., 1087. old.). Az „Ästhetisierungsprozesse” művészetfilozófiaként való felfogása a hegeli definíció újabb és újabb kritikái ellenére is meghatározóvá vált és maradt nemcsak a diszciplína köznapi felfogásában, de a legtöbb történeti kézikönyvben vagy értekezésben is, ami az „Ästhetisierungsprozesse” történet reduktív felfogásához vezet. Hiszen az „Ästhetisierungsprozesse” történetéhez szervesen hozzátartozik nemcsak a szépművészetről való gondolkodás Arisztotelésztől Horatiuson (Kr. e. 65 – Kr. e. 8), Nicolas Boileau-n (1636–1711), Lessingen vagy Schellingén át Lukácsig és Nelson Goodmanig (1906–1998), hanem egyáltalán a szépségről és a szépség észleléséről történő, Platóntól Szent Ágostonon és Bonaventurán át Balthasárig ívelő gondolkodás is. Az esztétikára, az esztétikatörténeti hagyomány fényében, a maga normatív-preskriptív vagy bölcséleti igényű, deskriptív formáiban, egyszerre kell az észleléssel, a szépséggel és a művészi széppel való filozófiai gondolkodásként tekintenünk. Az



Szurcsik József,
Emlékanalízis,
2010
© Szurcsik
József

esztétikának mint az egyik legfiatalabb – alig kétszáz éves – klasszikus filozófiai tudománynak ebben a tekintetben elengedhetetlen feladata, hogy szembenézzen saját előtörténetével, amely sok tekintetben aláássa a modern esztétikai kultúra sokszor magától értődőnek tűnő előfeltevéseit, egyben megalapozza annak fogalmait. A szépségbölcseletként felfogott esztétikai hagyomány – amely többek között Platón, Plótinosz, Órigenész, Ágoston, Pseudo-Dionüsziosz, Ficino, újabban pedig Hume, Schiller, Schelling, Nietzsche vagy akár Balthasar és Jean-Louis Chrétien (1952–2019) vonatkozó műveiben követhető nyomon – Platónnak a szépség fogalmát illető kijelentésének megfelelően („szépségnek jutott osztályrészül, hogy a legszembeütőbb és a legszeretetremlőbb legyen”, *Phaidrosz* 250e) egyfelől a megjelenés, az észlelés valóságára vonatkozik, másfelől arra a testi, lelki és szellemi mozgásra, amire a szépség megpillantása készíti az embert. Az „ekphanesztaton” (itt: legszembeütőbb) annyit tesz: a leginkább megjelenő, a leginkább élénk lépő, a „legfenomenálisabb” (fenomén, fenomenológia), és Platón maga is utal rá, hogy ez érzéki jellegének köszönhető. A szép, mondja Heidegger Platón nyomán, „az érzéki felfénylésében felénk jövő”, és épp ilyenként más, mint a lét, ami lényege szerint nem érzéki, nem érzékelhető: ahhoz azonban, hogy a lét feltáruljon, az szükséges, ami a lét felől nézve nem létező, vagyis az érzéki valóság, „ez azonban éppen a szép helye” (Heidegger: *Nietzsche*, i. m., 247. old.). Az ily módon megjelenő vagy inkább felvillanó, rettenetes és felkavaró szépség észlelése nem merül ki a szép pusztá teoretizálásában: a kérdésre, ami a szépség, a választ csak egész létünkkel adhatjuk meg, abban a vágyban és szerelemben, amely megrészeget, és önmagunkon túlra vezet bennünket. Ez az, amit Platón *A lakomában* (210a–211d) az *erósz* fogalmára támaszkodva a szárnyalás és a felemelkedés munkájaként ír le, amely „a szép roppant tengeréhez” és végső soron az időn túlihoz, vagyis a halhatatlansághoz kalauzol el minket. A középkori *Énekek éneke*-kommentárokból Órigenésztől Clairvaux-i Bernátig (1090–1153) mindez a keresztény Isten vonatkozásában kerül bemutatásra és újraértelmezésre, de a szépség bölcseletének továbbra sem a művészet, hanem a szerelem/szeretet fogalma és valósága jelenti természetes kontextusát és elsődleges referenciapontját. A művészetfilozófia legalapvetőbb kérdése – Arisztotelésznek a többek között a Platón *Államában* kifejtettek kritikájaként is értelmezhető *Poétikájától* Winckelmann, Herder, Hegel, Schelling, Schopenhauer,

Nietzsche, Croce, Nicolai Hartmann (1882–1950), a fiatal Lukács, Heidegger, Adorno, Benjamin, Gadamer vagy akár Arthur Danto (1924–2013) fontos könyvein át a francia művészetelmélet klasszikusaiig (Barthes, Foucault, Maurice Blanchot [1907–2003], Derrida, de ennek történetéből persze Freud és a pszichoanalitikus iskola felvetései és eredményei sem hagyhatók ki) az, hogy miként lehet elméletileg és történetileg meghatározni, leírni és megérteni a művészet, a műalkotás mibenlétét többek között a *mimészis*, a *katharszis*, az alkotás (*poiészis*, illetve *zsenialitás*), a befogadás, az érték vagy akár a hatás és persze a szépség/rűtség, a valóság/fikcionalitás vagy az igazság/hamisság fogalmain keresztül, ám ennek a vizsgálódásnak szerves részét képezi a hermeneutikai és recepcióesztétikai kérdésfeltevésen túl a konkrét műelemzés, illetve egyáltalán a műelemzésnek az adott művészeti ágak szerint adott esetben nagyon is eltérő módszertana is. A tematikai eltéréseken túl nemcsak szüntelen átfonódásokat, kölcsönhatásokat figyelhetünk meg a szépség- és művészetfilozófiai tendenciák között („A szépről” egyik emlékezetes helyén Plótinosz például a szobrászat példáját hozza fel szépségbölcselete illusztrálására, vö. *Peri tou kalou*, magyarul: „A szépről”, in *A szépről és a jóról*, 1988, 22. old.), hanem bizonyos módszertani hasonlóságokat is: amint a szépségbölcseletként felfogott esztétika elkerülhetetlenül túllép önmagán az etika, a politika, a metafizika vagy a teológia területe felé, úgy a művészetbölcselet és a műelemzés is minduntalan olyan etikai, politikai vagy egyenesen metafizikai dilemmákba ütközik, amelyek szigorú értelemben nem tartoznak az illetékességi körébe. Ezzel eldőlni látszik az autonómia/heteronómia kérdése is: bár az esztétikának mint tudománynak kétségkívül legelemibb érdeke és óhaja, hogy autonóm diszciplínaként határozza meg önmagát – ennek érdekében alkotja meg saját terminus technicusait, definiálja vizsgálódása specifikus tárgyát, és alapít vagy működtet kifejezetten esztétikai folyóiratokat, tanszékeket, társaságokat, intézményeket –, az esztétikai tudat valójában szüntelenül azzal szembesül, hogy az általa felvetett kérdésekre nem tud tisztán a saját szakmája berkein belül maradva választ adni. Ami persze az esztétika folyton megújulni képes, önmagát meghaladó és kérdésessé tevő, lebontó és újraépítő, vagyis eleven jellegének is lehet a garanciája: az esztétika nem külsődlegesen, program- vagy szlogenszerűen, hanem lényegénél fogva és mindenestül interdiszciplináris tudomány, ennek minden előnyével és hátrányával együtt.

TOVÁBBI IRODALOM

- Chrétien, Jean-Louis: *L'effroi du beau* (1987);
- Bacsó Béla (szerk.): *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza? A modern esztétikai gondolkodás paradigmái* (1995);

- Tatarkiewicz, Władysław: *Az esztétika alapfogalmai* (2006).

Módszer

Valamely tevékenység eljárás módja, amelyet bizonyos elvek, szabályok, valamint a gyakorlat alapján fejlesztenek ki, rögzítenek és alkalmaznak visszatérő, rendszeres jelleggel. A módszer lehet kifejtett, részletezett, de lehet bennfoglalt, burkolt formájú is. Bármely módszer a valóság bizonyos összefüggését – elveit, szabályait, mozgását, konkrét megoldásait – veszi át és alkalmazza az emberi cselekvés körében. Ezért a módszer mindenkor valóság jellegű, miközben a cselekvés szükségképpen szabadsága ezt a jelleget komplementer módon gazdagítja. Miként a valóság is sokvonatkozású, a módszer is ilyen kezdve a legegyszerűbb technikai megoldásoktól (emelő, kerék) a komplex mozgásrendszereken keresztül (szökökút, robbanómotor stb.) az atomhasadás vagy a részecske-összefonódás (*quantum entanglement*) elvének gépi alkalmazásáig (kvantumszámítógépek). A módszer nemcsak abban követi a valóságot, hogy annak bizonyos elveit megállapítja és alkalmazza egyfajta modellben, hanem főképpen abban, hogy képes erre a megállapításra, azaz a cselekvésben megvalósuló szabadság gyakorlására. A módszerről való gondolkodás ez utóbbi kiemelt esete, amely azt is felismeri, hogy a módszer valóságvonatkozása nem merül ki elszigetelt természeti megoldások mimézisében (a négy lábú felszíni mozgás matematikai és mechanikai leképezésétől kezdve a DNS-módosításokkal elért biológiai fejleményekig), hanem eljut a természet, a történelem és a módszer ész átalakításának és megújításának ambiciózus távlatáig. Ez utóbbi a filozófiai gondolkodás kezdetétől jelen van, amikor Platón a gondolkodást a kozmikus mozgásösszefüggés megállapításaként és alkalmazásaként határozza meg (*Timaios* 47b), illetve a *nousz* feladatát abban látja, hogy a kozmikus és emberi közösséget teljes megújuláshoz segítse, ti. a megtisztulás és megvilágosodás, a filozófia szerepe által (*Állam*). Mindezen túl megjelenik a módszer radikális elvetése olyan gondolkodóknál, mint Heidegger, aki kiemeli a valóság (lét) redukálhatatlanságát, azaz ismételtetlenségét, ami a létfeledéssel szemben kifejlő gondolkodás jellemzője. Felfogása szerint e gondolkodás gyökeresen eltér a filozófia ismétlésen alapuló távlatától, aminek végső kifutása az ész gigantikus elgépiesítése, a technika. Amennyiben a módszer elveiről beszélünk, a módszertan vagy metodológia kifejezést használjuk. A módszer az elvek alkalmazása, azaz bizonyos folyamatok szabályozott menete. A fizikai, biológiai, lelki vagy szellemi folyamatoknak sajátos lefolyási módjuk van, amelyek szabályai, anyaga, célja és eredménye

együttessen alkotják a módszer egészét. Az egyes tudományágaknak éppúgy sajátos módszerük van, mint a technikai eljárásoknak, termelési folyamatoknak vagy a filozófiai gondolkodásnak. Minden esetben elvek alapján kerül sor az eljárás mód kialakítására, ezért a módszer feltételezi a vonatkozó elvek rendszerét, észszerű összefüggését és áttekinthető szerkezetét. A rendszer a módszer alkalmazása során változhat, ami visszahat az eljárásra; rendszer és módszer egymással kölcsönhatásban állnak akkor is, ha a módszer véletlenszerű, a rendszer pedig kifejtetlen. Minden módszer eredményre irányul, amely elvileg lehetséges és tényleges; folyamatszerű, ezen belül lépésekből áll, amelyek egymással értelmes kapcsolatot képeznek. A logikai jelleg az általánostól a részlegesig, illetve a részlegestől az általánosig vezet, a két szintet összekapcsolja; a módszer ellenőrizhető, ismételhető, korrigálható vagy módosítható; sőt elvethető, és új módszerre cserélhető. A módszertan ekképpen a gondolkodás működését tárja fel, ezért bizonyos értelemben maga a filozófia (metafilozófia). A filozófiai módszertan egységes, ezen belül több szinten jár el. Először azt vizsgálja, mi a módszer magva; másodszor azt, hogy a módszerben milyen szerepet játszik az intencionalitás; harmadszor, miféle speciális módszerformák azonosíthatók; negyedszer, a filozófiatörténet anyagában milyen módszertani elgondolások találhatók. Végül a filozófiai módszertan vázolja a voltaképpeni „örök módszert”, a *methodus perennist*, amely a fentieket egyesíti, de rajtuk túllépve a változás elvét, és magába olvasztva újdonságot hoz létre. A *módszer magva* az eredmény, vagyis bizonyos folyamat célba érése, beteljesülése, eredményessége. Ez az eredmény mint cél a módszertani mozgás értelme. Még akkor is ez mozgatja a módszert, ha a konkrét esetben eredménytelen vagy a megcélzottól eltérő eredményt hoz. S noha az eredmény a módszer értelme, konkrétan az eredmény lehet az előzetesen megcélzottól eltérő, azt cáfoló, a célra visszaható, azt átalakító. Az eredménytelenség mint konkrétum ugyancsak eredmény, ami a módszer átalakítását vonja maga után. Átlagosan az eredményesség a termékenység mintáját követi: a mag termést hoz; a módszer eredményre vezet, legyen ez természeti, tudományos, spirituális, praktikus, társadalmi vagy politikai. Mindegyiket meghatározza az eredménytelenség kontúrja, amely a módszerfolyamat megváltoztatását követeli. A magvető példázata eligazító: a magok szétszórása konkrét eredményre, a termés céljára irányul akkor is, ha számos mag rossz helyre hull. S ami



Szurcsik József,
Jelenés,
2021
© Szurcsik
József

az eredeti példázatból kimarad: a magvetés tevékenysége együtt jár a magvetés kudarcával, s a kettő együttthatása a régi eljárás módosításához, akár új eljárás kialakításához is vezethet (Máté evangéliuma 13: 1–9). A *módszer intencionalitása* a teleológia konkrét kifejlése. Az egyes módszerek az intencionalitást különböző értelemben alkalmazzák. A természeti folyamatok teleologikusak, tág értelemben intencionálisak, mivel az előzetesen felfogott eredményesség mozgatja őket, amiben helyet talál az említett eredménytelenség is. Adatolható az intencionalitás kozmológiai jelenléte (antropikus elv, tervszerűség), ám konkrét formái az élővilágban mutatkoznak meg (biológia). Itt elsődlegesen a természeti intencionalitást találjuk, amelynek magasabb szintje az állati és az emberi intencionalitás. Az ember nemcsak fizikailag, biológiailag vagy ösztönösen eredményközpontú, hanem a cselekvés logikájának megfelelően szabadon az. Ez még a játék vagy a szórakozás és szórakozottság sokféle formájában is megjelenik, amelyekben váratlan eredmény születhet, ahogyan ezt Arkhimédész heuréka-története vagy Newton legendás almája mutatja. Az „aha-élmény” e beszámolóit kifejezik, hogy a módszertani intencionalitás gyakran kiszámíthatatlan, miközben a cselekvés, az emberi lét ön- és világértelmezése átfogóan teleologikus és eredményközpontú. A pszichológia egyes kutatásai szerint az egészséges emberi pszichikum teleologikus, eredményközpontú még akkor is, ha az eredmény fogalmát gyakran az átfogó narratívák mellőzésével, nemegyszer a kudarc jelentékeny szerepével együtt fogjuk fel (Frankl). A *speciális módszerfogalmak* köre feltételezi az intencionalitás és teleologi-

kusság magas szintjét, azaz eljárások tudatos alkalmazását bizonyos eredmények elérése végett. Ezen esetekben is áll, hogy a módszert a cél mozgatja, s határozza meg tartalmilag is. A „kísérletezgetés” sem kivétel, mivel feltételezett eredményre irányul, amit a kísérlet vagy elér, vagy nem, avagy olyan eredményt ér el, amely nem az eljárásnak konkrét célja. Ezért az eredmény és az eljárás, vagyis a módszer a korrelációs a priori hatálya alatt áll. Ezen belül a módszer 1. kibontható az eljárás elveiből (normatív módszer); 2. feltárható az előzetesen felfogott eredményből (deduktív módszer); 3. kikövetkeztethető az egyes lépésekből (induktív módszer); 4. a lehetőségi feltételek feltárásával megkonstruálható (reduktív módszer); 5. avagy kiszámíthatatlanul, véletlenszerűen észlelhető (intuitív módszer). Ezen eljárások mindegyike megjelenik a legkülönbözőbb gondolkodás- és cselekvésformákban, a köznapi életben éppúgy, mint a mesterségekben, a speciális módszert igénylő területeken vagy az egyetemes módszertanban. Példaként álljon itt egy szög beverése a falba. A szükséges módszer levezethető az előzetesen felfogott eredményben feltároló elvekből, ti. a cél mivoltából, a szükséges cselekvésből, a felhasznált anyag, az alkalmazandó szerszám jellegéből. Mindez a módszer tartalmára nézve normatív. Az eredményből kiindulva konkretizálható a módszer valamennyi szükséges eleme. A módszer alkalmazása során kiviláglik a módszer finomításának szükségessége, ennek a hogyanja. Feltárolnak további előzetes feltételek is, pl. a szög, a kalapács, a fal anyagának jellege (hajlékonyság, sűrűség, törekenység stb.). Megjelennek véletlenszerű felismerések, pl. a szög beverésének szükséges iránya, az erő kifejtés intenzitása vagy a kéztartás mikéntje. Mindezt átfogja a cselekvés eredményjellege. Fontos, hogy a most jelzett eljárás szintjei éppúgy megjelennek egy kozmikus távcső megtervezésében és legyártásában, mint speciális részecskegyorsítók építésében, vagy egy katonai haditerv kialakításában és végrehajtásában. Az előzetes módszertani séma minden esetben kiegészül, módosul, változik a megvalósítás során, s az általános teleologikus keretben mindenkor fennáll az eredmény elvételének a lehetősége is. A filozófiatörténet folyamán a fenti kereteken belül többféle módszerfogalom fogalmazódott meg. 1. Platón dialektikája, amely a beszélgetésben és a gondolkodásban feltároló lényegszemlélet módszere (szemlélet). 2. Arisztotelész analízise, amely feltételezi a teleologikus keretet, ezen belül induktív következtetéssel él. 3. A keresztény teológia diszciplináris megközelítése, amely a teológiát elválasztotta a filozófiától, az előbbi forrását a kinyilatkoztatásban, az utóbbiét a természetes ész logikailag meghatározott körében jelölte ki. E szerint a teológia a normatív módszer, míg a filozófia deduktív és induktív alapon működik. 4. Az újkori rendszerfelfogások a teológiai ismeret teljes-

ségéből kiindulva a természetes ismeret önállóságát vezették le, vagyis a valóság rendszerjellegét. Ez meghatározta az újkori filozófiai gondolkodást, s ezen keresztül a szaktudományokat, ahogyan ezt Descartes megalapozó, a végső bizonyosságot feltáró módszere mutatja. 5. A transzcendentális módszer Kant munkáiban került részletes kifejtésre, lényege az előzetes, burkolt ismeretek és elvek kifejtése, az „ész kritikája” (azaz elemzése). 6. Az induktív-empirikus módszer a kísérleti tudományok elterjedésekor vált különösen népszerűvé, ám az eredeti felfogásoktól eltérően egy ponton elhagyta a teleológia keretét, s teret biztosított a szabad kísérletezésnek – az emberi test élveboncolásától (Hérophilosz, Kr. e. 335–280) kezdve a fizikai „két rés kísérletig” (Thomas Young, 1773–1829 s követői). 7. A fenomenológia intuitív módszere a tapasztalatban adódó lényegszemlélet, míg 8. a hermeneutika kifejtő-magyarázó módszere a lényegét folyamatként, létesülésében fogja fel, ami lehetővé teszi a lényeg konstrukciós, rekonstrukciós, akár relativista felfogását is (dekonstrukció). 9. A leíró és normatív módszer a társadalomtudományokban a fenomenológiai-hermeneutikai pályát követi, mivel helyet biztosít a megfigyelésen alapuló leírásnak, majd az erre épülő ideáltípus kialakításának, amely gyakran a cselekvés normája. Az ideáltípus induktív célfogalom, nem logikai előzetes, s különösen nem fenomenológiai lényeg. 10. A pozitívizmus logikai-empirikus eljárása egyesíti a köznapi tény kiemelt szerepét a logikai összefüggések hangsúlyozásával, ami végül is a logika elsőbbségét jelenti, feltételezi ennek előzetességét, átfogó jellegét és érvényét. A történeti módszerfogalmak áttekintése megmutatja, hogy az egyes

módszertani viták, pl. a természet- és humántudományok elkülönítése kapcsán, csak akkor értelmesek, ha feltételezik az egységesen tárgyalható módszertani keretet. Érvényes ez akkor is, ha a két tudományterületet élesen elválasztják, és akkor is, ha összefüggésben fogják fel őket, azaz az egységes módszertan mindkét esetben megkerülhetetlen követelmény. Ez a módszertan szükségképpen átfogó, filozófiai. A specifikus szakterületek módszertani imperializmusa, azaz kiterjeszkedésük más diszciplínákra, vagy akár a tudás teljes területére, egyoldalúsághoz vezet (naturalizmus). Maga a módszertan szükségképpen transzcendálja az egyes szakterületi módszerek körét, ezáltal fölöttük áll, metamódszertant képez. Ennek tartalmaként használhatjuk a *methodus perennis* kifejezését, ha ezen nem rögzített eljárásort értünk, amely elveken és axiómákon nyugszik. A kifejezés arra mutat rá, hogy a módszertan lényege maga a valóság, ami meghatározhatatlanul, mindent megelőzően és meghaladóan, mindent átjárva és mindentől elkülönülten maga az, ami. Ezt csak szabadon gondolhatjuk el (igazság), miközben az elgondolás a valóság feltárulásának bizonyul. Ez utóbbi az apokaliptika módszere (reveláció), amelyben a szabadság szabadon járul hozzá a valóság teljességéhez, végeredményben újdonságához. Eszerint minden módszer végső kerete a valóság újdonsága, amit az újragondolás, a megújítás, a kreativitás és az invenció különböző tárgyterületeken és formákban valósít meg. Ebben az újszerűségben mindenkor lehetséges az eljárások kiegészítése, finomhangolása vagy módosítása azon kereten belül, amely az átfogó eredményesség körében egyaránt helyet biztosít a szisztemikus kidolgozottságnak és az intuitív módon kibomló felismerésnek.

TOVÁBBI IRODALOM

- Kuhn, Thomas: *The Structure of Scientific Revolutions* (1962);
- Feyerabend, Paul: *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge* (1975);
- Bunge, Mario: *Emergence and Convergence. Qualitative Novelty and the Unity of Knowledge* (2005);
- Cappelen, Herman – Szabó Gendler, Tamar – Hawthorne, John (eds): *The Oxford Handbook of Philosophical Methodology* (2016);
- D'Oro, Giuseppina – Overgaard, Søren (eds): *The Cambridge Companion to Philosophical Methodology* (2017).

Szép

A szép a metafizika, az ismeretelmélet, a filozófiai és gyakorlati esztétika, a művészetfilozófia és a művészettörténet számára kiemelten fontos fogalom, amely a klasszikus ókor óta viták és értelmezések kereszttüzében áll. Vonatkozásai az említett diszciplínákon és irányzatokon túl a természetről való gondolkodásra, általában az embernek a természethez való viszonyára is kiterjednek (pl. a *természeti szép* kérdése). Az igazság és a jó mellett egyike az emberi megismerésről szóló elméletek három központi témájának. A szép szubjektív avagy objektív volta a filozófiai gondolkodás fő kérdéseinek egyike, amelyek a kognitív és az erkölcsi ítéleteink közötti bonyolult összefüggésekre is rávilágíthatnak. A szép ellentétéként vagy – más koncepciókban – annak módosulásaként vagy hiányként meghatározott *rút* hasonlóan nagy és részben önálló karriert futott be. A szép definíciójában a XVIII. sz.-tól kezdve szerepet kapott a *fenséges* fogalmának tisztázása, amely részben túlmutat az objektív tárgy szubjektív megítélés szempontjainak kettősségén, és olyan jelenségekre és személyekre (természeti jelenségek, transzcendens személyek, transzcendencia) világít rá, amelyek felfogása túlmegy az emberi megismerőképeség konstitutív használatán. A természeti szépség csodálatos és egyszerre elrettentő voltának leírása adta a fogalommal való foglalkozás első indítékait a francia klasszikus korban (XVII. sz.). A fenséges kategóriája Joseph Addison (1672–1719), Anthony Ashley Cooper (Lord Shaftesbury, 1671–1713) és Burke óta a filozófiai kurrikulumok egyértelmű része. Burke művében (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757, magyarul: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, 2008) úgy definiálja, mint „a legerősebb érzést, amelyre az elme képes lehet” (i. m., 67. old.). A fenségesről olyan esetekben beszélhetünk, amikor egy természeti tárgy, egy természeti vagy történeti esemény, ill. egy saját belátóképeségeinken kívül eső tárgy vagy személy erős hatást gyakorol érzelmeinkre. Nem csak az emberi cselekvőképeségen kívül eső és ezért saját eszközeinkkel pontosan leírhatatlan alkotásokról lehet szó (különleges vagy emberi szempontból túlfejtett érzékekkel rendelkező élőlényekről, hosszú idő alatt létrejött, élettelen természeti képződményekről), amelyek csodálatot váltanak ki a szemlélőből. Az isteni büntetés vagy a természet ereje (vadállatok, uralhatatlan időjárási körülmények) által keltett félelem, az emberi agresszió (terror) által kiváltott rettegés ilyen erős érzelmek lehetnek. Kant

később két alaptípusát különböztette meg, a matematikai és a dinamikai fenségest (*Erhabene*). Mindegyik egy-egy eszme ábrázolhatóságának képtelenségére mutat rá. A *matematikai* esetén a képzelőerő ilyen irányú korlátozottsága, míg a *dinamikai* esetén az érzékelés korlátoltsága miatt szembesülünk a fenséges érzésével. A klasszikus forrásokban a szép elvont-általános, illetve az erkölcsiséghez (erkölcs) kötődő fogalmának megnevezéseként a görög *kalosz*t és a latin *pulchrum*ot használták (pl. az erények szépségének nagyszerűsége, *virtutis splendore* / *virtutis pulchritudine* – Cicero, *De finibus bonorum et malorum*; magyarul: *A legfőbb jóról és rosszról*, 2007, IV.14, IV.15). Filozófiai és egyéb elméleti szövegekben főleg a konkrét, megvalósult szépség (természetben, emberi testben, tárgyban, alkotásokban) jelentésében használták a rokon értelmű *venustast* (kecsesség, báj, pl. az épületek szépsége: Vitruvius: *De Architectura libri decem*; magyarul: *Tíz könyv az építészetéről*, 1988, 1. könyv). Platón ideatanában (idea) a szép meghatározó szerepet játszik: ideaként a részesülés módjához kötött annak birtoklása. A *lakoma* vonatkozó helyein (207c–212c) Szókratész mutatja be a szépre irányuló vágy formáit és ennek fokozatait: a testi értelemben vett szép alak felismerésétől, a lélek szépségén át a cselekedetek, a törvények, majd a világ dolgairól szóló tudományok szépségén keresztül az abszolút szép tudományáig. Vagyis az emberi életnek célt adó legfőbb törekvés a testek, a foglalatosságok és az ismeretek szépségének felismerésén keresztül, illetve ezek lépcsőfokain át az abszolút, végső, vagyis azon tudás szépségéhez vezet, amely nem valami másnak, hanem „az önmagában való szépségnek a tudománya” (211c). Arisztotelész definíciója hasonlóan a szép objektív volta, annak a szemlélő tevékenységétől való elméleti függetlensége mellett kötelezi el magát. Miképp fogalmaz, „az a helyzet, hogy azért törekszünk valamire, mert az szépnek tűnik, és nem az, hogy azért tűnik szépnek, mert törekszünk rá.” (*Metafizika*, 2005, 1072a29; a görög *kalon* az erkölcsi értelemben vett jót is jelenti). Később megadja ennek elsődleges kritériumait is: a rendet, az arányosságot és az elhatároltságot (uo., 1078a36-b1), illetve azt is kifejti, hogy ellentétben a jóval, nem cselekvésekhez, hanem elsősorban mozdulatlan dolgokhoz kapcsolódik. Az arányokat, az elrendezés kritériumait Arisztotelész bizonyos gyakorlati területekhez kapcsolja, az alkalmazott geometriához, a költői és a zenei praxisban érvényesülő ritmushoz. A helyzet hasonló a művészet bizonyos ágaival, így a szobrászattal,

ahol a szépség az arányok kánonjának betartását jelenti, vagyis egyfajta harmónia és harmonikus szerkesztés kritériumainak figyelembevételét. Ezt a jelentését a szép a reneszánsz gondolkodóknál is megtartotta (reneszánsz filozófia). A szép az esztétika diszciplináris státusának behatárolásában fontos szerepet játszott. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) az esztétikát a szépen gondolkodás művészetének (*ars pulchre cogitandi*) nevezte, és a gondolkodás objektív szabályrendszeréhez való viszonyulást értette alatta. Bár Kant hozzájárulását a témához fordulópontnak tekinthetjük, ez elsősorban előadásmódjának összetettségét és az általa felvetett problémák sokrétűségét jellemzi. Kant a szép transzcendentális definíciójában annak szubjektív lehetőségfeltételeit hangsúlyozza. A célszerűség (teleológia) kritériumát nem a természet, hanem a megismerő és cselekvő szubjektum diktálta célok teljesítésének jelentésében használja fel a szép jellemzésére. Kant szerint továbbá az ízlésítéletek precízebb meghatározásához az ítéelőerő kétfajta használatát kell megkülönböztetnünk. Ezek az ítéelőerő szabad, vagyis nem egy fogalom általi meghatározó, hanem egy esetleges fogalomra irányuló, reflektáló működéséhez kapcsolódnak. Híres definíciója szerint: „Az ízlés az a képesség,

hogy egy tárgyat vagy megjelenítésmódot egy minden érdektől mentes tetszés vagy nemtetszés által ítéljük meg. Az ilyen tetszés tárgyát szépnek nevezzük.” (Kritik der Urteilkraft, 1790, magyarul: Az ítéelőerő kritikája, 2004, 121. old.) Bizonyos értelmezések (Paul Guyer: Free and Adherent Beauty. A Modest Proposal [Szabad és járulékos szépség. Egy szerény javaslat] = British Journal of Aesthetics 42/2 (2002): 357–366. old.) nyomán a szép mindig egyfajta váratlan, de mégis kellemes meglepetés, amely megismerőképességeinknek bizonyos tárgyakhoz, személyekhez vagy jelenségekhez kötődő használatára révén áll elő. A szép elsődleges formája valami olyasmi, ami konkrét célteljesítés figyelembevétele nélkül („érdek nélkül”) tetszik, ezt nevezzük tisztá szépségnek (*pulchritudo vaga, freie Schönheit*). De ez csak a szép dolgok körének bőven kisebbik szeletét adja. A világban felismerhető szépség legnagyobb része a célszerűség alapján érthető meg, és csupán járulékos (*pulchritudo adhaerens, anhängende Schönheit* – pl. i. m., 16. §). Kant lejjebb (i. m., 51. §) a művészetek viszonyát a természeti előképekhez is ebből a szempontból tárgyalja, bizonyos esetekben (pl. építészet, háziipar) rámutatva az utánzás fogalmának pontatlanságára. Ebből a kettősségből következik, hogy a szépségről

Szurcsik József,
Álomörök,
1993
© Szurcsik
József



való gondolkodás teljesen legitim témája a gyakorlati esztétikának, vagyis annak, amely műalkotások vagy használati tárgyak létrehozásának céljából viszonyul a szép különböző felfogásaihoz (ld. pl. Gottfried Semper [1803–1879] gyakorlati esztétikáját). Schelling a *System des transzendentalen Idealismus*-ban (1800, magyarul: *A transzcendentális idealizmus rendszere*, 1983) beszél a műalkotások létrehozásának motivációjáról (6. fejezet, 2. §), a világ és az alkotó között feszülő végtelen ellentmondásról, amelyet a létrejött produktum végtelen megnyugvássá alakít át. A szép nem más, mint az alkotó által feloldott végtelen ellentmondás véges megjelenítése (vagyis az elkészült műalkotás) által kiváltott érzés. A szép így minden műalkotás meghatározó vonása. A szép és a fenséges különbsége is világ és alkotó végtelen, a kész műalkotásban feloldható ellentmondása révén ragadható meg. A szép érzéséről akkor beszélhetünk szerinte, amikor ez az alapvető ellentmondás a műalkotás által közvetlen módon szűnik meg, míg a fenséges érzéséről akkor, amikor a műalkotás nem oldja fel közvetlenül ezt az ellentmondást, hanem csak hozzásegíti annak szemlélőjét ahhoz, hogy egy további aktusban mindezt kezelni tudja. Hegel dialektikus szellemfilozófiája számára a szép az eszme érzéki látszása, amelynek a történeti aspektusát az általánossal össze kell kapcsolni. Cassirer volt az első, aki fontos szerepet tulajdonított a skót felvilágosodás gondolkodóinak mind a szép szubjektív beágyazottsága, mind a megismerés és az erkölcs közötti átmeneti szerepének kiemelése tekintetében. Ennek képviselői felhívták a figyelmet arra, hogy a szép „nem maguknak a dolgoknak a tulajdonsága” (Hume, *Of the Standard of Taste*, 1770, magyarul: *A jó ízlésről*, 1992, 225. old.), és az erről való tudásunk forrásai ízlésítéletek, amelyek ugyanúgy függvényei bizonyos képességeinknek, mint egy hosszú tanulási és szocializációs folyamatnak. Ráadásul Henry Home (Lord Kames, 1696–1782), Burke, illetve Hume sokat tett azért az értelmezésért, amely Kant művében (más aspektusok mellett) döntő szerephez jutott: a széppel való foglalkozásnak köze van a képzelőerőhöz (képzelet), vagyis egy olyan képességünkhöz, amely révén szabad módon tudjuk kezelni a rendelkezésünkre álló információkat. Ezzel összefüggésben pedig a szép egyik lényegi tulajdonsága, hogy képesek vagyunk azt szabad és érdekmentes módon beazonosítani és figyelmünk középpontjába állítani (szabadság). Ezen keresztül lehet megkülön-

böztetni a megismerési és az úgynevezett ízlésítéleteket is. Eduard Hanslick (1825–1904) a zenei szép koncepciójában a XIX. sz. második felének természettudományos eredményeire is támaszkodott: az egyes esetekben érvényesülő megfigyelésekhez és nem eszmék megvalósulásához kötötte azt, hogy a zeneműben mit nevezhetünk esztétikusnak és mit nem. Kortársa, George Santayana (1863–1952) később a szépet *objektívált élvezetnek* nevezte, vagyis hasonlóképpen a megfigyelés és gyakorlás alapján tisztázható ízlésproblémákhoz kapcsolta. A XX. sz. egyik nagy hatású elméletében Heidegger a szépet jelölte meg az esztétika központi témaként: a szép műalkotás ebben nem egy szubjektív tapasztalat objektív tárgyiséga, hanem mindig tapasztalati tárgy (*Gegenstand der Erfahrung*), vagyis az emberi élet (és tevékenységformák) egészének kifejezése (ld. különösen: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935–36, magyarul: *A műalkotás eredete*, 1988). A szép értelmezését így egy ismertelméleti-esztétikairól metafizikai és filozófiai antropológiai síkra terelte, valamint nagyban hozzájárult a szubjektív-objektív megközelítésmód dichotómiájának térvesztéséhez. Gadamer ebben a perspektívában próbálta a művészetfilozófia alapfogalmának (pl. a szép) tudományosságigényét az igazság hermeneutikai felfogásához kötni (*Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, 1977; magyarul: *A szép aktualitása*, 1994, 11. old.). A fogalom értelmezésében újabban visszatért egy hangsúlyosan módszertani, de tapasztalati fókuszú kantianus álláspont, amely hasonlóképpen a szubjektív-objektív dichotómia mögé kérdez. Scruton szerint akkor hívunk valamit szépnek, amikor egy individuális tárgyat önmagáért és éppen aktuális megvalósulásában szemlélünk (ahogyan az feltárul előttünk). Ráadásul itt az olyan tárgyakra is tekintettel kell lennünk, amelyek nem individuumok, hanem különböző „dolgok és célok” kötetlen elegyét alkotják, mint amilyenek a tájról vagy az utcaképről szerzett tapasztalatunkban áll elő (Scruton: *Beauty*, 2009; magyarul: *A szépről*, 2019, 31. old.). A szép tehát szerinte nem a dolgokhoz, nem is a dolgok képzeleihez, hanem a dolgokról szerzett összetett tapasztalatainkhoz kapcsolódik. Arra hív fel bennünket, hogy a dolgokhoz (és azok képzeleihez) jelentéseket kapcsoljunk (értelem), és ezeket a jelentéseket a megfelelő pillanatban és a megfelelő indíttatásra megerősítsük, módosítsuk vagy felülbíráljuk.

TOVÁBBI IRODALOM

- Stolnitz, Jerome: 'Beauty': Some Stages in the History of an Idea. *Journal of the History of Ideas*. 22: 185–204 (1961);
- Mothersill, Mary: *Beauty Restored* (1984);
- Redl Károly (szerk.): *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez* (1988);
- Sartwell, Crispin: *Six Names of Beauty* (2004);
- Kovács Katalin: A burke-i fenséges fogalma a francia szenvedélyelméletek tükrében = *Edmund Burke esztétikája és az európai felvilágosodás*, szerk. Horkay Hörcher Ferenc – Szilágyi Márton, 15–26. old. (2011).

Irodalom

Maradandóan rögzített, széles körű nyilvánosságnak szánt és költői alkotásként számontartott szövegek évezredek óta léteznek, a latin eredetű kifejezés, a *literatura* azonban új keletű. A francia *belles lettres* (szépirodalom) kifejezés változatai Európában a XVIII. sz.-ban terjedtek el annak a folyamatnak a részeként, melynek során az érdeklődő közvélemény (az öt szépművészeti ág elkülönítésével párhuzamosan) a művészi alkotásokat fokozatosan leválasztotta a vallási, morális, megismerő alapokról. Kant nevezetes munkája, *Kritik der Urteilskraft* (Az ítélelőerő kritikája, 1790; magyarul: 1980) az „érdek nélküli elköteleződés” (114. old.) – az „*interesseloses Wohlgefallen*” – alapján állva 1790-ben már csak összefoglalta, elismételte a XVIII. sz.-i angol és német gondolkodók által képviselt új művészetfelfogást. A jelzős összetétel helyett a XVIII–XIX. sz.-ban általánossá váló *littérature*, *Literatur*, *literature*, *letteratura*, *lityeratur* szavak kifejezések már magukban is a szépirodalomra, a költői, imaginárius, fikciós prózai és verses művek halmazára vonatkoztak (költészet). A *literatúra* szó a XVIII. sz. végén a magyar nyelvben is megjelent, használata az 1840-es évekig szinte kizárólagos volt. Az *irodalom* főnév nyelvújítási származékszó, használata mindössze néhány év alatt vált általánossá; a kifejezést valószínűleg Szemere Pál alkotta meg. A szépirodalom értelmében használt *irodalom* terminus modern felfogást feltételez, a korábbi időkbe visszanyúló irodalomtörténeti vizsgálódásoknak azonban azokkal a régebbi elgondolásokkal is szembeülniük kell, amelyek sokféle rendeltetésű irományokkal számoltak. Horváth János (1878–1961) „Magyar irodalomismeret. A rendszerezés alapelvei” c. tanulmányában (*Minerva* 1. évf., 2–4 sz., 1922, 187–207. old.) a korábbi hazai irodalomtörténeti próbálkozásokat számba véve a jelentéstulajdonítás fokozatos szűkítését konstataálta. Wallaszky Pálnál (1742–1824) a magyar *literatura* még mindennemű, magyarországi szerző által írott szöveget magába foglalt, Pápay Sámuel (1770–1827) feldolgozása már csak a magyar nyelven írott műveket ölelte fel, Toldy Ferenc (1805–1875) azokat a szövegeket mutatta be, amelyeket az irodalomtörténész a nemzeti szellem megnyilatkozásaiként tartott számon. Az eddigi rendszerezések határozmányai azonban Horváth szerint rendre eltorzítják irodalmunk fejlődésének történeti valóságát, s a tudós jól érezhetően ingadozik a tágabb (a valahai kortörténeti felfogásokat újraélő) és a szépirodalmiság kritériumát érvényesítő felfogás között. „Az irodalom fogalma nem állandó, hanem történetileg alakuló,

változó fogalom; kor szerinti megkötöttségében tehát nem fogadható el vezérelvül egy, az irodalom egész történeti anyagát rendszerező szintézis számára”, „Az »irodalom«-nak örök érvényű meghatározását adni nem lehet, mert időben változó fogalom”, „[...] a mi kérdésünk csak az lehet: *mikor mit* tartottak irodalomnak, nem pedig, hogy mi mit tartunk annak”. (Horváth János: „Magyar irodalomismeret. A rendszerezés alapelvei”, *Minerva*, 1. évf., 2–4 sz., 1922, 196. és 197. old.) Horváth e fenti átfogó irodalomtörténeti szintézisre készülő elvi alapvetése még további két ponton szolgáltat elgondolkodtató adalékot az irodalom terminus fogalmi tartalmain töprengő kutató számára. Az értekező nevezetes definíciója: „*Írók és olvasók szellemi viszonya írott művek közvetítésével*” (i. m. 196. old.) a megszokott szövegközpontú látószög mellett a társadalmi, szociológiai optikát is érvényesíti; az *irodalom* fogalmi tartalmába az olvasókat, intézményi elemeket, a kritikai önvizsgálat institúcióit s mindezek eredőjeként az ízlést is beleérti. Másrészt a szerző a népköltészet korpuszát vizsgálva, a szóbeli hagyományozás hogyanján-mikéntjén medítálva sok-sok érvet sorakoztat fel a mellett, hogy a folklorisztikus alkotások és az irodalom között „végtelenbe szétfutó ellentétet állapíthatunk meg”. (i. m. 197. old.) A *folklór és az irodalom* Horváth János-i elkülönítése, megkülönböztetése nem jogosultalan, de a tárgyilagosságra törekvő kutató a kétféle „szövművészet” között számos kapcsolódási pontot is találhat. A költői műalkotások ősi, eredeti formái után nyomozó, hipotézisalkotással próbálkozó poétikusok, irodalmárok számára egyenesen nélkülözhetetlenek a törzsi körülmények között élő – a civilizációs fejlődéstől elszigetelt – embercsoportok körében fellelhető énekes, táncos, verses dokumentumok. A társadalmi gyakorlatra koncentráló magyar irodalomtudós, Tamás Attila (1930–2015) *A költői műalkotás fő sajátosságai* c. tanulmányában (1972) úgy látja, a költői művek feltételezett ősfarmái szoros kapcsolatban vannak az alapvető emberi szükségletekkel. A *mundadal* a ritmus által összefogta, becsatornázza, fölerősítette, megsokszorozta az egyedi energiákat, a *varázssének* a világot átalakító mágikus erő tudatára épült, a *büszkeségének*, az önbizalom növelésének, az önerő fokozásának műformája volt, s a *síratók* a megrázó, fájdalom keltette érzések ritmikus kifejezésével a pszichikus egyensúly újbóli visszaállítását segítették elő. A hősi epika primitív csíráiként Tamás a *diadalénekeket* tartja számon, a drámához pedig szerinte a *harci játékok*, *avatási szertartások*



Friedrich
Hagemann,
Emmanuel Kant
portréja
1801,
Hamburgi
Művészeti
Galéria
© Wikimedia
Commons

felől vezetett az út. A költészet bonyolultabb, elvonatkoztatott formái, a szó mai értelmében vett esztétikai alakzatok s az esztétikai viszony módozatai a társadalmi élet differenciálódása során, a játékjelleg markánsabbá válásával s a szimbolikus, helyettesítő attitűd mind teljesebb átélésével jöttek létre a fenti ősfarmákból. A költői műalkotások és a szépirodalom halmaza jelentős mértékben metszi egymást. Az irodalom értelmezőit a költészet sajátosságai, a mindennapi közlési formáktól elváló különössége régóta foglalkoztatja, de a *differentia specificát* a XVIII–XIX. sz.-i esztétika még általánosító kategóriák segítségével kereste. A XX. sz. elejétől a szövegközpontú vizsgálódási metodikák térnyerésével a nyelvre koncentrálnak megközelítések váltak általánossá. A kutatók abból indultak ki, hogy a költői nyelv a mindennapi, gyakorlatias, kommunikációs nyelvállapothoz képest másféle karaktert mutat, sajátos attitűdöt képvisel. E másféleséget a futuristák fonémacentrikus, hangzáscentrikus kísérletei iránt

is érdeklődő orosz formalisták a mindennapias, mechanikus nyelvhasználat és érzékelés dezautomatizálásaként mutatták be. Viktor Sklovszkij (1893–1984) a regények, elbeszélések ismétlődő, késleltető narrációs motívumait is dezautomatizáló fogásként, az észlelés tudatos megnehezítéseként fogta fel. A Moszkvai Nyelvészkörből induló Roman Jakobson (1896–1982) a poétikai funkció fogalmával operált; a terminus azt a jelenséget hivatott szemléltetni, amelynek során a jelentettre irányuló transzparencia megváltozik, s a jel önmagára irányítja a figyelmet. Gérard Genette (1930–2018) de Saussure alapelveire építve úgy látta, a nyelvi jel motivátlanságával szemben a költői alkotások nyelve motiváltságot nyer, s a XX. sz. végén kialakult kognitív poétika is a *clear-cut* észlelés átalakítását, megváltoztatását konstataulta költői, szépirodalmi műveket vizsgálva. Nem nehéz észrevennünk, hogy a többféle terminus voltaképpen egy irányba mutat: a poétikusok a költői nyelvet leválasztják a gyakorlati kommunikáció szabályszerű struktúráiról, különleges észlelési módot generáló emberi jelenségként tartják számon, és a dinamikus eleveenség, gazdagító emocionalitás, polyszemantikus mozgalmasság attribútumaival ruházzák fel. A *szépirodalom* születését, a teljes értékű költői alkotások megszilárdulását, a történeti műfajok skálájának kialakulását az európai gondolkodók mindig is az ókori Helláshoz kapcsolták. A vélekedéshez társíthatunk kiegészítéseket (az első akkád Gilgames-költemények a Kr. e. XV–XIV. sz.-ból), de a görög–római irodalmi kultúra mintha jelentőségét ma sincs okunk kétségbe vonni. Az antikvitás nagy, történeti műfajok sokaságát hagyományozta a későbbi századokra, s az ókorban az irodalmi önreflexió első jelentős megértési kísérlete, Arisztotelész irodalom-antropológiai, poétikai alapműve is megszületett. (*Poietiké [techné]*, magyarul 1997) A Kr. e. VIII. sz.-hoz kapcsolt homéroszi *Íliász* a központi jelentőségű hősi elv, a hagyományt teremtő formulák, az individuális, tudatos, szerves irodalmi alakítás, a szerkesztés, narráció s a költői eszközhasználat révén számtalan későbbi alkotónak szolgált példaként. A másik nagy homéroszi költemény, az *Odüsszeia* a hősenek-eposz felől több más műcsoport felé is utat nyitott: a kutatók az elbeszélést az utazásos-kalandos szerkezet okán, a csoda és a varázslat elvét képviselő figurák, cselekménynukleuszok alapján a *mese*, a *regény* és a *romance* műfaji ősmintájaként tartják számon. A klasszikus athéni kor arisztophaneszi (i. e. 446 k.–386) *komédiája* sajátos, a polisz-demokrácia közéletiségbe mélyen beágyazott, a városállami politika problémahorizontját átfogó műforma. Szerzője arányos cselekményszövegre, korrekt motivációra nem törekszik, az irodalmi alakítás centrumába helyezett fantasztikus-groteszk ötlet-alapelvei csavarjai, bakugrásai természetesen számára, a különféle megnyilatkozásformákat állandóan váltogatja, s a nyelvet

a komikus-parodisztikus, allúziós készenlét jegyében alakítja. A görög *tragédia* a maga módján ugyancsak a közösségi bevonódást szolgálta. A drámai feldolgozások az athéni köztudat számára jól ismert nemzeti, mitológiai történetek cselekménynukleuszait követték. A szerzők Oidipusz, Antigóné, Élektra, Oresztész, Phaedra, Hippolitosz tragikus sorsalakulásához ugyancsak a tradíció jegyében kapcsoltak okadó magyarázatokat, de a művek mindeközben az emberi lét törekénységére s az ember köré kifeszített transzcendens védőháló szakadozottságára is utaltak. A városállami kultúrát eltörölő hellenisztikus birodalmi elv az irodalom műfaji struktúráját gyökeresen változtatta meg. A tragédia háttérbe szorult, a komédia az arisztophanészi köntösből teljességgel kivetkőzött: a közösségi problémahorizontot kizáró cselekményelemekre, sztereotip figurákra építő, föltétlen *happy ending*gel végződő műformává vált. A theokritoszi (Theokritosz, Kr. e. 310–305 k. – Kr. e. 245 k.) pasztorál az elidegenedésmentes pásztori Árkádia-világ megteremtésével szolgáltatott a későbbi évszázadok számára idillmintát. Róma költői a lírai formákat juttatták nagy jelentőséghez, és a Krisztus utáni első századokban színre lépett a hosszú prózai elbeszélés, az utazásos, kalandos szerkezetelvű, identitástitokra építő, diadalmas felismerésekkel és nászszal végződő regényes-románcos forma. Az európai középkor, a *renaissance* (reneszánsz filozófia) és a reflektív kultúrájú újkori modernitás (modernség, posztmodern) irodalma messzemenően épített az ókori alapokra, de közben természetesen új műfajokat is teremtett. E műfajok közül különösképpen érdemes számontartanunk a hőseposzi tradíciót átalakító középkori *romance*-ot (udvari, lovagi epikát), a reneszánsz tragédiát, vígjátékot, esszét, önéletrajzot és a XVI. sz.-i pikareszk elbeszélést. A költői elbeszéléseket megújító romantikus törekvésekről (a poémáról, verses regényről, balladáról), a XIX. sz.-ban roppant jelentőséghez jutó lírai költeményről és a XVIII. sz.-tól egyre inkább tért nyerő, széles körben elterjedő – a többi műfajt népszerűségben messze megelőző – regényről ugyancsak nem szabad elfeledkeznünk. A műfaji szemle után egy másik fontos kérdésről, az irodalom pesszimizmusáról, szubverzív hajlamáról, destabilizáló készségéről, válságérzékelő készenlétéről is ejtenünk kell néhány szót. E pesszimizmus fontos emberi hiedelmeket megkérdőjelező, kríziskifejező attitűdként már az antikvitás irodalmában is hangsúlyosan bukkant fel. Szókratész, Platón szócsöve az *Állam* III. könyvében Adeimantoszal beszélgetve energikusan kárhoztatta a költőket, mert helytelen megnyilatkozásokkal, kárt okozó hazugságokkal rongálják az állam polgárainak szilárd morálját. A filozófus a káros hazugságokat mindjárt a két legnagyobb tekintélyű görög költeményből vett citátumokkal illusztrálta. Az *Iliász* és az *Odüsszeia* hét megidézett szö-

veghelye egyöntetűen az alvilágra vonatkozó célzásokat tartalmaz, s Szókratész szerint ezeket a megnyilatkozásokat egyáltalán nem szabad meghallanunk. A túlvilági lét-ről tragikus, gyászos képet festő verssorok ugyanis nem-hogy erősítenék a katonák harci szellemét, de egyenesen visszariasztják őket a hadi sikerhez föltétlenül szükséges halálmegvető bátorságtól. Platón pesszimizmuskárhóztató felismerése s harmonizációs kíváncsága sok-sok későbbi kritikai állásfoglalás előképének tekinthető, bár a filozófus erélyes indulata túlzónak tűnik. Homérosz „destruktív pesszimizmusa” valójában még nagyon is részleges, korlátozott volt. A költő a lét diszharmonikus adottságait ismeretesen higgadtan, lázongás nélkül vette tudomásul, és a görög életforma keretrendszerét természetes, megtartó entitásként mutatta fel. Az antik tragédia azonban már valóban kiterjedten, fájdalmasan, szenvedélyesen utalt a rendezett, kikerekített hiedelemvilág csorbulásaira, repedéseire. Az embersors sokrétű problematikussága, az isteni sorsirányítás méltánytalansága, a transzcendens képzetvilág és az emberi lehetőségrendszer inkongruenciája ismeretesen Euripidésznel (i. e. 480–406), a drámai triász utolsó képviselőjénél vált meghatározó létélménnyé. Az ókori görög irodalom krízistudata még csak előjáték volt a későbbi fejleményekhez képest. A szépirodalom válságkifejező készsége a reflektív kultúrájú, univerzáliatagadó, partikularitásokat befogadó újkori modernitás világában erősödött fel igazán, és az eleddig jobbra harmonizációs elvárásokat megnyilvánító kritikai rendszerek is ebben a korban mozdultak el a krízistudatosságot elfogadó, majd mindinkább igenlő – sőt elváró – beállítottság irányába. A XVIII–XIX. sz.-i regény egymást követő nemzedékei kétségkívül a krízisérzés fokozódásával jellemezhetők: a világkép és valóságvízió pesszimizmusa Daniel Defoe-tól (1660–1731) Balzac-on (1799–1850), Flaubert-en (1821–1880) át Henry James-ig (1843–1916) folyamatosan növekvő tendenciát mutatott. Edgar Allan Poe (1809–1849), Charles Baudelaire (1821–1867) az írói érdeklődést a moralitáson kívüli tartományokra terjesztették ki, Arthur Rimbaud (1854–1891) az autentikus modernséget a rendezett érzékelés és a logikus értelem teljes összezavarásához kapcsolta, Stéphane Mallarmé (1842–1898) pedig a közösségi, jelentő funkciójú nyelvet elutasítva kereste az új poétika útjait. Az írók, költők krízisérzékelő, válságkifejező gesztusai a XX. sz.-ban tovább erősödtek, s a folyamatot az irodalomkritikai attitűdváltás is jócskán megtámogatta. A válságátélés, válságtudatosság evidenciáját hangsúlyozó avantgardista, strukturalista, dekonstruktivista (dekonstrukció), posztstrukturalista elméletek végül olyan kritikai környezetet teremtettek, amelyben az írói teremtés individuális alkotó lehetőségei, a költői személyesség, a rendezett pszichikumot feltüntető, próbálkozó szemé-

lyiség, a nyelvi kifejezés lehetőségeibe vetett (legalább részleges) bizalom korszerűtlen, értékteremtésre alkalmatlan gesztusokként azonosítottak, s a személyiség disszeminációjához, a nyelvi megelőzöttséghez kapcsolódó belátások az értékteremtés feltételeivé váltak. Ha a magyar irodalmat a fent jelzett válságérületi dilemmák fényében vizsgáljuk, érdekes különösségeket konstatálhatunk, karakteres sajátosságokat érzékelünk. Literatúránk a nagy nyugati irodalmak mellé ismeretesen csak a XIX. sz.-tól zárkózott fel, ekkortól azonban alárendeltség-tudatra nincsen semmi okunk. A „periférikusság”, „ütemeltolódás”, „fáziskésés” ma is gyakran alkalmazott fogalmait a körütekintő, elemző értelmezés méltán találhatja alkalmatlannak, felületesnek, megtévesztőnek. Vörösmarty, Petőfi, Arany, Jókai, Mikszáth Kálmán (1847–1910) munkásságát joggal állíthatjuk a nagy, kanonizált nyugat-európai alkotói produkciók mellé, persze csak akkor, ha a szépirodalmi teljesítményt mérlegelve nem a mechanikus azonosítás műveletével élünk, nem a kodifikált trendeknek való teljes megfelelést tartjuk szem előtt, hanem az újjáteremtő szintetizálás gesztusaira, a poétikai alakítás egyediségére koncentrálnak. Vörösmarty Mihály látomásos, apokaliptikus lírája aggály nélkül állítható az angol és német romantikus költészet nagy teljesítményei mellé. Arany János *Toldija* a homéroszi teljeségű epika unikális újratерemtéseként tartható számon, a szerző profanizáló-demitizáló költői elbeszélései az autoreflexív posztmodernitást idézik fel, s az *Őszikék* démonikus balladáái a XX. sz. kafeai világára utalnak. Jókai Mór komplex alakításaiban az archetipusos, realitáson túli ősélményeket feltáró romantika, a románcok, mondák, mesék, kalandelvű őstörténetek világa és a játékos humorral övezett mindennapi kisemberség s az ehhez kapcsolódó, perspektívaváltogató, játékos narráció egyszerre, együtt van jelen. Mindehhez olykor éles kritikai realizmus is társul. A pszichikum egyes Jókai-művekben alkalmatlannak, megoldásképtelennek látszik, az emberi kapcsolatiság bensőség nélkülinek, játszmaelvűnek tűnik,

a társadalmi intéciók emberközömbösnek, elidegenedtettnak bizonyulnak. A Jókai Mór-nál megjelenő perspektívaváltogató narrációs attitűdöt ismeretesen Mikszáth Kálmán írásművészete fejlesztette tovább. Mikszáth regényeiben, elbeszéléseiben a Henry Fielding (1707–1754), Tobias Smollett (1721–1771), Charles Dickens (1812–1870), Nyikolaj Vasziljevics Gogol (1809–1852) által megteremtett komikus-humoros műformához kapcsolódik, de az elbeszélésmód rendkívüli variabilitásában, a többértelműség perspektívajátékait érvényesítő technika kimunkáltságában, a reflexiós egyértelműség játékos-ironikus elbizonytalanításában elődjait rendre felülmúlja. Nem mintakövetőnek, hanem áthasonítónak, alkotóan teremtetőknek bizonyult a magyar irodalom a huszadik század jó részében is. Jelentős költőink: Ady Endre (1877–1919), Babits Mihály, Kosztolányi Dezső (1885–1936), József Attila, Radnóti Miklós (1909–1944), Dsida Jenő (1907–1938) sem az avantgardista destrukciót, sem a Nyugat-Európában kanonizált személytelenség-életet nem tették magukévá. A költői nyelv merész, felszabadító átalakításából ugyan maguk is részt vállaltak, s a processzus során az avantgárd vívmányait sem vetették el. Az értelem teljes elutasítását azonban nem érezték szükségesnek, a személyesség megszüntetésén nem buzgólkodtak, és – bár a krízisérzület átéléséről jelentős versekben számoltak be – a modern ember tanácsstalanságát, távlatvesztését nem programként, hanem problémaként kezelték. A szuverén sajátságosság tradíciója a magyar lírában még az 1970-es években, az európai folyamatokhoz kapcsolódó szubverzív, újító törekvések közepette is jellegadó maradt. Petri György (1943–2000) költészetében nem a személytelenség, hanem a sokféle konkretizációval hitelesített személyesség dominál, a „nyelvi megelőzöttség” poétikai konzekvenciáinak műveiben nincsen nyoma, s a csömörös pesszimizmus, a „metsző eszű rosszhiszeműség” nem a próbálkozó emberséget eleve elutasító, ideologikus evidenciaként járja át verseit, hanem állandó társadalmi motivációval kapcsolódik össze.

TOVÁBBI IRODALOM

- Abrams, Meyer Howard: *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory* (1989);

- Tsur, Reuven: *Toward a Theory of Cognitive Poetics* (1992).

Költészet

A költészet sajátos nyelvhasználat a szépirodalom művészeti ágon belül (irodalom). Meghatározása azért is nehéz, mert számos kiemelkedő költői műalkotást (költeményt) éppen az adott korszak formanyelvi meghatározottságával szakító stílustörekvése teszi emlékezetessé, s avatja ezáltal költészetté. Szűkebb értelemben a lírai műfajok valamelyikébe sorolható szépirodalmi alkotásokat tartjuk költészetnek, de tágabban a verses epika különféle műfajainak (eposz, elbeszélő költemény), valamint a drámai költemény (emberiségdráma) keverékműfajának követelményeit teljesítő alkotásokat is e címszó alatt tárgyaljuk. A klasszicizáló tendenciát követő stílusirányzatok, illetőleg mozgalmak (klasszicizmus, irodalmi posztmodern) a költészet verses jellegének, kötött formavilágának nagy jelentőséget tulajdonítanak, a romantizáló tendenciát követők (romantika, avantgárd) viszont gyakran fellazítják a formai kötöttségeket. A formai kötöttségeket fellazító törekvések a késő modernitástól kezdődően a költészet verses jellegét is erősen kikezdték; a szabadvers, a próza-vers, a hosszúvers és az esszévers típusai minden egyes költemény belső logikájához idomuló egyéni műformákat hoznak létre. A vers és a próza közötti különbségtétel a XX. sz.-i szépirodalomban sokszor problematikus; előbbi szó a „forgolódik” és a „megváltoztat” jelentéstartalmát is magában hordozó, latin *verto* (*versus*) kifejezésből származik, ami a költészet zenével és tánccal összefüggő rituális, mágikus eredetére, valamint a nyelvhasználat szubverzív mivoltára is utalhat; utóbbi a *prosus* (*prosus*), „egyenesen előre” jelentésű kifejezésből ered, ami viszont az egyértelműség kívánalmára reflektál. A klasszicizáló tendenciákat az időmértékes vagy az ütemhangsúlyos verselések tiszta vagy kevert fajtáinak alkalmazása jellemzi, a romantizáló tendenciák a költészettörténet előrehaladtával mind jobban eltérnek a kötött formáktól. Tartalmilag és lexikálisan is megfigyelhető, hogy a költészet történetileg a szigorú kötöttségtől az egyre nagyobb alkotói szabadságot megvalósító kötetlenség felé tart (ennek radikális változatai: depoetizálás, alulretorizálás, szerepszétírás). A költészet funkciói, témái, hangvételei, beszédhelyzetei, megszólalásmódjai (a beszélő pozíciói), szótára és kifejezőeszközei (trópusok és alakzatok) folyamatosan bővülnek. A táguló szemléletmód, az erősödő közvetítettség viszont nagy fokú intellektualizálódással jár, vagyis bonyolulttá válik az adott mű hagyománytörténetekbe való beillesztése, ami közönségének szűkülését eredményezi. Időről időre előkerül a költészet közérthe-

tőségére vonatkozó elvárás (szocialista realizmus, slam poetry), illetőleg az elzárkózás ettől az elvárástól. Forma és tartalom elválaszthatatlanságát jelzi, hogy az egynemű dalszerűség formai szabálykövetéséhez az élményszerűséget, a sokszólamú szerkesztés szabad gondolathullámzásához a bölcséleti karaktert szokás társítani (noha a „gondolati líra” terminus magyarázóereje kétségbe vonható). A költészet kezdetei összefüggnek a kulturális emlékezet megszületésével (vö. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und Politische Identität in frühen Hochkulturen*, 1992; magyarul uő: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, 1999). A preszókratikus gondolkodásban (Parmenidész és Hérakleitosz töredékeiben) még nem tehető különbség költészet és filozófia között, a logosz poétikusan és szakrálisan elgondolt (vö. Alain Badiou: *Le recours philosophique au poème*. In uő: *Conditions*, 1992, 93–108. old.; magyarul uő: *A filozófia visszatérése a költeményhez*, 2013). Az egyiptomi *Halottak Könyve* vagy a *Héber Biblia* a vallásos, a filozófiai, a politikai identitást afirmáló kulturális emlékezeti és a költői funkciók kompaktságról tanúskodnak. Az ősi költészet létmódja a szám és a ritmus segítségével a közösségi emlékezet őrzését szolgálta (vö. Jacques Roubaud: *L'invention du fils de Leoprepes. Poésie et mémoire*, 1993; magyarul uő: *Költészet és emlékezet*, 2007). A Gilgames-eposz és Homérosz eposzai (hősköltemények) körvonalazzák azt az értelmi keretet és értékképzetet, amelyből kiindulva az idő és a tér, a szubjektum és a kollektívum viszonyait, a hagyomány mibenlétét a mai napig felfogjuk az európai kultúrában. A voltaképpeni költészet, az első írásban fennmaradt lírai művek – az eposz és a dithürambosz kifejlődése után – egyszerre formai és tartalmi változás révén nyilvánultak meg: Alkaios és Szapphó költeményei az ereszkedő, négy időegységet számláló daktilus és spondeus korábbi dominanciáját követően a jambust alkalmazták. Ekként pedig az a személyes benyomásokból táplálkozó költői szubjektum is polgárjogot nyert, elismerést kapott társadalmi intézményként, amely évezredek óta keresi kapcsolódási lehetőségeit a kozmoszhoz, Istenhez és embertársához. Ettől fogva viszont a költészet ismeretelméleti funkcióját kétkedve fogadták, vagy egyenesen elutasították. Platón nem tartotta vitaképesnek a költői beszédet, „varázsát” gyönyörködtető és utánzóművészetként ugyan nem vonta kétségbe, de szükségtelennek (*Prótagorasz*), másutt kártékonynak (*Állam*) minősítette. Arisztotelész

azután visszaadta a költészetnek a létjogosultságát. Nála a retorika (*Rétorika*) és a poétika (*Poétika*) a poétikus tudományok (a görög *poiészisz* jelentése alkotás) két területét képezik; a stílus és a bizonyítás kiegészítik egymást. Ellentétben Platónnal, aki a költőt és a szofistát ironikusan értékeli, Arisztotelész a retorikának (az érvelés, a kompozíció és a kifejezésmód együttesét) és a poétikának (mely a platóninál jóval szűkebb értelemben használt utánzás eszközeit, módjait és tárgyait analizálja) ismeretelméleti értéket tulajdonít: a *mimészisz* leképezi, egyúttal fel is építi a *phüsziszt* (vö. Paul Ricœur: *La Métaphore vive*, 1975; magyarul uő: *Az élő metafora*, 2006). Ekkortól lesz a költészet egyik középponti fogalma a retorikai és poétikai funkcióval is rendelkező metafora, a távolinak tűnő dolgok váratlan egymás mellé helyezése, amely nem félrevezetés vagy megtévesztés, hanem tanácstalanságot kiváltó információként a befogadó tapasztalatait, képzeleterejét, tudását mozgósítja, mert öneki kell kitöltenie az enthümémikus úrt (burkolt előfeltevés a szillogizmusban). Arisztotelésszel veszi kezdetét az, ami kifejezetten esztétikának nevezhető, amelyben a költészet a filozófia

tárgya, s a filozofikus tudás a költői tudás révén gyarapodik. Hésziódosz (működött i. e. 750–650) tankölteménye (*Munkák és napok*) a másik antik alapmű, amely hosszú időre hatást tett a költészetről való gondolkodásra. A latin Horatius (i. e. 65–27) *ars poeticája* a költészet kettős rendeltetéséről beszél: a költészet feladatai a gyönyörködtetés (*dulce*) és a tanítás (*utile*). A költészet esztétikai értékét később vagy e két feladat valamelyikének túlhangsúlyozásával (középkori és kora reneszánsz költészet), vagy mindkettő meghaladásával igyekeztek meghatározni; a gyönyörködtetés egyre inkább a dekorativitás szinonimája lett, s emiatt a költészetet mint *ars minort* marasztalták el, a tanítás pedig mint didaktikusság (klasszicista tanköltemények) esett kedvezőtlen megítélés alá. Mindazonáltal a költészet a művészi cselekvés archetípusa, amelyhez legtöbbször a társművészetek működési logikáját és teljesítőképességét viszonyították. Lessing ekképpen értekezett a festészet és a költészet formai és tartalmi különbségeiről normatív igénnyel (uő: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766; magyarul = uő: *Válogatott esztétikai írásai*, 1982). Hegel pedig a „belső el-

Szurcsik József,
Égi jelek (Tájkép
hat holddal),
2021,
© Szurcsik
József



képzelés” és „szemlélés” művészeteként (In uő: *Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835–1838; magyarul uő: *Esztétika*, 1979, 335. old.) – a szellem abszolút szférájának részeként – tekintett rá, amely ilyen módon osztozik abban a történeti felismerésében, hogy „már nem a szellem legmagasabbrendű szüksége” (uo., 43. old.). A romantikus költészet erre az állapotra reagált azzal, hogy a költészet hőskorához, a népköltészethez próbált visszatérni. Az ihletett költő a zseniesztétika és az eredetiségkultusz jegyében az improvizált szóbeli alkotásokat előadó váteszhez hasonló pozíciót vett föl, és a partikuláris (nemzeti) kultúrák sajátosságait meghatározva, az antik görög rapszódoszok mintájára közössége énekmondójaként lépett fel (vö. Kölcsey Ferenc: *Nemzeti hagyományok*, 1826). Szereptudata eltér azonban az antikvitás költőjétől, mert nem egy (feltételezett) szilárd ősi identitást képvisel – mint aki egy a többiek közül –, hanem személyiségét fikcionalizálva és felnagyítva (önmitologizálás) egyéni identitását vetíti rá a többiekére; szubjektív emlékezetét csoportemlékezetként objektíválja, és a valóságot mimetikusan ábrázoló megközelítés helyett alternatív valóságot teremt. Ekkortól a költészetet a maga történetiségében kellett megragadni, implicit vagy explicit történelmi narratívába kellett ágyazni, és kialakulhattak vizsgálatának fő szempontjai: mai fogalmainkkal a vilásképelemző (eszmetörténeti) és a költői kifejezőeszközöket (műfaj)történeti kontextusban számba vevő (szövegimmanens) módszerek adják a két nagy csapásirányt, s mindkettőben fontos szerepet játszanak a szubjektumfilozófiai megfontolások. Folyamatos kihívások elé állítja a költészetet és a költészetértelmezést az a két dilemma, hogy a költemény vajon bír-e valóságreferens státusszal, így módon pedig közvetíthet-e igazságot, van-e ismeretelméleti hatóköre, s ha igen, meddig terjed; valamint a jelentése rögzíthető-e, s ha igen, miként (vö. Wolfgang Iser: *The Range of Interpretation*, 2000; magyarul uő: *Az értelmezés világa*, 2004). A hermeneutika a vallásos, a jogi és a filozófiai szövegeket „állandó nyelvinséggel” küzdőknek látja (Gadamer), amelyek önmaguk felülvizsgálatával foglalatoskodnak, míg a költészet, értelem és hangzás felülvizsgálhatatlanul zárt egysége „önmagában teljesedik be” (vö. Fehér M. István: *Irodalom és filozófia*, 2008, 167. old.). A késő modern és az avantgárd költészet a jelentéstulajdonítás és a szubjektum önaffirmációs lehetőségeinek problémáját komolyan véve kérdez rá a költői kifejezőeszközök használhatóságára; azok megújítását szorgalmazza, vagy kimerülését

viszi színre. A posztmodern költészetnek az intertextualitást, az ironikus stílusminőséget és a nyelvi játékosságot (parodisztikusságot) előtérbe helyező szemléletmódja sok tekintetben épít Nietzsche filozófiájára, az analitikus nyelvfilozófiák és általában véve a posztstrukturalista filozófiák (Foucault, Derrida stb.) hermeneutika utáni, a medialitás relevanciáját szem előtt tartó (az irodalmi szöveg saját jelentésképző szándékainak médiuma) meglátásaira, ezért nyelvhasználatát gyakran elemzik jelölő, jelölt és jelentés (szemiotológiai) konstellációjában (vö. Kulcsár Szabó Ernő: *A hermeneutikai kolosszus és a mediális megkülönböztetés – avagy szövegtudomány-e [még] a filológia*, 2008). Sokan vélik úgy, hogy amíg Heidegger a filozófiát igyekezett visszavezetni a költészethez (vö. Martin Heidegger: *Wozu Dichter?* in uő: *Holzwege*, GA 5, 1977; magyarul uő: *Költők – mi végre?*, in uő: *Rejtektak*, 2006), addig az írásmódok határvonalait elmosó dekonstrukció (Derrida) a költészet filozofikusságát implikálja (vö. Boros János: *Filozófiaművészet*, 2020). Paul de Man (1919–1983) számára az irodalom a szubsztancializmus felszámolása végett szövetségese a filozófiának, s emiatt bírálja őt Rorty a pragmatista diskurzusetika felől (vö. Golden Dániel: *A filozófia mint irodalom: Richard Rorty terápiás javaslata*, 2008). A kortárs teoretikusoknak a költészet elsősorban a nyelv antiesszencialista használatának (vö. Vajda Mihály: *Az aszketikus pap és a demokratikus utópia*, 1993) legkoncentráltabb módja. Ez a felfogás döntően befolyásolja a mai magyar költészet-történet-írást, amely a lírának az eszközjellegű nyelvhasználatától, a stabil lírai szubjektumtól, a vallomásosságtól és a szerzőközpontúságtól a disszeminációs jelenségekig, a jelentésszóródásig, a tárgyiasságig és a befogadó-centrikusságig ívelő fejlődését feltételezi. Eszerint az a fordulat, amely a költészet bölcséleti hordképességét megerősítette, Nyugat-Európában a századforduló után bekövetkezett (vö. Kulcsár Szabó Ernő: *A kettévált modernség nyomában: a magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*, 1996), hazánkban viszont – a két világháború közötti előzmények után – az 1970-es években vált dominánssá. Ez a narratíva azonban könnyen kikezdhető, hiszen a költészet „filozofikussága” – hiába óhajtja a tiszta ideológiamentességet – mégiscsak afféle ideológia marad. Hazánkban a költészet kánonja és a szépirodalom költészetközpontúságának kérdése a mai napig szorosan összefonódik a politikai identitás eszmétörténeti vitáival (vö. Falusi Márton: *Jog és irodalom, haza és haladás a magyar eszmétörténetben*, 2018).

TOVÁBBI IRODALOM

- Derrida, Jacques: *Che cos'è la poesia?* [1988] = Peggy Kamuf (ed.): *A Derrida Reader: Between the Blinds* (1991, 221–240. old.);
- Bónus Tibor – Kelemen Pál – Molnár Gábor Tamás (szerk.): *Intézményesség és kulturális közvetítés* (2005);
- Bárány Tibor – Rónai András (szerk.): *Filozófia és irodalom* (2008).

Zene

A magyar szó eredete a *zeng*, *zeneg* ige; tartalma kiterjed mindenre, ami a hangzsvilágban dallamos, ritmikus, eképpen többé-kevésbé megformált, rendezett. A széles körben elterjedt muzsika szó jelentése magyarul némileg szűkebb a zenénél, elsősorban a ténylegesen felhangzó zenefolyamatra utal, ezen belül is a könnyedebb, egyszerűbben megformált zenére. A „muzsika” (mint valamenyny modern nyelvben szereplő alakváltozata) a latin *musica* szóból ered, amelynek előzménye a görög *musziké*, amely a *muszikosz* („a múzsa-*s*nak szentelt művészetek iránt elkötelezett és azokban jártas”) melléknév egyes számú nőnemű nominatívusza. A nyelvtani nem abból ered, hogy az -iké végű görög mellékevek mellé odaérten-dő a *tekhné* (mesterség) vagy *episztémé* (tudomány) szó. A szó első említése Pindaros (Kr. e. 522/518–442/438) *Hieróniszürakoszioi keléti* („A szürakuszai Hierónló versenyzőnek”, közismerten *I. olimpiái óda* 1, 15) szövegében található, ahol a *muszikasz* jelentése „dalok”. A *musziké tekhné* („a zenével kapcsolatos gyakorlati tudás, amely a múzsa-*s*hoz tartozik”) idővel *musziké* formában rövidült. „Ami a Múzsa-*s*kat és az egész *muszikét* illeti, úgy tűnik, hogy nevüket a vágyakozásról és a kutatásról és filozofálá-*s*ról kapták.” (Platón: *Kratülosz* 406a, a szerző ford.). E játékos szófejtés által Platón a zene és a filozófia szoros kapcsolatát akarta hangsúlyozni, s amennyiben a múzsa főnév görög alakja (*Múzsa*) valóban a gondolkodást kifejező *men*-gyökből ered, annyiban a zene és a filozófia összekapcsolása nem alaptalan. Az ógörög *musziké* több-rétű fogalom. Nemcsak az énekes és hangszeres zenére, hanem a táncra és a költészet tanulmányozására, gyakor-lására és előadására is kiterjedt. A Püthagorasz-*s*nak tulaj-donított felfogás szerint maga a világegyetem zenei tény, zeneileg, harmonikusan működik, sőt hallható módon felhangzik, hangzik; a cél e harmonikus működéssel össz-hangba hozni az emberi lelket, azaz zeneivé tenni, a koz-mikus harmóniában részeltetni, ahhoz hozzájárulni. Az analogikusan felfogott kozmikus zene felfogása áthatotta a görög és a hellenisztikus gondolkodást, s ennek kifejező-dését a legfontosabb szerzők műveiben feltaláljuk. Néhány fontosabb helyet említve Platónnál (*Timaiosz*, 35–36 és *Törvények*, 889d); Arisztotelész-*s*nél (*Peri uranu* [magyarul uő: *Az égbolt*], 2009, 290–291 [a hallható égi zene cáfo-lata]); Caius Plinius Secundus (Kr. u. 23/24 – Kr. u. 79) *Naturalis historia* („*Természettörténet*”) c. művében (2, 22, 84); Cicero *De re publica* c. munkájában (magyarul uő: *Állam*; elsősorban a Scipió álma c. ismert részben, de szá-

mos, más szerzők által megőrzött töredékben is); a koráb-ban Plutarkhosz-*s*nak (46–119) tulajdonított *De musica* („A zenéről” = egyes kiadásokban a szerző *Éthika* c. gyűj-teményének VI. könyvében, újabban csak külön kiadva); végül Ptolemaiosz *Harmonika* („*Harmóniatan*”) c. mű-vében, ahol a zene végső forrása a „legmagasabbrendű okokban” rejlik, az isteni szférán belül az égitestekben, a halandó szférán belül az emberi lélekben, mivel csak ezekben van meg az elsődleges – vagyis a lineáris – moz-gással együtt a racionalitás is (uo. III/4). Késői tudóstársa, Macrobius (370–430) a kozmikus zene asztronómiai ki-fejtését is elvégzi (uő: *Commentarii in somnium Scipionis*, II. könyv [„*Kommentár Cicero Scipio álma c. munkájá-hoz*”], szerk. Jacobus Willis, 1970). A görög, a hellén és a római zene hangzását nem tudjuk rekonstruálni, mivel egyrészt a zenedarabok szájhagyomány útján terjedtek, másrészt a kottázás nehézkes volt, s kevés efféle doku-mentum maradt fenn, noha Boethius átfogóan tárgyalja a görög és latin hangjegyzírást (lásd uő: *De institutione musica* [„A zenéről”, IV, 3; magyarul részlet: Vikárius László: Boethius a háromféle muzsikáról. A *De institutione musica* I, 2 fordítása. *Muzsika*, 2005, február, 48, 2, 15. old.]; lásd továbbá Henderson, Isobel: *Ancient Greek Music* [„Ógörög zene”] = Wellesz, Egon ed.: *The New Oxford History of Music* [1957; „*Új Oxford zenetörténet*”] I, 336–403. old.). A *musziké tekhné* (a zene gyakorlata) a filozófiát is tartalmazta. Püthagorasz számára mind a ma-tematika, mind a filozófia a zene szerkezeti természetéből születik. A zenei hangolás politikai-etikai hatásainak meg-értéséből következő regulatív mértékkel Platón ugyanezen jól temperált mértékre alapozott ideális zenei államot al-kotott meg (vö. Brann, Eva: *The Music of the Republic* [2004; „*Az Állam zenéje*”]; Kennedy, J. B.: *The Musical Structures of Plato’s Dialogues* [2011; „*Platón dialógusai-nak zenei szerkezete*”). Hasonló módon Arisztotelész is a zenei harmónia etikai eszményét idézi meg erény-felfo-gásában (*Éthika Nikomakheia*; magyarul: *Nikomakhoszi etika*, 1997, 1131a–1134b), ahol a *musziké* hatását mind az individuum, mind a közösség szintjén elemzi. Mindkét klasszikus szerző bemutatja, hogy mely hangsorok (har-mónia) mikor és mire alkalmazhatók, melyek a kedvező és kedvezőtlen hatásai, ill. melyiket milyen esetekben szükséges tilalom alá helyezni. A zenei nevelés az ógörög *paideia* jelentős része, amelynek során a gyermek először hangszeres, később szöveget kísérő zenét tanult. Mind-ebben a *kalokagathia* eszménye fejeződik ki, a „szép és

jó” szerinti nevelés, amelynek eredménye a tökéletesen *muszikosz* személyiség („műzsai személy”, azaz úriember, *gentleman*), aki természetesen a zenéhez is ért. Arisztó- xenosz (cca. Kr. e. 354–300), Arisztotelész tanítványa és a peripatetikus iskola vezetője zeneelméletében központi szerepet tulajdonított az érzékiségnek, amely Arisztote- lész számára a lélek tanulmányozásának része volt. Arisz- toxenosz azonban az érzékiségben egy mélyebb képes- séget tételez, ti. az intuíción (xüneszisz, egészes felfogás, megértés, lásd *Harmonika sztoikheia* [*Elementa harmo- nica*, „A harmónia elemei”], II, 38–40). Ezt úgy határozza meg mint a lélek azon képességét, amely az érzéki észlelést, az értelmet és az emlékezetet közös felfogásban egyesíti, és amely kifejezetten a zeneértésben jelentkezik. Szerinte a *xüneszisz* lényegileg különbözik a külsődleges megértés- től. Ez utóbbi a kottázók sajátja, akik egy dallamot képe- sek leírni, noha a leírás mindig külsődleges, és nem adja vissza a dallamot annak sajátos részleteiben, s főképpen nem a maga valójában. A külsődleges zeneértés képviselőit itt általában a püthagóreus irányzattal azonosítják,

amely a zenét számtani arányok rendszerének állította. Ám a zene valódi felfogását csak az említett egészes- intuitív *xüneszisz* képes elérni, amely nem külső számítá- sokban jelentkezik, hanem „mélyen a lélekbe merült” (uo., II, 40); olyan képesség, amely az intellektuális meg- értést a hallás által közvetített anyag közegében alkal- mazza. Mint ilyen, egyszerre ad magyarázatot arra, hogy a zeneszerző képes zenét alkotni, és arra, hogy a hallgató képes a zenére reagálni. Szent Ágoston zenéről írt fiatal- kori műve (*De musica*. Magyarul uő: A zenéről = Vanyó László (szerk.): *Aurelius Augustinus Fiatalkori művek*, 1986, 441–667. old.) nemcsak a hellenisztikus zeneel- mélet összefoglalása, hanem ennek biblikus-keresztény értelmezése, ill. továbbvezetése az európai középkor és újkor zenefelfogásaihoz. Miként a korábbi hagyomány- ban, Ágostonnál is matematikai tudomány a zene, de egy- ben minden, a zenével összefüggésbe hozható művészet tudománya is. Így az értekezés jó része a költészetről, a metrumról, a verslábakról stb. szól, s csak kevésbé a hang- szeres zenéről. A korábbiakat (Platón, Ptolemaiosz, Plu-

Laurent
de La Hyre,
A zene allegóriája,
1649,
Metropolitan
Múzeum,
New York
© Wikimedia
Commons



tarkhosz) visszhangozva Ágoston is szól az isteni örök muzsikáról, amelyet csak értelemmel (értelem és ész) lehet felfogni. E muzsikában az angyalok és üdvözültek egyaránt részesednek, ők állítják elő. „A földi jelenségek alávetettjei az égieknek s így időszakainak körforgása az egymásutánisága révén úgyszólván társul a világegyetem énekéhez (*carmen uni versitatis*).” (Ford. Nádasdy Alfonz, i. m., 641. old.; a fordítást javítottuk). E felfogás tehát a „szférák zenéje” verziója azzal a különbséggel, hogy a zene ősforrása maga Isten, aki itt örök zene (örök metrum, vers, muzsika). A lélek eltért ettől az örök muzsikától, állapotja ezért rendetlen vagy rendezetlen (metrum nélküli), vagyis bűnös, de amennyiben visszafordul Istenhez, helyreállíthatja magában az örök muzsika rendjét, ami az erényekben fejeződik ki. A zene tehát „a jól modulálás tudománya”, „a jó szabályozás ismerete” (i. m., 453. old.). Boethiusnál a hellenisztikus zenefelfogás hangsúlyosabb, mint Ágostonnál. A zene három fajtája: *musica mundana*, *musica humana* és *musica instrumentis* (uő, i. m., I, 2). A világi vagy kozmikus zene a hagyományos szférák zenéje felfogás összefoglalása, mely Boethius szerint emberi füllel nem hallható. Mindazonáltal észlelhető, szellemileg vagy intellektuálisan felfogható. Az emberhez fordulva fedezzük fel a második fajta zenét, mivel az ember fizikai, lelki és szellemi felépítése részek összhangzata, ill. ezen összhangzat lehetősége, amennyiben törekszünk rá. Végül a külső, felhangzó instrumentális zene külön szakág, amelynek részleteivel a szerző aritmetikai alapon behatóan foglalkozik. Ahogyan Ágoston szerint a zene érzékelése két ellentétes minőségű tapasztaláshoz vezethet, ti. egyrészt az istentiszteletben felemelő lehet, másrészt negatív jelleggel a híveket rosszra is vezetheti, úgy Aquinói Szent Tamásnál is hasonló felfogást találunk. Szerinte a zene az utóbbi ágostoni megállapításhoz hasonló érvek miatt felesleges és kerülendő, de az istentiszteletben való erejét a lelkek üdvössége érdekében (a Biblia és a tekintélyes atyák álláspontjának megfelelően) használni szükséges (uő: *Summa theologiae* [magyarul uő: *A teológia foglalatja*, 1994–], 2a 2ae, q91, a2). Avicenna a zenét – görög forrásait követve – mint matematikai tudományt osztályozta. Továbbá a zene jelenségi formáját, a zenei jelenségek emberre való hatását, és azok imitativ-expresszív aspektusát igyekszik megmagyarázni *Kitábal-sifá* [„Gyógyítás könyve”] c. művében (vö. Shehadi, Fadlou: *Philosophies of Music in Medieval Islam* [1994; „A középkori Iszlám zenefilozófiái”], 4. fejezet). Ám Avicenna felfogása nem örvendett egyértelmű recepciónak az iszlámban, mivel ortodox csoportok élesen elvetették a zenei kifejezés minden formáját. Ezzel még összefért a Korán egyes szúráinak kantálása, ill. a műezzin imára hívó éneke, de a szekuláris zene e szempontból is elvetendő volt és maradt. Végül egyes közösségek, különösen a szúfik, meditációs zenét

alkalmaznak a mai napig, amely tánccal kísért önkívületi állapot beállítását segíti elő (vö. Shiloah, Amnon: *Music in the World of Islam* [1995; „Zene az iszlám világban”]). Ebből is következik, hogy a klasszikus zenei kultúra nagyszabású továbbfejlesztését a klasszikus zenei hagyományt befogadó, azt a középkori egyházi zenében gazdagon kifejlesztő, majd a világi zene ezernyi formájában felvirágoztató keresztény világ produkálta. A XVIII. sz.-tól Rousseau mellett Johann Gottfried Walthernál (1684–1748), Johann Matthesonnál (1681–1764) és más zeneszerzőknél a zene maihoz hasonló definícióival és leírásaival találkozunk. Walther szavaival: „A *musica poetica* vagy zenei alkotás matematikai tudomány, amely által hangjegyek kellemes és helyes harmóniáját jegyezzük fel a célból, hogy később elénekelhető vagy lejátszható legyen, s ekképpen a hallgatóságot Isten imádatára indítsuk, valamint élvezettel töltsük el a szellemet és a lelket. ... S azért nevezzük ezt *poeticának*, mert a zeneszerzőnek nemcsak a nyelvet kell értenie, ahogyan a költő is teszi, amikor a szöveget aláveti a metrumnak, hanem valóban alkotnia kell, dallamot létrehozni, amiért is *melopoétának*, azaz zeneköltőnek is nevezzük.” (Idézi Bartel, Dietrich: *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* [1997; „*Musica poetica: Zeneretorikai szólamok a német barokk zenében*”], 22. old.; a szerző ford.). Leibniz szerint a zene által előidézett érzéki élvezet a világegyetem racionális szerkezetének a zenén keresztüli nem-tudatos észleléséből ered (uő: *Principes de la Nature et de la Grâce Fondés en raison* [1714; magyarul uő: A természet és a kegyelem ésszerűen megalapozott elvei = Uő: *Válogatott filozófiai írásai*, 1986, 291–305. old.]). A korszakra jellemző zenefilozófiai viták kezdetben a zenei imitáció vagy utánzás kétféle típusára összpontosítottak. Az egyik a nem-zenei dolgok imitációja (erdő, tenger, szél stb.), a másik az emberi érzelmek imitációja. Az utóbbi a korszak zenei gyakorlatában a hangszeres (abszolút) zeneművek sokasodásának a következménye volt, amelyek annak kidolgozásával kísérleteztek, hogy a nem-szöveges zenei alkotások hogyan képesek bármit is imitálni, ill. miben különbözik az imitáció és a kifejezés (expresszivitás). Itt jelenik meg az az érv, mely szerint a zene, a költészet, a művészetek a kiemelkedő, rendkívüli, erős érzelmeket, eseményeket, személyiségeket képesek igazán megjeleníteni. A francia enciklopédisták a zenét ebben az értelemben értették imitativ művészetnek. Az enciklopédia első kiadásában az aláírás nélküli Zene szócikkben olvassuk, hogy ugyan a kortárs zene tökéletesebb a görögökénél, ámde felszínesebb is; míg a görög zene nem volt más, mint a „minden dolgok rendje” (lásd Rousseau, Jean-Jacques et al. [eds]: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [1751; „A tudományok, a művészetek és a mesterségek enciklopédiája, avagy ésszerű szótára”], 1re

éd., Tome 10, 902. és 898. old.). D'Alembert szerint: „A zene nem közönséges vagy természetes, hanem súlyos nyelv, amely ezért képtelen semleges dolgokat vagy köznap gondolatokat kifejezni; természete szerint arra alkalmas, hogy energikusan jelenítsen meg eleven benyomásokat, mély érzelmeket, erős szenvedélyeket, illetve az ezeket előidéző tárgyakat lefessen.” (d'Alembert, Jean le Rond: *De la Liberté de la Musique* [„A zene szabadságáról”] = uő: *Œuvres complètes de D'Alembert* [„Összes művei”], 1821, I, 530–531. old.) Herdernél a zene az egymásutániságra, míg a képzőművészet a térbeli együttlétre vonatkozó imitáció. Ugyanő szkeptikus a zene matematikai természetével szemben, mivel a matematika kauzálisan nem magyarázza a zene által eredményezett érzelmi hatást. Ez a fajta hatás gyengíti a korábbi felfogás hitelét, mely szerint a zenei kifejezés imitáció lenne. A zene és a nyelv egymástól való távolodásáért a hangszeres zene elterjedését tartotta felelősnek. Herder a zene kifejező ereje kapcsán a zene és a nyelvek közös jellegéről érvel (uő: *Kritische Wälder* [1769; „Kritikus ligetek”, I, §16 skk.), miként Rousseau is, aki azt állította, hogy a zene és a természetes nyelvek közös forrásból, az érzelmek kifejezésére használt nyelvből fejlődtek ki (uő: *Essai sur l'origine des langues* [1755; magyarul uő: *Esszé a nyelvek eredetéről*, 2007], 12. fejezet). Ami a zenei jelenségek magyarázatát illeti, a Rousseau és zeneszerző kortársa, Jean-Philippe Rameau (1683–1764) közötti ellentét hasonló a harmónia arisztoxenoszi és püthagoreus megközelítései közötti ellentétéhez, vagyis az intuitív (benső) és az analitikus (külső) felfogás különbségéhez. A zene imitációs jellege Rousseau-nál úgy merül fel, hogy az nem a tárgyakra, hanem érzelmekre vonatkozik. Ez tehát – párhuzamosan az emberi bensőség romantikus kiemelkedésével – döntő átalakulást jelentett: a zene tárgya a külsőtől a belső felé fordult. A XVIII. sz.-i affekció-felfogás vagy érzelemtan (érzelem) szerint a zene a retorika és a szónoklás elveinek alkalmazásán keresztül képes a hangokat az érzelmekkel társítani. Ahogy a hangszeres (abszolút) zeneirodalom fejlődött, és egyre több nem-szöveges zenemű keletkezett (szöveg nélküli táncdaloktól kezdve a szimfóniákig), a dal szerepe is egyre csökkent. A zenei alkotások egyre bonyolultabbá, összetettebbé, soktétélessé, a hangszerek fejlődésével, új hangszerek megjelenésével egyre instrumentálisabbá váltak. Ennek hatására az imitációról szóló elméletek fokozatosan átadták a helyüket a zenei kifejezést, az expresszív jellegét hangsúlyozó elméleteknek, amelyek a XIX. sz.-tól kezdve napjainkig foglalkoztatják a zenefilozófusokat, a zenepszichológusokat és más kutatókat. Kant kritikai műveiben a zenét más módon tárgyalja, mint a művészet többi formáját; nála a zene átmeneti jellegű, maradandó anyag, és maradandó tárgy nélküli, esetleges művészetként jelenik meg. Rejtett matematikai

felépítése miatt tartozhat a művészetek közé (uő: *Kritik der Urteilkraft*, 1790; magyarul uő: *Az ítéldőerő kritikája*, 1966, §52, B213–215 és §53, B215–222). A zene esztétikailag a költészet után a második helyen áll (uo., §53, B218), de a művészetek között a kulturális-művelődési értékére vonatkozóan az utolsó helyet kapja (uo., §53 B220). Kant formalista hajlama nyilvánvaló, amikor azt állítja, hogy a zenei ízlés tiszta ítéletének megfelelő tárgya a kompozíció, amin a hangok elrendezését érti (uo., §14, B42). Később azt állítja, hogy a zene csupán játszik az érzetekkel, ezzel támasztva alá a zene művészetek között elfoglalt alacsony rangját. Hozzáteszi, hogy egyes szépművészeti alkotások és leginkább a nem-szöveges melódiák szabad szépségek. A szabad szépségek nem szükségeltetnek fogalmakat (uo., §16, B49–50). Kant zenei érvelései mögött egészében véve a szépről szóló elgondolása áll. Ezért első ránézésre formalistának tűnő zenefelfogása nem nevezhető modern értelemben véve formalistának. Ha a zenemű testi hatására figyelünk, a zene pusztán kellemes, de ha a mű formai szerkezetére összpontosítunk, az ízlés ítéleteket tesz lehetővé, és így a zenét szépnek találhatjuk. Ebből következően a zene kellemességi szempontból a legmagasabb helyen szerepel (uo., §53, B220). Nem-formalista érvelései jobban kirajzolódnak, amikor azt állítja, hogy a zene az érzelmek területére vonatkozó esztétikai gondolatokat is képes kifejezni, és ezt a következőképpen teszi: „A nyelv minden kifejezéséhez hozzátartozik egy tónus, mely megfelel a kifejezés értelmének; e tónus többé-kevésbé jelzi a beszélő valamely affektusát, és egyszersmind a hallgatóban is létrehozza az affektust, ez pedig felkelti benne az eszmét is, mely a nyelvben az illető tónussal fejeződik ki; és amiként a moduláció mintegy az érzetek általános, minden ember számára érthető nyelve, úgy a hangművészet egyedül önmagáért véve teljes intenzitásában megvalósítja ezt a nyelvet, ti. mint az affektusok nyelvét, s ily módon az asszociáció törvénye szerint általánosan megoszthatóvá teszi az affektusokkal természetes módon összekapcsolódó esztétikai eszméket” (uo., §53, B219, Papp Zoltán ford.). Kant az elődei-vel ellentétben a zenén már mindig tisztán hangszeres, azaz abszolút zenét ért. Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818; magyarul uő: *A világ mint akarat és képzet* I–II, 2021) c. művében a zene és az ember, a zene és a világ, a zene és az akarat kapcsolataival nyomatékkl foglalkozik. Érvelése kifejti: „A zene az érzés s a szenvedély nyelve, ahogy a szavak az ész beszédét képezik.” (I, 319. old., Tandori Dezső és Tandori Ágnes ford.). A zene nem az ideának, hanem magának az akaratnak a képzete (ábrázolása); a zene és a világ ugyanannak a metafizikai elvnek, az akaratnak a kifejeződése (uo., 322. old.). A zene abban különbözik minden más művészettől, hogy nem a jelenség, helyesebben az akarat adekvát objektivitása-

nak a képmása, hanem közvetlenül magának az akaratsnak a képmása, és így „a világ minden fizikaival szemben a metafizikai, minden látszattal szemben az önmagában való dolgot képviseli. A világot tehát éppúgy nevezhetnénk testet öltött zenének, ahogyan testet öltött akaratsnak.” (uo., 317. old.). Szerinte a zene a legmagasabb helyet foglalja el a művészetek között. „[H]a, tegyük fel, sikerülne valami maradéktalanul helyes, hiánytalan és részletekbe hatoló magyarázatát adni a zenének, tehát oly kimerítő elisméltetésnek, amit a zene kifejez, fogalmakba foglalhatnánk, ez így azonnal a világnak is elegendő megisméltése és magyarázata lenne fogalmakban, vagy, ami más szavakkal ugyanezt teszi, az lenne az igazi filozófia [...]” (uo., 325. old.). Kierkegaard szerint a zene eleme az idő, s csupán abban a pillanatban létezik, amelyben előadják. Bár ez tökéletlenségnek tűnhet a többi művészeti ágakkal szemben, valójában „ez a bizonyítéka annak, hogy a zene magasabb, szellemibb művészet.” (Kierkegaard, Søren: *Enten-Eller*, 1843; magyarul uő: *Vagy-vagy*, 1994, 56. old.) Nézete szerint a zene abszolút tárgya az érzéki zsenialitás (érzékeség) mint eszme, melynek művészi megragadására egyedül a zene képes. Az eszmeként felfogott érzéki zsenialitásnak a neki megfelelő formával való tökéletes egysége Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) *Don Giovanni* c. operájában valósul meg (uo., 47. old.). Schelling és Hegel a zene esztétikai értékéről érvelve a temporalitást mint különös zenei jelleget emeli ki. Schellingnél a zene szükséges formája az időbeli egymásutánosság, ezzel szemben az építészetben az egymásutánosság térbeli, azaz egymásmellettség. Ő az első, aki a zenét leválasztja az ókori felfogásról (lásd Ágoston fentebb idézett dialógusát), mely szerint a zene a költészettel összefonódik, s ekképpen alkotják a *poiészis* világát. A zene mint önálló művészet megjelenése döntő fordulat a zene értelmezésében. Schopenhauer Richard Wagner (1813–1883) művészetére való hatása közismert. Wagner Beethovenről szóló értekezésében (*Beethoven*, 1870) írja, hogy Schopenhauer volt az első filozófus, aki egyértelműen meghatározta a zene helyét a művészetek között. Hegel szerint az én (önmagam) az időben jön létre, a zenei hangok is időben léteznek. Ez a közös közeg teszi lehetővé, hogy a zene erőteljes hatást gyakoroljon érzelmi életünkre (uo.: *Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835; magyarul uő: *Esztétikai előadások*, 1980, III, III, 2). Újszerű meglátása, hogy zenei jelenségekben a zene anyaga nem választható külön annak hangzásától. Korábbi gondolkodókkal szemben a zene hármas tagolása is felmerül: az előadó elkülönül a szerzőtől és a hallgatótól (uo.). Nietzsche *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872; magyarul uő: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, 1986) c. művében a zene esztétikáját tárja fel, amely az apollóni és dionüszoszi hatások között széteső világról tanúsko-

dik; a zenében a dionüszoszi elem dominál. Poszthumusz kiadott fiatalkori írásaiban Arisztoksenoszra és zenei ritmusokra is hivatkozik. Későbbi írásaiban a zene és a nyelv kapcsolatáról vallott korábbi nézeteinek teljes elutasítását látjuk; változó filozófiai nézetei tükrében a zenével kapcsolatos felfogása is átalakul. Egy ponton túl már nem az antik tragédia újjászületését látja Wagner zenéjében. A csupán hangszeres zenéről úgy érvel, hogy az csupán a zene költői nyelvvvel és kifejező gesztusokkal való kapcsolatából érthető. Csak ezeken az asszociációkon keresztül lehetséges, hogy a hangszeres zene értelmet nyerjen (uo.: *Menschliches, Allzumenschliches*, 1878; magyarul uő: *Emberi, túlságosan is emberi*, 2000; 4. főrész, §215–216). Husserl a zenének csak futó megfigyeléseket szán; a legismertebb az időtudat elemzésének illusztrálása egy dal-lam érzékelésének tapasztalásával (uo.: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* [1928; 2000, „Előadások a belső időtudat fenomenológiájáról”). A fenomenológia módszertanával Roman Ingarden (1893–1970), Waldemar Conrad (1878–1915), Alfred Schütz (1899–1959), a későbbiekben Thomas Clifton (1935–1978) értekezett a zene mivoltáról. Ingardennél a zene nem egészen temporális; a zeneművek nem azonosak az előadásaikkal, inkább intencionális tárgyak. Míg az előadások időben húzódnak, a zenemű nem temporális tárgy. Schütz a zenefilozófiában kevésbé érintett és a napjainkban gyakrabban felmerülő nézőpontot képvisel. Szerinte a zenei tárgy többváltozós összetétele az, ami lehetővé teszi a zeneszerző, az előadó és a hallgató közötti kapcsolatot; a közös zenélés során a résztvevőknél a tapasztalások belső időben való áramlása közös (Schütz, Alfred: *Making Music Together. A Study in Social Relationship* [„Együttzenélés. Tanulmány egy társadalmi viszonyról”], *Social Research*, 18, 1, 1951, 95–96. old.). Wittgenstein nem dolgozott ki a zenéről külön elméletet, de 1938-as és későbbi előadásaiban és írásaiban gyakran használ zenei példákat. Többször hivatkozik a zenére, amikor a beszélt nyelv működését igyekszik megvilágítani. Szerinte a zene megértése abban is megnyilvánul, hogy képesek vagyunk megfelelő összehasonlítást végezni a zene és a zenén kívüli valóság, különösen a nyelvi valóság között. Egy zenei frázis leírható kérdésként, vagy emlékeztethet minket arra az intonációra, amelyet akkor használunk, amikor egy bizonyos mondatot kimondunk (uo.: *Philosophische Untersuchungen*, 1998; magyarul uő: *Filozófiai vizsgálódások*, 1998, §527). Az esztétikai érték általában, és a zene értéke konkrétan nem redukálható egy tárgy hatására. Így egy műalkotás nem azért értékes, mert valamilyen érzelmet közvetít, hanem azért, mert önmagát közvetíti. Egyes késői érvelései pragmatikusak: a zene megértése attól függ, hogy képesek vagyunk-e használni és megfelelően leírni olyan módon, amelyet végső soron az életmódunk

határoz meg. A kortárs zenefilozófia elsősorban a zene természetével, értékével és a zenei tapasztalással foglalkozik. A zenefilozófiai kérdések mögött az az alapvető zenei tulajdonság rejlik, amely szerint a zene ontológiailag nem fogalmi, hanem inkább szemléleti (tapasztalati). Problémaként merül fel tehát, hogy a zene egyáltalán megérthető-e, létezik-e zenei megértés. A zenészek beszámolóí alapján többféle zenei megértés is létezhet. Így a zene kapcsán elméleti és tapasztalati vonatkozású megértésről is lehetne beszélni. De a tiszta zene kapcsán a nyelvi, fogalmi megértéshez hasonló jelleget, ill. tulajdonságokat nehéz azonosítani. Továbbá mivel a fogalmi hiányzik a tiszta zenéből, a fogalmi megértés mögötti jelentésekről sem tudunk beszélni. Ha létezik zenei megértés, annak zenei jelentésekre kell vonatkoznia, amelyet beszélt nyelvekkel nemcsak nehéz, hanem szinte lehetetlen meghatározni. Több filozófiai nézet a beszélt nyelvek és egy feltételezett zenei nyelv közötti párhuzamokat és hasonlóságokat igyekszik felsorolni, és így módon a zenei nyelvet kiemelni vagy a zene nyelvi jellegét alátámasztani. A modern hermeneutika e témában nyújthat segítséget, főleg ha a hermeneutikus párbeszédet sikerül áthelyezni a zenei párbeszédbe, amely a zeneszerzőnek, majd a zenei előadónak a zeneművel való foglalkozása során alakul ki a zenész és a zenemű között, ahol a zenész a zeneművön keresztül önmagával folytat párbeszédet. A zenefilozófiában két fő irányzat a zeneesztétikai írások során formálódott meg. Az egyik oldal Eduard Hanslick (1825–1904) formalizmusát követi, mely szerint a zene csupán hangstruktúrákból áll, amelyek temporálisak, tehát érzéki tapasztalás tárgyai. A másik oldal szemantikus felfogást képvisel, mely szerint a zenének a formákon felül tartalma is van, amely egyfajta sajátos szemantikára utal, tehát a zenének nyelvezete, nyelvi jellege van, sőt egyesek szerint a zene maga is sajátos nyelv, bár eddig nincs meghatározva, hogy milyen. A szemantikai megközelítés további típusa a narratíva felőli megközelítés, de ebben nincs explicit meghatározás arról, hogy mi alkotja a zenei narratíva tartalmát. Az előadók többsége, bármelyik zenei műfajról is beszélünk, a zenei közlésről, a zenei kommunikációról számol be. Van, aki a zenén keresztül „beszél” a közönségéhez. Az ilyen jellegű beszámolók arra utalhatnak, hogy az előadó zenei tapasztalása sokban hasonlíthat a természetes beszédhez. Van olyan előadó, aki könnyebben kommunikál a zenén keresztül, mint a tagolt, felhangzó beszéddel. Egyes filozófusok a XX. sz. utolsó évtizedeiben arra törekedtek, hogy meghatározzák a zene definíciójához szükséges feltételeket. Az első kettő: szerkesztettség (rendezettség), ill. hangállomány. Mivel a természetben és mesterségesen is többféle hang létezik, amelyek nem alkalmasak zene megalkotásához, a kettőhöz hamarosan társult a tonalitás, a hangmagasság és a ritmus

definíciós eleme. Ezzel kapcsolatban felmerülő filozófiai problémák a következők: a tonalitás ontológiai problémához vezet az atonális zene esetében és olyan hangok alkalmazásában, amelyek a *sound art* és a zene határterületére szorítkoznak; a hangmagasság, más szóval a zenei hang nem természetes eredetű, inkább mesterséges abban az értelemben, hogy emberek hangszereken vagy hangszálakkal hozzák létre; a rendezettségre használt fogalom, a „ritmus” nem helyes, mert a *ritmika* az általános zenei tulajdonság és nem a ritmus, amelyből többféle létezik, pl. a természetes beszédben is. Az első feltétel fő problémája: minden hang alkalmasnak tűnik arra, hogy bekerüljön egy zenei előadásba, így a hangok alapvető zenei jellemzőinek meghatározása nehéz. Az ilyen feltétel védelmezői a tonalitás kifinomult intencionális vagy szubjektív elméleteihez fordulnak annak érdekében, hogy leküzdjék ezt a problémát. Ha egy hang zenei jellemzői nem intrinzikusak, hanem valamilyen módon a hang előállításának vagy befogadásának módjához kapcsolódnak, akkor két megkülönböztethetetlen hang közül csak az egyiket minősíthetjük zenének. Ha csak az esztétikai feltételt fogadjuk el a tonalitás feltétele nélkül, a költészet problémájával szembesülünk: a nem zenei, esztétikailag szervezett hangokkal. Innen indul a vita, hogy mit tartunk elemi, alapvető feltételnek, ill. zenei tulajdonságnak. Figyelembe kell-e venni a zene nyelviségét, figyelmen kívül lehet-e hagyni a zene művészeti mivoltát, és kizárólag az emberi cselekvések, a nyelv és a tapasztalás területeire fókuszálni? Stephen Davies (1950–) szerint „egy megfelelő definíciónak el kellene térnie a zene összetett természetétől, és csak a zene szándékos, strukturális, történelmi és kulturális aspektusaira kellene hivatkoznia.” (Uő: On Defining Music [„A zene meghatározásáról”], *The Monist*, 95, 4, 1 október 2012, 539. old.). Jean Molino (1953–) szerint „a zene fenoménjét, akárcsak a nyelvét vagy a vallását, nem lehet helyesen meghatározni vagy leírni, hacsak nem vesszük figyelembe a zene hármas létmódját: mint önkényesen elszigetelt tárgyat, mint valami előállítottat és mint valami észlelt dolgot. A szimbolikus sajátossága nagyrészt ezen a három dimenzión nyugszik” (uő: Musical Fact and the Semiology of Music [„A zenei tény és a zene szemiológiája”], *Music Analysis* 9, 2, July 1990, 113–156. old.). Javaslat az, hogy a zene definícióját befolyásoló tényezők sokasága végtelen, ezért a definíciók és az alapfogalmak rendszerezése szükséges. A tiszta (abszolút) zenét a szöveges zenétől elválasztva tiszta zenei ontológiához juthatunk. Az abszolút zenében nincs szöveg, tehát a zene nem kísér szöveget, és nem szöveg ihlette, ill. nem követ szöveg alapú programot. Az utóbbi típusba általánosan a zenei lírikus művek tartoznak, amelyek vagy szöveget kísérnek (opera, oratórium, dal stb.), vagy szöveges programot követnek (programzene, szim-

fonikus költemény); idetartozik az is, ha a zenedarabot adott szöveg, ill. más művészeti alkotás ihlette. A tiszta zene esetében merülnek fel a legnehezebb filozófiai kérdések. Pl. a csupán hangokból álló zenei folyamat miért és hogyan vált ki érzelmet az előadóban és a hallgatóban? Ebben a kontextusban milyen oksági viszonyokról beszélhetünk? Ontológiai kérdések közül már az ókortól kezdve vitatott kérdés a zenei szünet vagy csend. Ha csak a rendszerezett (szerkesztett) hangoknál maradunk, nem kell-e figyelembe venni a nem-hangokból álló pillanatok? Vajon a csend hozzátartozik a zenéhez? Szélsőséges kísérletek, mint pl. Erwin Schulhoff (1894–1942) *In Futurum*-ja vagy John Cage (1912–1992) 4'33" c. műve a zenei hangnélküliséget veszik alapul. Többek szerint ezek a darabok a fentebb említett szükséges feltételek hiánya miatt nem zeneművek, csupán alkotások. A zene ontológiájával a XX. sz.-ig kevesen foglalkoztak. Jelenleg a kortárs ontológiai viták mellett episztemikus jellegű kérdések is felmerülnek, amelyek középpontba helyezik a zeneművet, ritkán megkülönböztetve azt az általános értelemben vett zenétől. Emiatt a zeneművészet definíciójával kapcsolatban felmerülő nézeteltérések feloldhatatlanok maradnak. A kérdések és a viták különböző filozófiai irányzatok felől érkeznek: a fő vita metafizikai, az úgynevezett fundamentalista vita, amely az univerzálék problémájához hasonlít. A témával foglalkozók főleg realisták, ami azt jelenti: a zene léte különbözik (noha nem független) a leírt vagy előadott zeneműtől. A zenemű többször előadható; ám maga az előadás az adott konkrét módon megismételhetetlen. Minden előadása más, és a zenemű nem azonos annak előadásaival (instanciáival). A zenemű ezen jellege ellentétes a szépművészeti alkotásokkal, de hasonlít a színművekre, azzal a különbséggel, hogy a színművek elolvasva értelmezhetők és élvezhetők, míg a zenei írás elolvasva nem vezethet hasonló értelmezéshez, nem eredményezhet élvezetet. Kérdés, hogy a zenemű azonos-e a kottájával, kottaképével. Idealisták (pl. Robin George Collingwood [1889–1943]) szerint a zeneművek képzeletbeli tárgyak és tapasztalatok. E felfogás cáfolata lehet, hogy egyazon zenemű nem lehet végtelen számú, és egy zenemű tapasztalása élő előadáson és felvételen hallva azonos. David Davies (1950–) zeneművészeti ontológiájának cselekvésmélet-alapú megközelítése szerint a zeneművek szerzői cselekvések (*Art as Performance* [2004; „A művészet mint előadás”). Érvelése szerint a zeneművek cselekvéstípusok, és nem konkrét cselekvések. Ezek az idealista felfogások azonban nem alkalmazhatók a zene ontológiájának azon részében, amely az előadó és a befogadó kapcsolatát képezi. A XXI. sz.-ban újfajta zenei entitást feltételezünk: olyan történelmi individuumot, amelyet a fizikai dolgok, például partitúrák és előadások testesítenek meg, de nem ezek alkotnak. Jelenleg azon el-

mélet dominál, mely szerint a zeneművek absztrakt tárgyak. Ez áll legközelebb az intuitív zenefelfogásunkhoz is. Az általánosabb elmélet szerint a zeneművek egyenesen örök létezők, amelyek idő és tér fölött léteznek. E felfogás szerves része, hogy a zeneművek az emberi cselekvések által válnak reális (tér- és időbeli, felhangzó) létezőkké. A zenei ontológiában a viták zöme visszavezethető általános metafizikai kérdésekre, mint pl. lét és létező, valóság és realitás viszonyainak kérdéseire. Egy másik probléma a zeneművek ontológiai többszörösségéből fakad: amíg nem sikerül tisztázni a zenemű fundamentális ontológiai természetét, nem juthatunk előre a zeneművek megjelenetéseivel (megszóltatásaival) kapcsolatos kérdésekben. Ebben az összefüggésben a zenei autentikusság kérdéssel találkozunk. A kortárs viták az előadásokra fókuszálnak. Elfogadott, hogy a leírtak (lektórázottak) „tökéletes” megszóltatása autentikussághoz vezet. Tiszta szoniciták számára ez elégséges (Kivy, Peter: *Orchestrating Platonism* [„A platonizmus hangszerelése”] = Nilstun, Tore – Persson, Ingmar (eds), *Aesthetic Distinction* [1988; „Esztétikai kiválóság”), 42–55. old.). Hangszín alapú (timbral) szoniciták a zeneszerzői szándék szerinti hangokat és hangszíneket követelnek (Dodd, Julian: *Works of Music: An Essay in Ontology* [2007; „Zeneművek: Ontológiai esszé”). A zeneesztétikai vita szélesebb körű vitát tükröz a formalisták (empiristák vagy strukturalisták) és kontextualisták között. A formalisták szerint a mű legfontosabb tulajdonságai belső tulajdonságok, amelyek a mű keletkezésének történelmi és művészeti kontextusát nem ismerő hallgató számára is hozzáférhetőek. A kontextualisták szerint a mű lényegében a keletkezési kontextushoz kötődik. A másik terület, amely független lehet a fundamentalista vitától, a komparatív ontológia. Ahogyan a különböző történelmi korszakokból származó klasszikus művek ontológiailag különbözőek lehetnek, úgy a különböző kortárs hagyományokból származó művek is. A magasabb szintű ontológiai vitákban eddig elhanyagolt téma a zeneművek elemeinek (pl. a dallamoknak, harmóniáknak és ritmusoknak) a természete, valamint az, hogy ezek hogyan állnak össze komplex egésszé (egész és rész). A jazz és népzene ontológiájával kapcsolatos kutatások középpontjában az improvizáció természete, különösen az improvizáció és a kompozíció közötti kapcsolat áll. Nem minden zene előre megkomponált művek előadása. Bár a jazz és a népzene nem feltétlenül rögtönzés alapú, és nagyon kevés jazz-, ill. népzene-előadásból hiányzik bármiféle előzetes kompozíciós folyamat, az improvizáció központi szerepe ezekben a zenetípusokban kihívást jelent a zenei ontológus számára. A témával az utóbbi néhány évtizedben kezdtek intenzívebben foglalkozni. Továbbá több vita folyik a zene esztétikai és művészeti értéke kapcsán, ami Kantig vezethető vissza. A legtöbb filozófus

a műalkotások értékét a művekben rejlő értéknek tekinti, abban az értelemben, hogy a mű értéke a mű által nyújtott tapasztalathoz kötődik. A műalkotásokat tehát nem pusztán eszközként, valamilyen cél elérésének feltételeként értékelik, hanem önmagukért vagy önmagukban. Felmerül a kérdés, hogy mi az, ami a műalkotás által nyújtott tapasztalatban értékessé teszi azt. Abban lényegileg konszenzus van, hogy az „élvezet” és talán a kanti „gyönyör” a kérdésre adott válasznak nem elhanyagolható részét képezi. A zenefilozófiában kortárs vitákat öt főcsoportba lehet foglalni: 1. Az érzelmek kifejezése a zenében és a hallgató erre adott válasza. 2. A zenei tapasztalás, a zenei megértés és a zene értéke, ideértve a zenei elemzés helyét és azt, hogy milyen tapasztalat és tudás előfeltételezett a hozzáértő hallgatóban. 3. A zene és az ideológia, az etika és az identitás közötti összefüggések. 4. A műveket felfedezik vagy létrehozzák? Hangszerelésük szerepel-e identitásfeltételeik között? A mű identitása függ-e a zeneszerző identitásától, valamint a zenemű hogyan kapcsolódik az előadásaihoz? 5. Általában az előadás természete, kreativitása, lehetőségei. A kortárs gondolkodók a zene szélesebb skáláját veszik számításba, pl. a jazz és a rockzenét. A hangfelvételekre való reflexió mindkét kontextusban új perspektívákat hozott a zenei ontológia és előadás vitájába. Időközben az összehasonlító zenetudomány és az etnomuzikológia relevanciája is bekerült az érdeklődés fókuszába. A zeneelmélet (ezáltal a zenetudomány) a nyugati zene elválaszthatatlan részét képezi. Magyarországon a zenetudomány és a zenetudományi gondolkodás mindmáig nincs szisztematikusan vizsgálva. A XX. sz.-ban egyes témakörökben, ill. zenetudósokról és zeneszerzőkről készült egyedi kutatásokkal, kötetekkel, konferencia-előadásokkal találkozunk. A szisztematizálás több lépésben a XX. sz. végén indult meg. 1974-ben a Magyar Tudományos Akadémia a korábban széttagolt zenetudományi és népzenei kutatásait egyesítve létrehozta a Zenetudományi Intézetet. Addig a Bartók Archivum képviselte a zenetudományi kutatásokat. A Magyar Tudományos Akadémia Lendület-programjának keretében 2012-ben Dalos Anna (1973–) vezetésével létrejött a „20–21. századi ma-

gyar zenei archívum és kutatócsoport”, amelynek elsődleges célja, hogy összegyűjtse, archiválja, elemezze és értelmezze, valamint kutathatóvá tegye a XX. sz.-i magyar zene dokumentumait. A magyar zenetudományi bibliográfiában jelenleg több mint kétezer leírás, ill. hivatkozás található. A kutatás és adatgyűjtés eredményeképpen világossá vált, hogy a XX. sz. elején jelentős mennyiségű zenetudományi írás keletkezett különböző szakágakban. A Zenetudományi Intézetben több osztály is működik. A Bartók Archivumnak pl. kettős funkciója van: egyrészt központi Bartók-gyűjtemény, a primer forrásoktól a szekunder irodalomig terjedő gyűjtőkörrel; másrészt kutatócsoport, a Bartók Béla (1881–1945) életrajz- és életmű-kutatások nemzetközi centruma. *Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása* is itt készül. További osztályok: A Magyar Zenetörténeti Osztály (feladatköre az 1500 utáni egyetemes és magyar zenetörténet kutatása); a Népzene- és Néptánc-kutató Osztály és Archivum; ill. a Régi Zenetörténeti Osztály és a Zenetörténeti Múzeum. A zenetudomány több területe közül Magyarországon a következőket művelik: zenetörténet-írás, népzene-kutatás, zeneesztétika, analízis-zeneelmélet. Szabolcsi Bence a magyar zenetudomány alapító atyjának tekinthető. Kókai Rezső (1906–1962) és Molnár Antalt kiemelkedő zeneesztétikai kutatóknak tekinthetjük. A század második feléből két zeneesztétát emelhetünk ki: Zoltai Dénes filozófust, akinek számos műve jelent meg a zeneesztétika körében; ill. Ujfalussy Józsefet (1920–2010), aki ugyancsak számos zenetörténeti és zeneelméleti művet publikált. Munkássága a század második felében több zenetörténésznek és zenetudósunk felkeltette az érdeklődését, mások mellett hozzá kapcsolódott Kroó György (1926–1997), Somfai László (1934–), Tallián Tibor (1946–), ill. Wilhelm András (1949–2022). Bartha Dénes (1908–1993), Kókai Rezső (1908–1993), Gombosi Ottó (1902–1955), Lendvai Ernő (1925–1983) és Rajeczky Benjamin (1901–1989) zenetudományi tevékenysége nemcsak önmagában jelentős, hanem alkotásaikról szisztematikus kutatások keletkeztek, amelyek ma is nemzetközi hatással folynak.

TOVÁBBI IRODALOM

- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (1854); magyarul uő: *A Zenei Szép* (2007);
- Cooke, Deryck: *The Language of Music* (1959);
- Alpers, Philip (ed.): *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music* (1987);
- Levinson, Jerrold: *Music, Art, and Metaphysics* (1990);
- Scruton, Roger: *The Aesthetics of Music* (1997);
- Swain, Joseph, P.: *Musical Languages* (1997);
- Ridley, Aaron: *The Philosophy of Music* (2005);
- Hindrichs, Gunnar: *Die Autonomie des Klangs* (2014).

Mozdulatművészet

Az 1910-es években Közép-Európában született új színpadi táncirányzatok összefoglaló megjelölése (vö. német *Bewegungskunst*); ezen belül a modern táncnak a magyar hagyományokon alapuló irányzata. Jól kapcsolható a hazai és európai életreform-mozgalmakhoz; képviselőit nagyfokú szabadság, individuális stílus, előadásmód és technika jellemezte. Fő képviselői, egyúttal mozdulatművészeti iskolák alapítói: Dienes Valéria, Madzsar Alice (Madzsar Józsefné Jászi Alice, 1877–1935), Szentpál (Stricker) Olga (Rabinovszky Máriusz, 1895–1968), Kállai Lili (1900–1996), Berczik Sára (Pap Lászlóné, 1906–1999), Mirkovszky Mária (1896–1987), E. Kovács Éva (1922–2016). A magyar mozdulatművészet alapítói jellemzően külföldön végzett tanulmányok nyomán indultak el, de az iskolák saját módszereket, rendszereket és formanyelveket dolgoztak ki. Az irányzatot a II. világháború után ideológiai-politikai okokból elnémították, és saját nevén csak az 1980-as években jelent meg újra. A betiltás után a mozdulatművészet műfaja más területekbe (gyógytorna, művészi torna, sport) beolvadva, és azokat megújítva élt tovább. Úgy tűnik, a magyar mozdulatművészetet jellemző sajátos, az elméleti megalapozásra és a rendszeralkotásra való igény nem független Dienes Valéria mozdulatművészeti munkásságának filozófiai háttérétől: az újabb kutatások szerint az ő orkesztikának nevezett, szisztematikusan és filozófiai igénytel kifejtett mozdulattudománya mintateremtővé vált a mozdulatművészet több más hazai képviselője számára is. Dienes az emberi mozdulat általános tudományként határozza meg az orkesztikát, amelyet egy mozdulati alapú filozófiai antropológiára alapoz. A rendszer részei a *plasztika*, a *ritmika*, a *dinamika* és a *szimbolika*. A *plasztika* tárgya a mozdulat térbelisége, központi gondolata pedig az emberi test centralitása a maga univerzumában, aminek köszönhetően a test helye és helyzete konstitutív a környező tér megkonstruálása szempontjából. A *ritmika* a mozdulatban megnyilvánuló időkonstrukciót vizsgálja, és alapgondolata, hogy az idő maga is mozdulat által konstituált, hiszen tagolásának legkézenfekvőbb módjai saját testünk mozgásaiból származnak. A *dinamika* a rendszernek a test energiafelhasználásával, illetve „erőadagolásával” foglalkozó része, amely azt tárgyalja, hogyan bánt a test a gravitációval a maga statikus vagy dinamikus egyensúlyának biztosítása során. A *szimbolika* tárgya az emberi mozdulat szemiotikai dimenziója, vagyis jelentéssége; részben Bergson evolúcióelméletén alapszik, kiindulópontja pedig

az a meggyőződés, hogy az emberi mozdulat megértéséhez módot kell találnunk a jelentés folyamatos keletkezésének, *fakadásának* leírására. Az ehhez a megközelítéshez szükséges fogalomkészletet Dienes az ún. „evologikai törvények” formájában dolgozza ki, amelyek „az időtagolás új modelljei”-ként a jelentés mozdulat négy alapvető jellegzetességét mondják ki: az „időszintézis”-t, az „azonossághiány”-t, a „keletkezés”-t és a „visszázhatatlanság”-ot. (Dienes: Szimbolika – evologika. In Fenyves–Dienes–Dienes, 2016, 131; Dienes: A tánc az embertest beszéde. In Fenyves–Dienes–Dienes, 2016, 181, 185.) Dienes megközelítésének egyik nagy előnye, hogy viszonylag éles különbségtevést tesz lehetővé a mozdulat technikai és kifejezésbeli vonatkozásai között, a kifejezést pedig olyan *eseményként*, illetve *jelenlétként* értelmezi, amely a mozduló ember teljes valóját mozgósítja és megjeleníti. *Madzsar Alice* a női testkultúra úttörője Magyarországon; Bess Mensendieck esztétikus testképző módszerét fejlesztette tovább mozdulatművészeti, illetve gyógygyimnasztikai vonalon. Művészi tánctechnikáját François Delsarte szépségeszményére támaszkodva alakította ki; az 1920-as évektől az avantgárd színpadi törekvésekhez csatlakozott. Rendszere, amelyben központi szerepet tölt be a légzés-szabályozás és az izommunka tudatosítása, a magyar gyógytornászképzés mozgásos tananyagának alapját képezte. *Szentpál Olga* a helleraui Dalcroze Intézetben végzett tanulmányok nyomán hozta létre mozgásművészeti iskoláját; számos felsőoktatási intézményben tanított; a néptánc kutatásával, feljegyzésével és elemzésével is foglalkozott. A mozgás elemzésén alapuló saját rendszertana két fő részből, formatanból és funkciótanból áll. *Kállai Lili* tanításában eleinte a mozgás és a zene kapcsolatát, később a mozgásnak a térrel és dinamikával való kapcsolatát hangsúlyozta; oktatási módszerének egyik fő célja, hogy az embereket rávezesse a mozgás örömteli élményére koruk, nemük és adottságaik szerint. *Berczik Sára* mozdulatművészeti iskolája 1948-ig állt fenn; ezt követően az E. Kovács Éva vezette művészi torna munkaközösségben tanított, illetve a Testnevelési Főiskolán a művészi torna (később ritmikus sportgyimnasztika, RSG) vezető tanára volt. Az 1950-es években a válogatott tornászkeret edzője, a női tornacsapat a Keleti Ágnessel közösen készített koreográfiájával aranyérmet nyert az 1956-os melbourne-i olimpián. 1963-tól az RSG-válogatott keretének vezetője, a Budai Táncklub művészeti vezetője. Módszerének alapja a mozgás által aktivált izomérzékelés tudatosítása



és az arra épített formaérzék. A mozgást Dienes nyomán a térbeliség, az időbeliség és az erő kifejtés hármasságára építve, ezen belül viszont saját kategóriarendszert dolgozott ki. *Mirkovszky Mária* Dienes Valéria Orkesztika Iskolájának növendéke, majd munkatársa volt; később saját iskolát nyitott, amelyet a háború utáni években különböző neveken (pl. művésztréning) tartott fenn, így mentve át az orkesztikai technikát a műfaj betiltása után. *E. Kovács Éva* Dienes Valéria, Berczik Sára és Grete Wiesenthal tanítványa. Szólótáncos karrierje a műfaj betiltásáig tartott; ezt követően Mészáros utcai iskolájában (a „Mészi”-ben) művészi torna néven tanította tovább a mozdulatművészetet egészen az 1990-es évekig. A magyar női tornászválogatott edzője és koreográfusa volt; növendékei között találjuk a tánc, a sport (pl. Keleti Ágnes) és a gyógytorna (pl. Dévény Anna) számos jeles képviselőjét. A tiltás évtizedei alatt a mozdulatművészeti tudás főként a ritmikus sportgimnasztika és a művészi torna mozgásanyagába építve élt tovább Berczik

Sára és E. Kovács Éva munkásságának köszönhetően. *Mirkovszky Mária* az 1980-as években kezdett újra nyíltan mozdulatművészetet tanítani; munkáját tanítványa, *Tatai Mária* (1952–) vitte tovább, aki az 1980-as, 90-es években működtette az Orkesztika Mozdulatszínházat. A mozdulatművészet első és második generációjának még élő tagjai (Berczik Sára, Dienes Gedeon, E. Kovács Éva, Kármán Györgyné Vidor Judit, Szöllősi Ágnes) az 1990-es években Dienes Gedeon (1914–2005) vezetésével szövetkeztek a műfaj intézményes újjáélesztésére. 1991-ben létrehozták az Orkesztika Alapítványt, 1993-ban pedig a Magyar Mozdulatművészet Egyesületet, amely közös esztétikus testképző – kinetológus képzést tartott fenn a Haynal Imre Egészségtudományi Egyetemen. Növendékeik, *Fenyves Márk* (1973–2018) és *Pálosi István* (1971–) hozták létre a Mozdulatművészek Házát és a Magyar Mozdulatművészeti Társulatot, amelyek ma is teret biztosítanak a mozdulatművészettel kapcsolatos pedagógiai, művészeti és tudományos munkának.

Mozdulat-
tanulmány,
1927
Adományozó:
Mezey Ferenc
© Fortepan

TOVÁBBI IRODALOM

- Berczik Sára: *Mozgásfejlesztő és tartásjavító gimnasztika* (1992);
- Dienes Gedeon (szerk.): *Orkesztika. Mozdulatrendszer* (1996);
- Dienes Valéria: *A plasztika profil tagozata* (2000);
- Dienes Gedeon: *A mozdulatművészet története* (2001);
- Lenkei Júlia: *A mozdulatművészet Magyarországon* (2004);
- Kármán Judit – Markovicsné Landor Erika: *Esztétikus testképző gimnasztika* (2005);
- Dienes Gedeon (szerk.): *Magyar táncművészeti lexikon* (2008);
- Boreczky Ágnes: *Az orkesztika tudományos rendszere és a pedagógia Dienes Valéria korai munkásságában* (2018);
- Fenyves Márk: *Az Orkesztika Iskola története. Dienes Valéria mozdulatelmélete, mozdulatművészete és iskolája. Kutatási terv.* In: Pálosi István – Jójárt Barbara – Balogh Brigitta (szerk.): *Az utolsó orkesztész. The Last Orchestes. In memoriam Fenyves Márk* (2021).

Makovecz Imre

Makovecz Imre (1935–2011) magyar építész, képzőművész, társadalomszervező, a magyar organikus építészet egyik megteremtője, Csete György (1937–2016) építésszel együtt a Magyar Művészeti Akadémia alapítója. Építészeti felfogása a Steiner által kidolgozott antropozófián alapult, ahogyan ő maga számos alkalommal kifejtette, ám ezen túllépve önálló irányzat kialakítására törekedett. Mivel alkotói karaktere alapvetően művészi jellegű, sokoldalúsága pedig polihisztori mértékkel mérhető, így filozófiája a fogalmak és a teremtő képzelet tüzeiben formálódott. Önálló bölcséleti művet nem írt, gondolatai esszéiből, a vele készült interjúkból és – munkásságára jellemző módon, amelyben szellem és cselekvés egységet képez – építészeti alkotásaiból ismerhetők meg. Építészeti felfogása egybevágott az 1960-as években kialakuló konceptuális művészettel, elméletét azonban nem az építési gyakorlat helyett, hanem azt megújító módon gondolta el. Törekvéseiben szerepet játszott a korszak úttörő művészeivel, különösen Erdély Miklós (1928–1986) költővel és Lakner László (1936–) festőművésszel ápol

barátsága. A modernség művészeként univerzális világmodellt keresett, amit az 1950-es és 60-as évek elnyomó társadalmi viszonyai között kényszerűen magánlakásokon működő társaságok által gyakorolt antropozófiában talált meg. Steiner – s nyomában Makovecz Imre – alapvetése, hogy a világ egésze organikus egység, az anyagi és a szellemi szféra szintézise. „Az antropozófiái szellemtudomány... annak az elismerésén alapszik, hogy a fizikai világ mögött és azzal bensőségesen összekapcsolódva egy szellemi-érzékeleti világ van...” (vö. Rudolf Steiner: *Anthroposophie, ihre Erkenntniswurzeln und Lebensfrüchte*, GA78, 1986; magyarul uő: Előadás az 1921-es stuttgarti antropozófiái kongresszuson [<https://bocs.hu/3part/steiner-03-07.htm>])). A szellem mint világalkotó tényező tételezése hasonlóan végigvonul Makovecz Imre gondolatrendszerén és építészetén: „...konkrét szellemi látáson való cselekvésekről van szó, a megismerésből való cselekvésekről...” (Makovecz szavai, lásd: Beke László beszélgetése Makovecz Imrével; *Bercsényi* 28–30, 1981, 3–17. old.) Építészetének organikus karaktere jelenti egyfelől

A Makovecz Imre
tervezte
Stephaneum déli
oldala Piliscabán,
a Pázmány Péter
Katolikus
Egyetem
Bölcsészeti-
tudományi
Karán,
2008
© Wikimedia
Commons



az anyagi és a szellemi világ, másfelől az ember integritásának tételezését, ahogyan ezt az organikus építészet amerikai alapítói, Louis Sullivan (1856–1924) és Frank Lloyd Wright (1867–1959) értették, akik, Makovecz Imre felfogásához hasonlóan, az organikusságot nem mint stílári formaegyüttest, hanem mint belső lényeket gondolták el. Makovecz munkássága döntően járult hozzá az önálló karakterű magyar organikus építészet megteremtéséhez, s ebben építészete gondolati megalapozása kulcsszerepet játszik. Filozófiáját sajátos fogalmai segítségével tekinthetjük át, melyek az idővel és a jelenléttel kapcsolatosak. „Bennem a megtörtént és ami megtörténhetett volna együtt adják a jelenvalót” (Makovecz Imre: *Tervek, épületek, írások 1959–2001* [Gerle János, szerk.] 2002, 136. old.) – foglalta össze a mitikus gondolkodásra jellemző módon időfelfogását. A modern kor alapélményét, az idő folyamatosságának megtörését a jelenlétvesztés és emlékezetvesztés fogalmaival írta le, mint amit szellemileg és építészetiileg is jóvátenni kívánt. „A jelenlét mulasztása talán korunk legjellegzetesebb tünete. Ezt a csaknem fizikai felejtést azo-

nosnak érzem a pusztulással. Az önmagát elfelejtett emberiség képe azonos a kihalt Föld képével.” (Makovecz Imre: *Napló II. Uő: Tervek, épületek, írások 1959–2001*, i. m., 66. old.) Építészetiileg ez a globalizált ipari háztér-melés helyett a helyi kezdeményezésre és helyi erőkből épült házak létrehozásának támogatását jelentette. A szovjet korszak építészetére jellemző geometrikusságot a személyesség elfeledésének, az ebből fakadó mentális betegség kifejezésének tartotta, amelyre az organikus építészet jelenthet gyógyírt. E felfogása egybecsengett Steiner gyógyító törekvéseivel, melyek a biodinamikus gazdálkodásban, a Camphill-mozgalomban, vagy az antropozófiai gyógyászat homeopátiás törekvéseiben fejeződnek ki. Makovecz Imre hasonlóképpen gyógyítónak tartotta a társadalmi organizmus generációs folytonosságának erősítését, valamint a személyt, a személyességet, szemben a társadalomban eluralkodó, a pénz által kifejezett személytelenséggel, mechanisztikussággal, közvetettség-gel. Makovecz felfogásában az épület *lény*, aki az emberi világ és az univerzum egységét fizikai és szellemi tekin-

Louis Sullivan,
Sullivan Center,
1899, Chicago
© Wikimedia
Commons



tetben is megtestesíti. Formájában az épület egyesíti az ásványi, a növényi és az emberi szinteket, melyek nyitottak a magasabb szellemi világokra. Ez utóbbit Makovecz Imre az épületeire jellemző toronyalakzatokkal, szárnyformákkal, illetve az immanens belső világot dinamikusan felfelé megnyitó formákkal fejezte ki. Ezért végezte el *Mozgásforma-vizsgálatok* (1969) és *Minimáltér-kísérlet* (1972) c. akcióit, amelyek az antropomorf építészeti tér kialakítására irányultak; ebből született világhírű műve, a Farkasréti ravatalozó (1975), mely az emberi mellkast formázó bordázattal a test-lélek viszonyt hivatott építészetiileg ábrázolni. Az építész e szerint a formát nem másolás, hanem szellemi átélés útján hozza létre. Az épületnek az emberi alakkal, arccal való azonosítása a steineri építészetszemlélet egyik alapelve (vö. Rudolf Steiner: *Wege zu einem neuen Baustil. „Und der Bau wird Mensch”: Acht Vorträge, gehalten in Berlin und Dornach zwischen dem 12. Dezember 1911 und dem 26. Juli 1914*, 1992. „Utak egy új építészeti stílushoz. »S az épület emberré lesz«. Nyolc előadás, melyeket a szerző 1911. december 11. és 1914. július 26. között tartott Berlinben és Dornachban”; magyarul részlet, uő: A Goetheanum építési gondolata, *Országépítő*, 2007, 2, 5. old.). A Steiner által tervezett első és a második Goetheanum épületei mellett valójában Makovecz Imre építészete az, amely következesen kibontva, nagy léptékben valósította meg ezt az elvet. Makovecz társadalmi koncepciójában az építészet mint a társadalmi organizmus működésének része, egyszerre folyamat és mű, amelyet elsősorban az emberi lélek kivetülésének tekintett. Építészet és társadalom viszonyában az *építés drámáját*, magát a folyamatot fontosabbnak tartotta a formánál is. „Magam a szerves építészet legfontosabb ügyének nem az építészet stílárís kérdéseit tartom, hanem tevékenységünk dramaturgiáját. Nem az épület formája fontos, nem az, hogy milyen anyagokból épült, ... hanem a dolog *drámája*, amely alapvetően befolyásolja a többit.” (Makovecz Imre: A helyi cselekvés. *JAK füzetek* 38, 1988, 202. old.) Helyi cselekvésfelfogása párhuzamba állítható Joseph Beuys (1921–1986) szintén az antropozófiából merítő német képzőművész „társadalmi plasztika” (*soziale Plastik*) fogalmával, amely a művészi formálás valóságos terepének és egyben anyagának tekinti a társadalmat (vö. Joseph

Beuys: Aufruf zur Alternative [„Felhívás alternatívára”]. *Frankfurter Rundschau*, 23. Dezember 1978). Míg azonban Beuys a posztindusztriális társadalmat alkotó tömegre kívánt hatni, Makovecz Imre a társadalmat hármass felépítésűnek tekintette, ennek személyes működését kívánta elősegíteni. Számára az építészet mint a *jelenlét* előállításának eszköze, alanya és tárgya létezik, miáltal a tevékenység ugyanolyan fontossá válik, mint annak eredménye, az épület. A *társadalmi cselekvés* életművében az építészethez hasonló, a steineri értelemben vett organikus felfogásból következően fontos része. „A közösségalakítást mint a jelenkori művészet egyik ágát kellene lehetőleg pontosan jellemezni...” (A tokaji közösségi házról. Makovecz Imre: *Tervek, épületek, írások 1959–2001*, i. m., 69. old.) Makovecz az 1960-as és 70-es években magánépítészeti mesteriskolát tartott fenn a lakásán, majd 1989-ben Kampis Miklós (1935–2020) művészettörténésszel és Kálmán István (1937–2020) vegyésztechnikussal megalapították a Kós Károly Egyesülést és annak Vándoriskoláját, 1992-ben pedig huszonkét művészársával társadalmi egyesületként hozta létre a Magyar Művészeti Akadémiát, amely 2010 után Magyarország vezető művészeti intézménye lett. Legnagyobb építészeti alkotása, mely még életében megvalósult, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Piliscsabán létesített Bölcsészettudományi Kara (építési munkálatai 1992-ben indultak meg, és máig nem fejeződtek be), amelynek főépületei a magyar építészet maradandó alkotásai közé tartoznak; ezen belül a Stephaneum épülettömege összefoglalja Makovecz Imre építészeti felfogásait, szellemi látásmódját, a kereszténység jellegére és hivatására vonatkozó vízióját (a kampuszt az egyetem 2019-ben átadta a Makovecz Alapítványnak, a kart elköltöztette). Makovecz Imre építészete a kor szellemtelen, technicista, globalizálódó építészetével szemben kialakult ellenállásból emelkedett ki, hogy az elutasításon túllépve új szellemi látásmódot hozzon létre, amely a magyar művészettörténet kiemelkedően fontos, eszmeileg megalapozott fejezete. Makovecz Imre munkásságát tanítványai, valamint a Makovecz Alapítvány gondozzák; hatása idehaza és külföldön a legjelentősebb építészekével vetekszik.

TOVÁBBI IRODALOM

- Cook, Jeffrey: *Seeking Structure from Nature* (1995);
- Heathcote, Edwin: *Imre Makovecz: The Wings of the Soul* (1997);
- Ekler Dezső: *Építészet innen és túl – Makovecz Imre tereiről* (1986). Ekler Dezső: *Ember és háza* (2000);
- Tischhauser, Anthony: *Bewegte Form. Der Architekt Imre Makovecz* (2001);
- Keserü Katalin: *Makovecz Imre: Kísérletek – épületek. Az 1960–70-es épületek / Imre Makovecz: Experiments – Buildings. The 1960s and '70s* (2023);
- Portoghesi, Paolo: Makovecz (2014);
- Makovecz Imre: *Tervek, épületek, írások. II. kötet* (Götz Eszter, szerk.) (2015);
- Csernyus Lőrinc – Dénes Eszter (szerk.): *Nemzetközi Makovecz-konferencia – Makovecz 80 International Conference: Előadások* (2015);
- Makovecz Imre: *Írások 1989–2000* (2016).

A művészetfogalom változástörténetének főbb állomásairól a filozófiai, művészetfilozófiai és az esztétikai gondolkodásban – Platónról Hegelig

A művészet fogalma – szoros összefüggésben a művészi tevékenységnek a történelemben folyamatosan változó és a különböző társadalmi struktúrákban elfoglalt helyével – az európai kultúra történetiségében igen nagymértékű jelentésváltozást mutat az antikvitástól napjainkig. Tanulmányomban – a művészet mindenkor pragmatikus vetületére, a művészetfogalmak praxisára is utalva – elsősorban a filozófia, a művészetfilozófia és az esztétika történetének néhány meghatározó művészetfelfogásán keresztül mutatom be a teoretikus művészetfogalmak alakulástörténetét az ókortól a premodernig, a XIX. század első feléig, kiemelve (a meglátásom szerint dominanciájukban változó) művészetontológiai, episztemológiai, normatív, axiológiai és funkcionális vetületüket.

A művészet („art”) kifejezés a latin „ars”-ból származik, amely a görög „τέχνη” fordítása. Az antikvitásban a „tekhné” kifejezés a görögöknél, majd latin megfelelője, az „ars” a rómaiaknál, a középkoron átívelően egészen a reneszánsz végéig elsősorban szakértelmet, mesterséget jelentett, amely egy tárgy – például egy ház, egy szobor, egy edény vagy egy ruhadarab – elkészítéséhez volt szükséges. Továbbá egy olyan szakértelemre is utalt, amely akár egy hadsereg irányításához, a földterület méréséhez vagy a hallgatóság befolyásolásához volt szükséges. Az lehetett a jó építész, szobrász, fazekas, szabó vagy a jó hadvezér és a jó szónok, aki tökéletesen ismerte mesterségének szabályait. Ebben az értelemben szabályok, előírások nélküli művészet nem létezett.¹ (Megjegyzem, ez a jelentésváltozat napjainkban a művészet szó átvitt értelmében összpontosul, amely valamely tevékenységben való nagyfokú tudásról, hozzáértésről, mesteri ügyességről tanúskodik, például a kormányzás művészete, a gyógyítás művészete. Illetve a művészet szó legtagabb jelentésében is érvényesül, miszerint minden alkotó célú emberi tevé-

kenységre és a nagyfokú hozzáértő képességre utal, amely különféle funkciójú termékek és jelenségek létrehozását eredményezi, például konyhaművészet, kertművészet, harcművészet.) Mivel az ókori művészetfogalom a mesterek és a művészek tevékenységére egyaránt vonatkozott, ezért (is) hangsúlyozták a szabályok követésével párhuzamosan az „utánzás” – görögül a „műmészsiz”, a mimézis – fontosságát, amely az antik filozófia különböző képviselőinél nemcsak a jelenségek másolását vagy a természethűséget jelentette, hanem igen eltérő jelentéstartalmakat, művészetfelfogásokat és eltérő ontológiai sajátosságokat is eredményezett, miként azt láthatjuk Platónnál és Arisztotelésznél.

Platón (i. e. 427–347) *Az állam* könyvében elkülöníti a valódi, „királyi” művészetet, és ebből a szempontból a filozófia kiváló művészet, valamint az úgynevezett utánzó művészetet, amely rendkívül „silány filozófia”. A „királyi” művészet szép és erényes dolgokat ábrázoló, közvetlenül erkölcsnemesítő funkciójú művekkel szolgálta ideális (utópisztikus) Államát. Az „utánzó költészet”, így Homérosz művei,² a tragédiák, a komédiák, a különböző ellentmondásos lelkiállapotokat kiváltó költemények, továbbá a festészet, a zene és a tánc csupán értelmetlen örömet adó, szórakoztató formák (*Szókratész védőbeszéde, Ión, Prótagorasz, Phaidrosz, A szofista, A lakoma* című dialógusaiban és a *Törvényekben*).³ Platón művészetfelfogásának ontológiai vetülete ideatanára épült, amelyben az „utánzó” művészet a tökéletlen látszatvilág még tökéletlenebb utánzása, mivel az ideákhoz viszonyított tökéletlen létezőknek (ez számunkra a valóság) csupán egy másolata. Platón ontológiai érvelését összekapcsolja egy episztemológiai következtetéssel, mivel szerinte az utánzó költészet, valamint az utánzó művészet a valódi ideákon alapuló „létezésről számítva a harmadik fokon áll”, tehát „az

¹ TATARKIEWICZ, Władysław: *Az esztétika alapfogalmai. Hat fogalom története*. Ford. SAJÓ Sándor, Bp., Kossuth, 2000, 17.

² Homérosz is tudatlan, amiért követői tisztelik, és hogy az embereket jobbá teszi, tévedés. „Homérosztól kezdve minden költő csupán utánzója az erény árnyképeinek s minden egyének, amit költeményeibe

foglal; az igazságot azonban nem éri el egyik sem...” PLATÓN *Összes Művei I–III*. Szerk. FALUS Róbert, ford. DEVECSERI Gábor et al., Bp., Európa, 1984, II., 664. (600e)

³ PLATÓN: *i. m.* (1984) II.

igazságtól számított harmadik leszármazott” – írja Az állam X. könyvében.⁴ A művészetről szóló gondolatmenetének axiológiai következtetése, hogy az utánzó költészet, tágabban az utánzó művészet létezése ezért többszörösen is haszontalan, mert ha „haszontalannal lép frigyre, csak haszontalan ivadékokat hoz a világra”, ha a haszontalan látszatvilágot utánozza, akkor maga is azzá válik. Sőt, az utánzó költészet nemcsak távol áll a valódi megismeréstől és a létezése is haszontalan, hanem káros és veszedelmes is, mivel hatásában értelemhomályosító, hiszen a léleknek a „gondolkodástól távol eső részével társalog”,⁵ éppen ezért rendkívül „silány filozófia”. A nagy tömeg kedvében akar járni, ezért a józan gondolkodás helyett, illetve elhomályosítva azt, és egyúttal megrontva „a méltatlankodó és szeszélyes kedély felé fordul, mert ez alkalmas az utánzásra”.⁶ Különösen az utánzó költészet, a tragédia és a komédia veszedelmes, így következtetése, hogy „semmi szín alatt sem szabad befogadnunk” sem a tragédiaköltészetet, sem az utánzó költészetet, hiszen „valósággal merényletet jelentenek a hallgatóság szelleme ellen”.⁷ Mivel a „veszedelmes művészetek” megrontják az emberek értelmét, rosszabbá és szerencsétlenebbé téve őket,⁸ hiszen a szenvedélyeket és az érzelmeket megnövelve uralkodóvá teszik azokat az értelmük felett. Platón az utánzó költészetnek a más létezőkhöz való relációját legelsősorban a filozófiához viszonyítja. Az önállósuló filozófiai gondolkodás horizontján a költészet vetélytársként jelent meg, miként azt Platón meg is állapítja: „filozófia és költészet régóta ellenséges viszonyban vannak egymással”.⁹ Ebben a versengésben foglalt állást ő maga is művészetfelfogásával.

Platón tanítványa, Arisztotelész (i. e. 384–322) szerint – ahogy *Poétikájában* fogalmaz – a művészet az utánzás ösztönéből ered; célja az utánzott jelenség meg- és felismerésének az öröme,¹⁰ az utánzás tárgya pedig az emberi tartalmas bensőség, az éthosz, a „jellemek”, a „szenvedélyek” és a „tettek” világa. Episztemológiai művészetfelfogása szerint valamennyi művészeti ág, műfaj mimetikus, értelmezésében minden műalkotás képes arra, hogy felidézze bennünk az emberi világot, így nem az utánzás ténye teremt különbséget köztük, hanem a módszereik és az eszközeik. „Szerintem a művészeti ágakat az különbözteti meg egymástól, hogy milyen eszközökkel végzik az utánzást.”¹¹ Azonban a műalkotás nem egy külső té-

nyező, így a (platóni) ideák tökéletlen utánzása, hanem az emberi tudat, az emberi éthoszok (a társadalmi lényként felfogott ember szokásai, cselekvései, szenvedélyei, tettei, jellemei és értékfelfogásai) mimézise, miáltal a művészetet lényegmegragadó, „bölcs” megismerésnek, filozofikusnak véli. Így például a történetírást a költészethez viszonyítva, ez utóbbit filozofikusabbnak, mélyebbnek ítéli meg,¹² szembekerülve mesterével, Platónnal. Egy másik szembenállás az, hogy amíg Platón a tragédia, a komédia, a költészet által gerjesztett érzelmeket az értelem megrontóinak véli, addig Arisztotelész *Poétikájában* a művészeti mimézis által keltett katarziszban ennek az érzelmelegzadságnak az átélését és pozitív eredményességét hangsúlyozza, különösen a tragédia vonatkozásában, amely a „részvét és félelem felkeltése által éri el az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulást”.¹³ A katartikus átélés és az ez utáni megkönnyebbült állapot nemcsak a zavaró érzelmektől való megtisztulást jelenti, hanem azt is, hogy a befogadó a műalkotáson keresztül megismeri, és a hatás után tudatosítja is e (többnyire) negatív szenvedélyeknek és érzelmeknek pusztító következményeit. Miáltal a műalkotás lehetőséget kínál az érzelmi megismerésre és az érzelmek megismerésére is, éppen ezért hangsúlyozza – kitüntetetten a tragédia katartikus hatása során – a megtisztulás folyamatát, valamint a katartikus hatás révén a negatív szenvedélyek és érzelmek romboló jellegének tudatos meg- és felismerését, amely arra hivatott figyelmeztetni a befogadót, hogy a való életben tartózkodjon ezektől, vagy tudatosan irányítsa, szabályozza szenvedélyeit, érzelmeit és ezáltal tetteit és értékfelfogását is. Az arisztotelészi katarziszfelfogás szerint a művészet hatása révén a befogadót az értéktelen és hiánnyal bíró élethelyzetből (honnan?), egy negatív erkölcsi szintről, lélek és test, egyén és közösség megbomlott harmóniájából egy értékesebb szférába lendíti át (hová?). A honnan hová mozgástérben a befogadót a pozitív erkölcsi és lelki megtisztulás egyensúlyába emeli a művészet, mégpedig úgy, hogy a befogadó a műalkotás átélése révén – látva a negatív erkölcsiség és a lélekpusztító szenvedélyek és érzelmek romboló hatását – megszabadul e negatívumoktól (például az irigységtől, a gonoszságtól, a hatalomvágytól). A művészet hatásában így az ember éthoszáat ragadja meg, erkölcsi megtisztulást és lelki gyógyulást is keltve.¹⁴

⁴ Uo., 657–658. (597e)

⁵ Uo., 672. (603b)

⁶ Uo., 678. (605a)

⁷ Uo., 649. (595b)

⁸ Uo., 679. (605c)

⁹ Uo., 683. (607b)

¹⁰ ARISZTOTELESZ: *Poétika*. Ford. SARKADY János, Bp., Magyar Helikon, 1963, 11.

¹¹ Uo., 6–7.

¹² Uo., 25.

¹³ Uo., 16.

¹⁴ Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *A művészet hatásának megértései* = Uő: *Megérthető műalkotás? Esztétikatörténeti és befogadás-esztétikai tanulmányok*. Szeged, Lazi, 2007, 29., 38–39.

Platón művészetfelfogásának ontológiája az ideák transzcendens szubsztanciáján alapul és azt vetíti rá a valóságra mint a tökéletlen létezők világára. Mesterével ellentétben Arisztotelész dualista ontológiai felfogása pedig egy olyan fordulópontot jelent, amely az emberből indul ki, és innen irányul a tiszta forma felé (bár azt sosem érheti el), az immanensből a transzcendens felé. A művészetet egy olyan emberi tevékenységnek, formálásnak tartja, amelyet a művész lelke indít el: „a művészet által keletkezettnek tartjuk mindazt, aminek formája előbb a lélekben van meg”. A természet, a dolgok isteni eredetű tervszerű fejlődése, létrejövése és elmúlása (amely egyúttal a művészet „mintája” is), és emellett maga a művészet nem más, mint a keletkezés, a teremtés két fő forrása a világon, és mindkettőt az állandó mozgás és a változás jellemzi. Azonban a „művészetben a mozgás kezdete és vége átnyúlik az alkotó ember által készítendő dolgokba, a természetben pedig immanens. A művészet tehát az isteni alkotáshoz hasonlatos emberi alkotás, mert a művészet verseng a természeti folyamatokkal, ám isten a természet első mozgatója.” A művészi alkotói folyamat során az emberi célratörő energia, az emberi lélek és erő az anyagot átforgalmazza, a tiszta forma (az isteni forma) felé irányulóan.¹⁵

A középkorra legnagyobb hatással bíró két ókori bölcselő művészetfelfogását alapvetően meghatározta művészetontológiájuk. Az ontológia, a lételemélet a filozófiának azon területe, amely a létezőknek mint a létezők egymáshoz és valamely szubsztanciához való viszonyát vizsgálja, nemcsak a fizikai létezőkét, hanem a szellemi létezőkét is. Ilyen szellemi és egyben fizikai létező a művészet, amelynek ontológiai szempontú művészetfilozófiai felfogása egyrészt a más létezőkhöz való viszonya alapján történik, másrészt szubsztanciális jellegű, azaz a művészet változatos világában a művészeti jelenségek legaltalanosabb belső lényegének meghatározására épül, amely minden változás során megmarad. A művészet ontológiájának, lényegkeresésének alakulástörténetében a kezdőpont Platón, aki minden létező változatlan ősalapját (a szubsztanciát) az ideák világában találta meg, és metafizikus művészetfelfogásának ontológiáját, majd episztemológiáját és axiológiáját is erre építette, kiindulópontja pedig a mimézis volt, kora művészetfogalmára jellemzően. A művészetet mint a más létezőkhöz való viszonyát Platón legelső sorban a filozófiához viszonyította, és ahhoz képest „silánynak” vélte. Ugyanakkor tanítványa, Arisztotelész, aki szintén a mimetikusságból indult ki, éles ellentétbe került mesterével, mivel a művészet okát és alapját dualista felfogásában már nemcsak egy külső, szellemi létező-

ben, „a tiszta formához” való felemelkedésben találta meg, hanem a művészetet létrehozó és befogadó emberi tudatban, az emberi éthoszok miméziseként, amelynek egyik kulcsfogalma – a befogadó nézőpontjából – a katarzis. A költészetet szintén a filozófiához viszonyította, amelyet – Platónnal szembeállva – filozofikusnak vélt.

A középkori pragmatikus művészetfogalom („ars”) az ókorinál tágabb jelentéssel bírt. Az ókorban és a középkorban a művészet fajtáit jobbra aszerint csoportosították, hogy mentális erőfeszítést igényel vagy fizikait is; az előbbiekre az ókoriak a „liberales”, a „szabad” terminust használták, az utóbbira a „vulgares”, a „közönséges” terminust. A középkorban a fizikai erőfeszítést igénylőeket „mechanikai” művészeteknek nevezték, ebbe az alárendelt kategóriába tartozott például a kézművesség, az orvoslás, a vadászat, az építőművészet, a festészet, a szobrászat és a „theatrica” is, amely a közösségi szórakoztatás formáit foglalta magába, így a színházi előadásokat, a versenyeket és a cirkuszt is. A második, magasabb osztályba a „szabad” művészetek („artes liberales”) kerültek, amelyek gyakorlása a szellem szabadságát igényli (többnyire a nemes vagy jó módú emberek kiváltságaként), a grammatika, a retorika, a logika, az aritmetika, a geometria, a csillagászat és a zene mint a harmónia tudománya tartozott bele, kiegészítve így a művészet fogalmát a tudományok irányába. A költészetet pedig egyfajta filozófiának vagy próféciaának tekintették, és a „szabad” művészetek, a logika vagy a retorika alatt tárgyalták.¹⁶ A középkor IV. és XIV. század közötti esztétikai elméletei egyaránt szóltak az esztétikai érzékenységről, az ízlésről és az ítéletalkotás alapvetően transzcendens meghatározottságáról, a szépről, az arányosságról, a fényről, az allegóriáról, a szimbólumról és a művészi alkotófolyamat intencióiról.¹⁷ A középkori filozófia két kiemelkedő képviselője, Szent Ágoston és Aquinói Szent Tamás ontológiai művészetfelfogása Istent, az isteni világeszmét tartotta a művészet szubsztanciájának. E transzcendens szubsztanciához képest határozták meg a művészet attribútumait, magát az alkotói és befogadói tevékenységet is, a szellemi létezők közül pedig a keresztény valláshoz viszonyították a művészetet.

Szent Ágoston (354–430), a kora középkori patrisztika legtekintélyesebb filozófusa szerint isten minden szépség forrása és a legmagasabb rendű szépség egyben, aki rend és mérték szerint alkotta meg a világot. Ágoston neoplatonista művészetfelfogásának alapelve szerint az Isten által teremtett világegyetemet eleve széppé teszi a benne megnyilvánuló ritmus, szimmetria, rend és harmónia, mivel az általa teremtett természet összhangjában

¹⁵ GILBERT, Katherine – KUHN, Helmut: *Az esztétika története*. Ford. NYILAS Vera, SZÉKELY Andorné, Bp., Gondolat, 1966, 55–56.

¹⁶ TATARKIEWICZ: i. m. (2000), 18–19., 49–50.

¹⁷ Vö. ECO, Umberto: *Művészet és szépség a középkori esztétikában*. Ford. SZ. MÁRTON Ibolya, Bp., Európa, 2007

van maga a szépség.¹⁸ Klasszikus meghatározása szerint, amely a szépség, az alak és az (általa kiemelt) arány – mint arányos sokféleség, amely az egy és osztatlan tökéletességre, Isten abszolút önazonosságának metafizikájára alapult¹⁹ – rendezett hármasságán nyugszik: „Csak a szépség tetszik; a szépségben az alak; az alakban az arányok; az arányokban pedig a számok.”²⁰ Az ember által teremtetett művészethez – amelynek szubsztanciális alapja az isteni teremtés – azonban igen kritikusan, egyfajta kora középkori aszketizmussal viszonyult, mivel, ha az túlságosan hat az élvezetekre és az érzékekre, akkor „alábbvaló”, mert túl „érzéki” és élvezetes. Márpedig az élvezet csakis az embert Istenhez fűződő viszonylatában a megengedett, míg a földi-érzéki dolgokat, így a művészetet is „használni” és nem „élvezni” kell. Így például gyanakodva tekint a „csodálatos édességű” zoltárzenére is, hogy vajon az nem az „alakoskodó ördög csábítása”. A zene ilyen öncélú élvezését szórakozásnak, sőt bűnnek tartotta.²¹ A klasszikus színjáték katarziszt elutasítva azt a lélek aberrációjának tartja, mivel ha a néző „kéjelegve gyönyörködik más emberek szenvedésében és pusztulásában”,²² ez összeegyeztethetetlen a felebaráti szeretettel. Ugyanakkor a zene hatását funkcionalitásában ragadja meg, miszerint az előnyösen használható az egyház számára, olyan művészi formateremtésnek látva, amelynek az „összhangzás” elvére kell épülnie, „mert csak ennek révén válik üdvössé és széppé”.²³ A zenét – az egyházi énekekre leszűkítve és a kánonokhoz, a szakrális szövegekhez való feltétlen alkalmazkodással – és hatását az Istenhez felé fordulás hatékony és hasznos eszközének véli. Hasonlóan elismerően nyilatkozik a retorika hasznosságáról is az egyházi szónoklásban.²⁴ A túl „érzéki”, élvezetes, a gyönyörködtető (öncélúnak vélt) művészi szép elutasításának számos példájával találkozhatunk a középkori rigorizmusban, misztikában, a különböző szerzetesrendek képviselőinél, hosszú évszázadokon át, szembeállítva azt az „intelligibilis szépség”, a keresztény erkölcsiség, „a metafizikai tündöklés”, a „transzcendencia visszatükröződése”, a „belső lelki, spirituális szépség” elvárt attribútumaival. Umberto Eco feltárása nyomán ugyanakkor kritikásságuk mégis tanúságot tesz számunkra az „érzékletes szép” minőségeinek, hatásának ismeretéről és a középkor emberének esztétikai érzékenységről.²⁵

Szent Ágoston a hasznos és szükséges művészeteket tehát az Istenhez felé fordulás funkcionális elve alapján

különböztette meg a szerinte fölösleges, öncélú művészeketől. Későbbi követője, Aquinói Szent Tamás felfogásával párhuzamosan ismét hangsúlyossá vált a harmónia fogalma, amely szerintük a sokféleségben az egység elvére épülő és a szépséggel együtt egyaránt tetszést kiváltó. Azonban ez nem a földi létező dolgok sajátja „mint önálló létezőknek, hanem az isteni eredet visszfénye bennük”. A művészet által szemlélhetővé tett harmónia értelmezésükben „az Istenhez hasonlatos egység legmagasabb foka, amelyet a profán világ egyáltalán elérhet”.²⁶ Isten a természet művésze, az alkotó ember az ő útjait követi, hiszen a „forma”, az alkotó tehetség és így a művészet is Isten adománya. A művész az alkotói folyamat során az Isten által beléje helyezett belső fénybe tekint, és e fény hatásait kivetíti a fába, kőbe, húrba vagy a kifeszített bőrbe. A fény és a szám, amelyeknek segítségével a művész alkot, a benne lakozó halhatatlan rész: „Istentől, a Teremtőtől eltérően tehát a művész testekből alkot a lelkében élő idea szerint testeket, míg Isten formából teremt formát.”²⁷ Az itáliai Aquinói Szent Tamás (1225–1274) Arisztotelészre, valamint Szent Ágostonra építi skolasztikus művészetfelfogását, amelyben a művészet legfőbb ontológiai sajátossága, hogy a rendezettséget és az arányosságot létrehozó isteni eredetű szubsztanciát, a megformáltságon, a teljességen, az összhangon, azaz a harmónián alapuló szépség által jeleníti meg; valamint a szintén isteni eredetű másik szubsztanciát, a fényt, a ragyogást. Azonban mind a „szépet”, mind a „szépséget” különbözőképp tulajdonítja Istennek és a teremtményeknek. Istenben ugyanis, szemben a teremtményekkel, nem különbözik a szép és a szépség, nincsenek fokozatai, mivel „nincs különbség az isteni szubsztancia és attribútumai között, így tehát Isten esetében igaz az, hogy az, ami szép, ti. az isteni szubsztancia, az azonos a szépséggel, ti. Isten szépségével. [...] A teremtményekre alkalmazva nyilvánvaló, hogy ezekben viszont különbözik az, ami szép, és ennek a szépsége. Az, ami szép, ti. a dolog, a participans, ami részesedik valami módon az isteni szépségből; ennek szépsége pedig, a participatum, az isteni szépség bizonyos tökéletlen és részleges hasonmása (similitudo) a teremtményben.”²⁸ A ember által teremtetett szép az isteni szépség átragyogása. A „jó és a szépség valamely dologban azonos, mert ugyanazon, ti. a formán alapszanak és ezért szépnek mondatik”. „A szuperszubsztanciális jó, ami Isten, szépként is magasztalják a szent teológusok a *Szentírásban*” – magyarázza. A szem-

¹⁸ AUGUSTINUS: *Vallomások*. Ford. VÁROSI István, Bp., Gondolat, 1982, 113–116.

¹⁹ ECO: *i. m.* (2007), 88.

²⁰ Idézi TATARKIEWICZ: *i. m.* (2000), 99.

²¹ AUGUSTINUS: *i. m.* (1982), 323.

²² ZOLTAI Dénes: *Az esztétika rövid története*. Bp., Kossuth, 1987, 110.

²³ Uo., 111.

²⁴ GILBERT-KUHN: *i. m.* (1966), 104.

²⁵ ECO: *i. m.* (2007), 16–31.

²⁶ GILBERT-KUHN: *i. m.* (1966), 107–109.

²⁷ Uo., 127.

²⁸ KLIMA Gyula: *Aquinói Tamás a szépről = Magyar Filozófiai Szemle*, 1984, 3–4. sz., 457–458.

lélő szubjektum a megismerés során azonosul a szép tárggyal, miáltal maga is széppé válik, mert a tárgy szépsége nem más, mint az Istentől származó lényeg, az igaz – mint a „szubsztanciális valóság” – manifesztálódása, hiszen az Isten – teremtese révén – az „összes létezőknek sajátosságuk szerinti szépséget adományoz”.²⁹ A művészet célja így az igaz mint a lényegi szépség feltárása, amelyet Aquinói Szent Tamás azonosít a jóval. Miáltal a művészet funkcionalitásában, az isteni eredetű igaz, szép és jó hármasságában – a középkori művészetelméletben elterjedt fogalommal kifejezve – az „anagógia”, az Istenhez való fel-emelkedés eszköze.

A művészetfogalom esztétikatörténetében az 1500 és 1750 közötti évek az átmenet és egy „új felosztás” kialakulásának korszaka volt Tatarkiewicz lengyel esztétikatörténész szerint. A folyamatos változás egyik pragmatikus részeredménye, hogy a művészetek körébe bekerültek a költészet és az irodalom különböző műfajai, elsősorban Arisztotelész hatásaként. Egy másik részeredmény az úgynevezett „nemes” művészetek – a festészet, a szobrászat és az építészet – elszakadása a mechanikai művészetek, a kézművesség köréből, e folyamat a reneszánszban indult el, párhuzamosan a festők, a szobrászok és az építészek megnövekedett társadalmi pozíciójával. A reneszánsz végére pedig kialakult az a nézet is, amely szerint a tudományosság és a művészet közé nem állítható egyenlőségjel, így a középkori „szabad művészetek” gyűjtőfogalom is lassan erodálódott. Francis Bacon (1561–1626) filozófus már „közel került a szépművészetek különválasztásához, amikor a diszciplínák egy speciális osztályát választotta külön, melyek nem az észen (mint a tudományok), nem az emlékezeten (mint a történetírás), hanem a képzeleten alapulnak. [...] A képzelet birodalmába azonban Bacon csak a költészetet bocsátotta be, mert kizárólag ezt tekintette az emberi képzelet teremtményének. A zene és a festészet szerinte teljesen különbözőek voltak: artes voluptuariae, a gyönyör szolgálatában állók, az egyik a fül, a másik a szem gyönyörét szolgálta.”³⁰

A művészetfogalom esztétikai alakulástörténetében változást a szépművészetek terminus bevezetése és mimetikus felfogásának újjáélesztése hozott, amely a felvilágosodásban alakult ki, Charles Batteux 1747-ben megjelent *Les beaux arts réduits à un même principe* című könyvének köszönhetően. Ezt megelőzően meg kell említenünk a klasszicista Nicolas Boileau (1636–1711) francia költőt

és esztétát. Művészeti kérdésekkel foglalkozó költői leveleiben, illetve tankölteményeiben jellegzetesen normatív művészetfelfogás körvonalazódott, amelynek alapvetése a „Józan Ész”³¹ mint a művészet életigazsága és a természetesség elvének összekapcsolása,³² amely egyrészt a természetesség követelményét jelentette a művészetben, másrészt egy észszerűséget, tisztaságot, szenvedélyektől való visszafogottságot, mértéktartást, és mindemellett egy stilizált nemességet eszményített a klasszicizmus egyik sajátosságaként. Nicolas Boileau és később Charles Batteux (1713–1780) is, a szépséget és az igazságot azonosítva a művészetet mimetikusnak vélte, miszerint „a művészet megkülönböztető jegye az, hogy a valóságot ábrázolja vagy reprodukálja”. Sőt. Batteux szerint nemcsak a festészet, szobrászat és a költészet mimetikus, hanem a zene és a mozgás művészete, a tánc is.³³ Batteux szerint a szépművészetek – mint egy új szépségközpontú művészetfogalom praxisa – feladata elsősorban a szép természet utánzása, a természetesség, amely azonban nem a jelenségek közönséges másolását, utánzását jelentette, hanem ahogyan létezhetnének, felruházza minden tökéletességgel, amelyet csak felvehetnek, így másik alapfeladatuk a gyönyörködtetés. Batteux művészetfogalma egy kezdőpontot jelentett a modernitás művészetfogalmának kialakulása nézőpontjából: öt szépművészetet különített el – festészet, szobrászat, zene, költészet, tánc – és két rokon művészetet, az építészetet és az ékesszólást, amelyeket egyszerre jellemez a gyönyörködtetés és a hasznosság. A korabeli közvélekedés elfogadta Batteux felosztását, egy változtatással: az építészetet és az ékesszólást is a szépművészetek közé sorolta.³⁴ Kortársa, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) tovább bővítette a művészet alapvető sajátosságait, mégpedig az ismeretelméleti sajátosságok irányába, egyben árnyalva a szépség és igazság összefüggésrendszerét is, de megtartva a művészet szépségközpontú mimetikus felfogását, miszerint a művészet „akkor hozhat létre valódi szépséget, ha önmagában és szubsztanciájában a tökéletes természetet utánozza”.³⁵ Azonban a művészet csupán a jelenségekről ad képet, így a tudományos, racionális gondolkodás „tisztá képzeteihez” képest mégis egy alacsonyabb rendű megismerésnek tartja. Ámde a szépség élvezésekor – a köznapi tapasztalat adta tárgyakkal szemben – a jelenségnek mint jelenségnek a tökéletessége („perfectio phaenomenon”) tárul fel előttünk, így e tökéletesség megismertetése a művészet

²⁹ AQUINÓI Tamás: *Az isteni szépről és arról, hogy miképp tulajdonítjuk a szépet Istennek* = Uo., 464–465.

³⁰ TATARKIEWICZ: i. m. (2000), 51–52.

³¹ „Mindenben ez legyen célunk: a Józan Ész.” BOILEAU, Nicolas: *Ars poetica* (1674) [ford. nélkül] = *A klasszicizmus*. Szerk. RÓNAY György, Bp., Gondolat, 1967, 155.

³² „Csak az igaz a szép, csak az igaz a tetsző; / az legyen mindig, a mesében is első; / a fikciók ügyes csele csak arra jó, hogy jobban tűnjön szemünkbe a való.” BOILEAU, Nicolas: *Kilencedik levél* (1675) [ford. nélkül] = Uo., 160.

³³ ZOLTAI: i. m. (1987), 159–166., TATARKIEWICZ: i. m. (2000), 29.

³⁴ TATARKIEWICZ: i. m. (2000), 52–53.

³⁵ ZOLTAI: i. m. (1987), 200.

feladata, és ennek feltárása pedig az esztétika célja.³⁶ Baumgarten felfogásában a művészet ily módon az érzékiség („aisthesisz”) fokán megálló, de ott mégis tökéletes „appercepciót” nyújtó megismerés. Az a tudomány pedig, amelyet elsőként Baumgarten nevezett el „esztétikának”, ennek a sajátos „aisthesisznek” a logikája, emellett a szépművészetek önálló elmélete is, amelynek mint tudománynak helyet kell kapnia a filozófiai diszciplínák sorában, a logika és az etika testvértudományaként.³⁷ A XVIII. század klasszikus művészetdefiníciója az ekkori esztétika szerint: „a művészet az a fajta tudatos emberi tevékenység, mely szépség létrehozását célozza meg és szépséget hoz létre”.³⁸

A felvilágosodás normatív, előírászerű esztétikai törekvéseinek következménye, hogy a racionalizmus, a természetelvűség és az antik klasszikusok követésének igénye révén a művészetfogalom ontológiai vetületében fokozatosan háttérbe került a teologikus meghatározottság. Azonban a művészet filozófiai tudománya, az esztétika nem „testvértudománya”, hanem inkább alárendeltje lett a logikának és az etikának is, az esztétika ekkori normatív szabálykövetéseinek előírásai okán. A XVIII. század második felétől már a szépművészetek terminus vált elfogadottá, majd a XIX. század elejétől „helyénvaló volt egyszerűen művészeteknek nevezni őket [...] Miután ez végbement, a »szépművészetek« nevet a művészetek egy még szűkebb csoportja vette át: a vizuális művészetek...”³⁹ Az átmeneti korszak és a felvilágosodás eredményeképpen a XVIII–XIX. század fordulójára az antik és a középkori hagyományozottságú művészetfogalom fokozatosan átadta helyét egy új művészetfogalomnak, amelyben már a művészet immanens lényege, ismeretelméleti, és funkcionális vetülete került fokozatosan előtérbe, mégpedig Kanttal kezdődően, ezzel megalapozva a modernitás autonóm művészetfogalmát, azonban a XIX. század végéig még mindig egy szépségközpontú fogalomként.

Immanuel Kant (1724–1804) klasszikus német filozófus művészetfelfogásának nagy eredménye, hogy az esztétikum szférájának a filozófiától és a vallástól való különállását igazolta. Érvelésében a szépség kategóriáját kitágítva magával az esztétikummal azonosította, miáltal a művészet ontológiai lényegét és alapját belső, immanens sajátosságában határozta meg. Egyúttal elkülönítette a kellemességtől, amely pusztán élvezeteket okoz, és vágyakat kelt; az erkölcsi jótól is, amely erkölcsileg teszi érdekeltté az embert, és cselekvésre ösztönöz; továbbá az igazságtól, a formailag rögzített logikumtól. Ily módon megszüntetve a művészet tudományának, az esztétikának az alárendeltségét is, az etikához és a logikához viszonyítva.

Kant *Az ítéelőerő kritikája* című művében fejti ki, hogy egy tárgy, egy jelenség műalkotásként való értékelésének sajátzerűsége abban van, hogy az esztétikai ízlésítélet nem fogalmakon alapul, hanem csak valamilyen különös elégedettségen, amelyet az esztétikai tárgy formájának szemlélete nyújt, így koncepciója ebben a vonatkozásban formalista jelleget ölt. Kant szerint az esztétikai ítélet szubjektív, mivel döntésének, ítéletének helyessége nem bizonyítható, azonban ennek ellenére az esztétikai ítéletet mégis úgy mondjuk ki, mintha a benne kifejeződő érték-ítéletnek mindenkre nézve közös és szükségszerű érvénye lenne. Kant következtetése, hogy az esztétikai ítélet ezért több mint a szubjektív ízlésen nyugvó kijelentés, mivel benne a műalkotást mint célszerűt szemléljük, de célszerűsége nem kívülről előírt az alkotó művész vagy a szemlélő, a befogadó számára, hanem az a műalkotás sajátjaként jelenik meg, amelyet Kant „cél nélküli célszerűség”-nek nevez. Ebből következik, hogy a szépséget hordozó esztétikai tárgy érdek nélkül tetszik a szemlélőnek. Szállóigévé vált meghatározása, miszerint „szép az, ami érdek nélkül tetszik”, a világ bármely jelenségének esztétikai természetű megítélésére is vonatkozik, mivel az „ízlésítélet” nem kizárólagosan az érzéki szemléleten és nem is a tiszta észszerűségen, fogalmiságon alapul, hanem egy közvetítőn, mégpedig a képzelőerőn és annak szabad játékán. Az ízlés a reflektáló ítéletek köréhez tartozik rendszerében. Az ízlésítélet kontemplatív, elfogulatlan, „érdek nélküli” és egyúttal személytelen, azaz nem mint az egyes egyénnek, hanem mint az emberiség egyik tagjának az ízlésítélete. Következtetése: a reflektáló ítéelőerő „az a képesség, hogy az egyedit mint az általánosban foglaltat gondoljuk el”. Ennek vizsgálatát és közvetve a művészetet egy közvetítőként funkcionáltatja a természeti szükségszerűség világa, a lét, a van birodalma („Sein”), valamint az erkölcsi szabadság, a transzcendentális szabadság világa, mint a legyen („Sollen”) világa között. A műalkotás kontemplatív szemlélete, „cél nélküli célszerűsége”, „érdegmentessége”, főképpen a reflektáló ítéelőerő és az ebből fakadó „reflexió öröme” révén a befogadó esztétikai tevékenységében felfüggeszti közvetlen természeti szükségszerűségeit, például a hasznosságra, az önzésre és a birtoklásra irányuló célkitűzéseit, vagy éppen pusztán érzéki érzeteit. A művészet hatásának eredményeképpen a befogadó „megnemesedettnek” érezheti magát, teljes egészében embernek és szabadnak; mivel esztétikai tevékenységében felfüggesztette a van világára jellemző törekvéseit, és az önmagáért való szépet (valamint a fenségest) szemlélheti. A művészet kontemplatív szemlélete így fel-

³⁶ BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb: *Esztétika*. Ford. BOLONYAI Gábor, Bp., Atlantis, 1999, 19.

³⁷ Uo., 11–15.

³⁸ TATARKIEWICZ: i. m. (2000), 28.

³⁹ Uo., 23–24.

függeszt mindent, „ami természeti lényekként a sajátunk”.⁴⁰ Így a művészet Kant szerint „olyan megjelenítés mód, amely önmagáért véve célszerű, és noha cél nélkül való, mégis előmozdítja az elme erőinek kultúráját a társias megosztás érdekében. Egy öröm általános megoszthatóságának már a fogalmában benne rejlik, hogy az ilyen öröm nem lehet az élvezet öröme, mely pusztá érzetből fakad, hanem a reflexió öröme kell, hogy legyen; s ekképp az esztétikai művészetben, ha szép művészet, a reflektáló ítéleterőnek kell mértékadónak lennie, nem pedig az érzéki érzetnek.”⁴¹ Másrészt a befogadó a jó morális érzületére diszponáltan szabadnak érezheti magát, ahogy a szellemnek is „szabadnak kell lennie” a művészetben,⁴² mivel a „szép az erkölcsileg jó szimbóluma”.⁴³ Kant a művészetet az ember intellektuális és közösségi, morális jobbitása (lehetséges) eszközének véli, szellemi kultúrája előmozdítójának a „reflexió öröme” révén. A művészi tevékenységben pedig központi szerepet játszik a különösből kiinduló, intuitív reflektáló ítélőerő útján történő megismerés, amelynek megnyilvánulása a művészi zsenialitás, az eredetiség. A művész nem a megtanulható esztétikai szabályokból indul ki, hanem egy különleges esztétikai eszméből, amelyet nem lehet tudományos, fogalmi úton teljes összetettségében meghatározni. Ez azonban nem azt jelenti, hogy a művészi tevékenység kötetlen fantáziálásból állna: a zseni is törvény szerint alkot, bár ez a törvény nem mechanikus, észszerű, külső szabály, hanem az adott, az éppen teremtődő műben érvényesülő esztétikai eszme. A XVIII. század végére Kant művészet-ontológiája a művészet okát és alapját, lényegét magában a művészetben, az esztétikumban találta meg, ezzel elindítva a művészet mint autonóm létező felfogását.

Kant kortársa, Friedrich Schiller (1759–1805) egyik esztétikai levelében hasonlóan a művészet sajátos autonómiáját hangsúlyozta, szinte konkretizálva Kant gondolatát: „A művészet az, ami saját maga ad szabályt önmagának.”⁴⁴ Bár a művészet autonómitásának megsejtése ekkor még korainak bizonyult, mégis a kezdőpontja annak a hosszú folyamatnak, amely a XVIII. század második felétől kialakult szépségközpontú fogalomalkotást lassan megkérdőjelezte a XIX–XX. század fordulójára. Schiller a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* művészetbölcseleti munkájában a művészet lényege abban nyilvánul meg,

hogy mind az alkotót, mind a befogadót az újkori ember szétdaraboltságából, töredékjellegéből, „mechanikus életéből” és egyúttal „anyagösztönéből” a harmonikus, a szabad emberi lét megvalósítására ösztönzi: az embert „Egészé az esztétikai emberség útján a művészet teheti, mely így a természeti lényből észlényt alakít.” Szabad és harmonikus emberré csak akkor lehetünk, ha az „anyagöszönt” és a „formaöszönt” egyesítjük a „játéköszönt” révén,⁴⁵ miáltal „a szép ne legyen pusztá élet és ne legyen pusztá alak, hanem élő alak, azaz: szépség, mert hiszen az abszolút formalitás és az abszolút realitás kettős törvényt diktálja az embernek. Ennél fogva mondja azt is: az ember csak játsszék a szépséggel és csak a szépséggel játsszék. Mert, hogy végül egyszerre kimondjam: az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes értelmében ember, és csak akkor egészen ember, amikor játszik.”⁴⁶ Schiller szerint e „játéköszönt” legnemesebb formája a művészi tevékenység, ily módon a művészet segítségével, az „esztétikai állapotban” levéssel, e játéköszönttel a szépség eszményében az ember eljuthat az igazság megértéséig, önmaga harmonikus és szabad megvalósításáig.⁴⁷

A XIX. század elejétől a művészetfogalom változási folyamatához járultak hozzá Schiller pályatársai és követői, az „együttfilozofáló” német jénai kora romantikus művészetbölcselek. A Schlegel-testvérek, a fiatal Schelling és Novalis a művészet birodalmát radikálisan kitágították, a lehető legszélesebben értelmezték hatását, ember- és társadalomformáló jellegét, és a legteljesebb együttlevőségét fogalmazták meg a filozófiának és a művészetnek. Valamennyien hangsúlyozták a művészet etikai, ismeretelméleti, ontológiai és metafizikai értékességét. Úgy vélték, hogy az ember és a világ végletesnek látott diszharmóniáját csak és kizárólagosan a művészet képes feloldani, így a személyiség harmonikus fejlődését védelmezni és biztosítani egyben. A német kora romantikus művészetfilozófusok a művészet humanizáló, profetikus és a gyarló életet átpoétizáló küldetését hangsúlyozzák, mivel kizárólagosan a művészet lesz a közönséges valóságon való túlemelkedés tökéletes – a szépet, a morálist, a szellemet és a transzcendens lényegét egyaránt hordozó és addig soha nem tapasztalt módon kitágított – eszköze, és így mindenfajta diszharmónia feloldó kiegyenlítésének egyetlen módja.⁴⁸ A művészetfilozófus Friedrich Schelling

⁴⁰ TENGELYI László: *Kant*. Bp., Kossuth, 1988, 48., 123–124.

⁴¹ KANT, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. PAPP Zoltán, Szeged, Ictus, 1997, 232. (44. §.)

⁴² Uo., 230. (43. §.)

⁴³ Uo., 284. (59. §.)

⁴⁴ Schiller Körnerhez írott leveléből idéz TATARKIEWICZ: i. m. (2000), 24–25.

⁴⁵ SCHILLER, Friedrich *Válogatott esztétikai írásai*. Szerk. VAJDA György Mihály, ford. SZÉKELY Andorné et al., Bp., Magyar Helikon, 1960, 173.

⁴⁶ Uo., 221. (Kiemelés az eredetiben – M. Zs.)

⁴⁷ Uo., 186.

⁴⁸ Esztétikatörténeti tanulmányomban a Schlegel-testvérek, a fiatal Schelling és Novalis művészetfelfogását a művészet és filozófia relációjában elemzem. Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: „...a művészet a filozófia egyetlen igazi és örök organonja...” A jénai kora-romantikus művészetfilozófusok egység-elvéről = *Mikes International. Hungarian Periodical for Art, Literature and Science*, 2013, 4. sz., 30–36.

(1775–1854) *A transzcendentális idealizmus rendszere* című – a jénai egyetemi előadásait 1800-ban összefoglaló – könyvének záró következtetése későbbi művészetfelfogásának alapjaként is szolgál. „A filozófia eljut ugyan a legmagasabb rendűhöz, de az embernek úgyszólván csak egy töredékét juttatja el odáig. A művészet az *egész embert* juttatja el odáig, nevezetesen a legmagasabb rendűnek a megismeréséig; ezen alapul kettőjük örök különbsége és a művészet csodája.”⁴⁹ Schelling a művészet lényegét a filozófiához való viszonya segítségével határozza meg. A filozófia ideákkal, „örök fogalmakkal” foglalkozik, amelyek az abszolútum „potenciáit” az eszmei területen tükrözik; míg a művészet is eszméket ábrázol, de már egy „objektívá lett intellektuális szemlélettel”, tárgyiasított módon fejezi ki az eszméket, „visszatükrözött képek” útján. A művészet így módon a filozófiai igazság mása és tárgyiasított illusztrációja; s mivel eszméket ábrázol, amelyek „prototípusokként” Istenben lakoznak, így Isten „minden művészet közvetlen oka”. Schelling művészetontológiájában a művészet az ideák ábrázolása, az ideák forrása pedig Isten, s így minden művészet közvetlen oka Isten, aki abszolút identitásában egyben forrása a reális és ideális egységének, ami a művészi ábrázolás lényege. Isten a világmindenséget abszolút szépnek, tökéletes műremeknek alkotta, s az ideák, a dolgok ősképei így egyszerre abszolút szépek, igazak és jók. A földi valóságban a szépség akkor nyilvánul meg, amikor az ideális és a reális egységet alkot, ami egyben a szükségszerűség és a szabadság egysége is, valamely reális jelenségben szemlélve. Az ideák, a művészi ábrázolás tárgyai az isteni abszolútum egész lényegét magukba fogadják, s így a szépség végső fokon nem más, mint az abszolút és a reális, a végtelen és a véges egysége. Ennek két fajtáját különbözteti meg: a szűkebb értelemben felfogott szépséget, amely a véges tükröződése a végtelenben, és a fenségest, amely a végtelen visszfénye a végesben. Mivel az ideák az isteni abszolútum képei, a művészet pedig ezeket ábrázolja, így minden művészet lényegében mitikus. A mitikus ábrázolásmódot – elkülönítve a sematikusától és az allegorikusától – és a művészi ábrázolásmódot szükségszerűen szimbolikusnak tartja, amelynek lényege az, hogy az általános és a különös abszolút értelemben: egy.⁵⁰

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) művészetfelfogásának kiindulópontja – Schellinget továbbgondolva – szintén a szépség mint esztétikai eszmény, amelyet az eszme mint a művészet tartalma és az érzéki-

szemléletes alak egységeként határoz meg, miáltal a „műalkotás esztétikumában a tartalom, az eszme »átcsillog« az alakon, érzéketes formába öntve jelenik meg előttünk, illetve az alak, a forma érzékileg megjeleníti az eszmét”. Ami az eszme, az eszmény fogalmát illeti – Zoltai Dénes esztétikatörténész értelmezésében – Hegelnél az „isteni” szellemet éppúgy jelenti, mint „az emberben rejlő istenit”.⁵¹ Hegel – 1820 és 1829 között Berlinben tartott – előadásaiban a művészeti szép lényegének kifejtését egybekapcsolja az eszme és az alak egységének fejlődéstörténetével. Hegel szerint műalkotás a szellemből származik, a szellemben gyökerezik, miáltal kifejezi az eszmét. Szerinte az ókori Kelet „szimbolikus” művészetében az eszme még keresi a neki megfelelő alakot, majd az ókori görög „klasszikus” művészetben már megvalósul az eszme és az alak tökéletes egysége, a szellemi tartalom és az érzéki alak egymást áthatása. „A klasszikus művészet az eszmény fogalmilag megfelelő ábrázolása, a szépség birodalmának betetőzése.” A középkori keresztény művészettől egészen Cervantesig – hegeli terminológiában – a „romantikus művészetben” az „eszmény egyszerű, tökéletes totalitása felbomlik, s az önmagában való szubjektivitás és a külső jelenség kettős totalitásával hull szét, hogy azután e szétválással lehetővé tegye a szellem számára a saját bensőjében történő megbékülést. A szellem [...] csak sajátos, otthonos szellemi világában [...] találhat megfelelő létezésre. [...] A szellemnek ez az önmagához való felemelkedése, amely által önmagában nyeri el objektivitását [...], és amelyben önmagát érzi és önmagáról tud; ez a romantikus művészet alapelve.” A klasszikus művészet szépsége helyett, amelyben a szellem teljességgel áthatotta az empirikus jelenséget, a romantikus művészetben „szellemi szépséggé válik”.⁵² A „líraiság a romantikus művészet elemi alapvonásának tekinthető; olyan hang ez, melyet az eposz és a dráma is megüt, s amely még a képzőművészeti alkotásokba is belezeng, mint a lélek általános dallama, mivel itt szellem és lélek minden alkotásával szellemhez és lélekhez vágyik szólni”.⁵³ A romantikus művészet végét Hegel a legújabb kor, kora művészetében látja, amelyben „a művész szubjektivitása az anyag és az alkotás felett áll, immár nem uralkodik rajta a tartalom és a forma magában eleve meghatározott körének adott feltételei, hanem mind a tartalom, mind az alakításmód teljesen e szubjektivitás erejétől és választásától függ”. A szellem, a valamely eszme ezáltal túlnő az érzéki-művészeti alakon, kivonul belőle.⁵⁴ Ez a szinte

⁴⁹ SCHELLING, Friedrich: *A transzcendentális idealizmus rendszere*. Ford. ENDREFFY Zoltán, Szeged, Lectum, 2008, 313. (Kiemelés az eredetiben – M. Zs.)

⁵⁰ GILBERT-KUHN: i. m. (1966), 346–348.

⁵¹ ZOLTAI: i. m. (1987), 231–232.

⁵² HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Esztétika. Rövidített változat*. Szerk. ZOLTAI Dénes, ford. TANDORI Dezső, Bp., Gondolat, 1979, 220–221.

⁵³ Uo., 230.

⁵⁴ Uo., 238.

szükségszerű fejlődéstörténeti folyamat – esztétikai szempontból – a hanyatlással ér véget, megfogalmazva így az első „művészet vége” koncepciót, amely kora művészetének leírásán alapul. Hegel művészetfelfogásában a művészet feladata az abszolútum, az abszolút szellem tudatosítása, s e „legfőbb feladatát csupán akkor teljesíti, ha közösséget vállal a vallással és a filozófiával” a legmélyebb emberi érdekek, a szellem átfogóbb igazságai, eszméi felismerhetőségében, tudatosításában és kimondásában,⁵⁵ miként ezt korábban a „klasszikus” és a „romantikus” művészetben megtette. Azonban saját korának művészete „már nem elégíti ki legmagasabbrendű szükségleteinket,” miáltal a „gondolat és a reflexió túlhaladta a szépművészetet”, kivonult belőle. „Mindezen vonatkozásokban a művészet – legmagasabbrendű meghatározása értelmében – számunkra a múlté, és azé is marad. Eredeti igazságát és elevenségét ily módon elvesztette a szemünkben, s inkább képzetünkbe tevődik át, mintsem hogy a valóságban kitartott volna egykori szükségszerűsége mellett, megőrizvén előkelő helyét.”⁵⁶ A korának művészetéből kivonult szellem, eszme állapotának érzékletes leírását nyújtja A szellem fenomenológiájában is, a művészet metafizikusságának elvesztését panaszolva: „A szobrok most holttestemek, amelyekből eltávozott az éltető lélek, mint ahogy a himnuszok szavak, amelyekből eltávozott a hit; az istenek asztalai szellemi étel és ital nélkül valók, s játékaik és ünnepei nem nyújtják a tudatnak azt az örömezt, hogy egységben van az isteni lénnel. A múzsa műveiből hiányzik ama szellem ereje, amely az istenek és az emberek összezúzásából merítette önmagának bizonyosságát.”⁵⁷

A Platónról Hegelig ívelő filozófiai, művészetfilozófiai művészetfelfogások és fogalomalkotások eddigi legátfogóbb kritikája a száz éve született Arthur C. Danto (1924–2013) amerikai művészetfilozófus *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* című könyvének első, címadó fejezetében kifejtett gondolatmenete. Szerinte Platónról ered a művészet veszélyességének gondolatköre, aki a művészetet bezárja a „másodlagos látszatok birodalmába”, így „garantálni látszik, hogy nem képes változtatni semmin”. Az ókori filozófus így ártalmatlanítja a művészetet: „stratégiai lépés ez az emberi elme uralásáért folytatott harcban, amelyben a fő ellenség a művé-

szet”.⁵⁸ Danto értelmezésében az európai filozófia története – platóni eredetű – „kétlépcsős támadást” folytat a művészetrel szemben: „az ellényegtelenítést” és a „hatalomátvételt”. Hegel rendszerében a „művészet történelmi küldetése az, hogy lehetővé tegye a filozófiát, s ennek eljövetele után a művészetnek nincs más feladata többé a nagy kozmikus-történelmi áradásban”. Hasonlóan Kant az érdeklődés kategóriájával, amely „szembeállítható az érdeklődéssel és az érdeklődéssel”, a művészet kirekeszti az emberi rendből, amelyet Danto szerint alapvetően az érdekek mozgatnak, és a kanti végeredmény ugyanaz, mint a platóni rendszerben: „a művészet afféle ontológiai nyaralással” válik, távol az ember voltunkat meghatározó gondoktól, ezért aztán „nem is változtat semmin”, továbbá ez utóbbi következtetésre jut Schopenhauer is.⁵⁹ Danto úgy gondolja, hogy a filozófusok azért találták ki az esztétikát, hogy az megmagyarázza a művészetet, de egyben ezzel el is lényegtelenítse, élettelené és hatástalanná is tegye. Így az esztétika eszközeivel igyekszik megfosztani a filozófia a művészetet minden titokzatos elemétől, hiszen „a filozófia nézőpontjából a művészet veszélyes, s az esztétika az az eszköz, amely elbánhat vele”. Danto következtetése, hogy a filozófia Platón óta a művészet elnyomására törekszik. A filozófia részéről az elnyomás két formája, „az ellényegtelenítés” és a „hatalomátvétel” alól pedig akkor menekül meg a művészet, ha kikerül az „esztétikai szolgaságból”.⁶⁰

Danto megállapítása a modernitás filozófusait tekintve némileg vitatható,⁶¹ azonban tény, hogy a XX. század közepétől a művészet kilépett az „esztétikai szolgaságból”. „De milyen legyen a művészet, miután levetette magáról a szépség láncait?” – kérdezi az amerikai művészetfilozófus a század közepére utalva.⁶² A művészet egyre dinamikusabban bővülő, ugyanakkor mára „kirojtosodott” birodalma – szinte e dantói kérdésre adott – sokféle válasz lehetőségét nyújtotta a művészetteoretikusok számára az elmúlt bő száz évben. Azonban már nem a „milyen legyen” normatív irányultsága felől, hanem a „milyen és milyenné vált a művészet” megismerő, értelmező, analízis és értékelő szempontrendszer felől, egyben megkísérelve a „mi a művészet?” kérdésre adható válaszadásokat is, amelyek szintetizálása már egy következő írásom tárgya.

⁵⁵ Uo., 7.

⁵⁶ Uo., 9–10.

⁵⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *A szellem fenomenológiája*. Ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1961, 382.

⁵⁸ DANTO, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Ford. BABARCZY Eszter, Bp., Atlantisz, 1997, 19–20.

⁵⁹ Uo., 21–25.

⁶⁰ Uo., 26–27.

⁶¹ Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *A művészet filozófiai „kissemmizéséről”* = *Mikes International. Hungarian Periodical for Art and Literature and Science*, 2013, 3. sz., 27–32.; LOBOCZKY János: *Kissemmizte-e a filozófia a művészetet?* (Megjegyzések Danto művészetértelmezéséhez Gadamer hermeneutikai nézőpontjából) = *Az Eszterházy Károly Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei. Tanulmányok a filozófia köréből*. Szerk. LOBOCZKY János, Eger, EKTF, 1998, 79–91.

⁶² DANTO: i. m. (1997), 27.

Mérlegen a kortárs gyermekkönyv – szegedi óvodapedagógus szakos hallgatók szakmai tapasztalatai

Ki mesél?

A kortárs gyermekirodalom közvetítésének felsőoktatási feladatairól és lehetőségeiről szóló jelen tanulmány auktorként egy mesehallgatási szokásokat felmérő riport-sorozat egyik kérdését idézem. E kérdést 2013 és 2020 között szegedi óvodákban és Szeged környékén élő családok otthonaiban három-hat éves gyerekeknek tették fel a Szegedi Tudományegyetem óvodapedagógus szakos hallgatói: „Ki szokott mesélni neked?” A több éven keresztül gyűjtött válaszok tartalmi homogenitása meglepő és tanulságos volt, tudniillik a felsorolásokból csaknem száz százalékban hiányzott a gyerekeknek napi rendszerességgel mesélő óvodapedagógusok neve. Bár a hiányt pusztán nyelvi-pragmatikai okok is indokolhatják, valószínűsíthető, hogy az eredmény negativitása nem pusztán grammatikai eredőkre, illetve nem csak a nyelvi perspektiválás módjára vezethető vissza. Amennyiben mégis, úgy azt feltételezzük, hogy a hangsúlyos helyzetben használt, egyes (és nem többes) számú, így a kísérletek alanyait közvetlenül megszólító személyes névmási forma (azaz a csoportszoba közösséget felidéző „nektek” helyett a személyes élményszerzésre utaló „neked”) indukálta a „hiányosságot”, és a mesehallgatás eseményének intimitására, az én-te perszonális viszonyban megélt, ezért emlékezetes (a közösségi mesehallgatási élményt felülíró) emlékekre irányította az alanyok figyelmét. Feltételezhetjük továbbá azt is, hogy az adatfelvételi szituáció szokatlansága hatott zavaróan a gyermekekre, vagy azt, hogy a mérés helyszínéhez kapcsolódó élmények okozták a „vakfoltot”, lévén, hogy a csoportszoba mint az adatfelvétel helye azonos volt a felidézendő emlékek helyszínével (azaz a csoportszobával mint a mesehallgatás helyével), vagyis a funkciójában megkettőzött hely, végeredményben a tapasztalati dolgokra való szabad rálátás gátjaként működött. De bármi legyen is a gyermeki válaszok szignifikáns „hiányosságának” az oka, az eredmény mindenképpen figyelmeztet bennünket arra, hogy a mindennapos intéz-

ményi meseközvetítési gyakorlatra tréningező felsőoktatásnak, pedagógiai-módszertani stratégiáiban kiemelt figyelmet kell fordítania az élményszerűség és a változosság megvalósítását célzó tudatosság kialakítására.

A meseközvetítés módjai – a köznevelési és felsőoktatási intézmények elméleti és gyakorlati perspektívái

A köznevelés perspektívájából nézve a kérdést, a jó eredmény feltétele, hogy a pedagógus és az általa vezetett jelölt ismerje az anyanyelvi-irodalmi és esztétikai nevelésre vonatkozó általános intézményi elvárásokat, az ezeket országosan meghatározó és szabályozó köznevelési normákat. A gyakorlatban mindez azt jelenti, hogy a hallgatónak is tisztában kell lennie azzal, hogy az éves tervben, amelyet az intézményvezető hagy jóvá, rögzíteni kell a felhasználni tervezett szépirodalmi szövegek tárgykörét, műfajait, közvetítésük módjait – figyelembe véve az *Óvodai nevelés országos alapprogramjában*¹ (ÓNOAP) és az erre épülő helyi intézményi programban megjelölt irányelveket. Az irányelvek pedig – ezt külön is hangsúlyoznunk kell – jelentős mértékű szabadságot biztosítanak az óvodapedagógusnak, hiszen az ÓNOAP-ban a verselés-mesélés tevékenységére vonatkozóan mindössze ennyi olvasható: „az óvodában a népi, a klasszikus és a kortárs irodalmi műveknek egyaránt helye van” (*Óvodai nevelés országos alapprogramja*, 5. fejezet 7. pont); illetve közvetetten idézhető még az alábbi néhány mondat: „a gyermek érdeklődésére, kíváncsiságára mint életkori sajátosságra”, valamint „meglévő tapasztalataira, élményeire, ismereteire építve” kell „változatos tevékenységeket és további élményszerzési lehetőségeket biztosítani”; „fejlesztani kell az értelmi képességeket (érzékelés, észlelés, emlékezet, figyelem, képzelet, gondolkodás) és a kreativitást” (*Óvodai nevelés országos alapprogramja*, 3. fejezet).

A konkrét tartalom és a feldolgozás tényleges módjának és eszközeinek kiválasztására vonatkozó szöveghelyek

¹ *Óvodai nevelés országos alapprogramja* = 363/2012. (XII. 17.) Korm. rendelet az Óvodai nevelés országos alapprogramjáról.

<https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=A1200363.KOR>

nincsenek az ÓNOAP-ban, tehát a pedagógus feladata, de fogalmazhatunk úgy is, szakmai szabadsága a választás, hiszen egyénileg dönthet arról, hogy az óvodai foglalkozásokon milyen folklór, klasszikus és kortárs szövegeket, illetve multimediálisan kódolt történeteket használ fel.

Az irányelvek viszonylatában kialakított, ugyanakkor jelentős részben egyéni preferenciákat tükröző értékrend válik tehát meghatározóvá az intézményi mindennapokban és gyakorol hatást a gyerekekre (közvetetten a szülőkre), illetve amennyiben a (mentor) pedagógus hallgatók szakmai irányításának is felelőse, a mentorált hallgatókra. A jelöltek így egyrészt, a szakmai gyakorlatok alatt megismerhetik a köznevelési intézmények kulturális irányelveit és szemléletét, többek közt a (gyerek)irodalmi művek intézményi adaptációjának normáit (lásd például a könyvek kiválasztásával, a könyvvállomány fejlesztésével, az ünnepi műsorok irodalmi reprezentációival kapcsolatos prioritásokat), másrészt elméleti, szakspecifikus kurzusokon, a gyermekirodalmi szövegek kiválasztására és feldolgozására vonatkozó ismereteket sajátíthatnak el. Ez utóbbi eredővel kapcsolatban elsősorban azt kell hangsúlyoznunk, hogy az óvodai anyanyelvi-irodalmi nevelés eszközrendszerének gazdagítása és megújítása mint az óvodapedagógus-képzés (egyik) stratégiai célja, a szakra vonatkozó *Képzési kimeneti követelmények* elveihez kell igazodnia.² Így módon a meseközvetítés nevelési feladatai, a felsőoktatás oldaláról tekintve a kérdést, művészetpedagógiai és -elméleti feladatokként határozódnak meg (tudniillik a képzési kimeneti követelmények differenciáltan sem a gyermekirodalom, sem a képes- és gyermekkönyv fogalmát, sem a pedagógiai felhasználással kapcsolatos teendőket nem nevesíti, nem konkretizálja). Vannak azonban általános szempontokból irányadó szöveghehelyek, amelyek a következők: az óvodapedagógus hallgató „tisztában van a művészeteknek az óvodás gyerek személyiségfejlődésében betöltött szerepével és hatásrendszerével”, képes meghatározni és kiválasztani „a megfelelő nevelési, fejlesztési célokat, feladatokat és tartalmakat”, szakszerűen támogatja „a gyermeki önkifejezést, a művészeti ágakhoz kapcsolódó befogadó és alkotó tevékenységeket” (*Képzési kimeneti követelmények*).

Összegezve az eddigieket, látnunk kell tehát, hogy két, önmagában is összetett (hiszen egyrészt elméleti irányelveket, másrészt praktikus alkalmazási módokat magukba foglaló) eredő határozza meg a leendő meseközvetítők szakmai látásmódját. Szerencsés esetben egymást erősítő módon, kevésbé ideális esetben pedig részleges együttműködésben vagy konfrontációban. Célravezető lehet ezért annak feltérképezése, hogy a jelenlegi óvodai

gyakorlat mennyire nyitott a mesei tartalmak és a történetközvetítési módok innoválására, azaz a pedagógusok általában készek-e arra, hogy a „jól bevált” mesék rutinos megszólaltatása mellett az óvodai praxis részévé tegyék a „kipróbálatlan”, a felnőtt és a gyermek közti mesei kommunikáció megszervezésében komplex metodika kimunkálását igénylő kortárs gyerekirodalmat.

A jelen tanulmány kismintás mérések eredményeinek értékelésével, a felsőfokú képzésben még, az óvodai nevelési folyamatokban már részt vevő óvodapedagógus hallgatók tapasztalatai és véleményformálása alapján – a fókusz a kortárs gyermekirodalomra helyezve – ad képet arról, hogy a kurzusok tananyaga és szemléletrendszere milyen mértékben konvergál az aktuális intézményi praxissal.

A kortárs gyermekirodalom közvetítéséről szóló kutatások a Szegedi Tudományegyetemen

Elméleti háttér

Anélkül, hogy kísérletet tennénk a kortárs gyermekirodalom-kutatás aktuális kérdéseinek összefoglalására vagy az illusztrált gyerekkönyvek intézményi felhasználhatósága feltételeinek pontos felsorolására, a továbbiakban a kutatás eredményeinek bemutatásához elengedhetetlenül szükséges elméleti kontextust vázoljuk fel. A következő kérdésekre térünk ki: melyek a kortárs mese nép- és klasszikus mesei hagyományhoz mért akkulturális jellemzői; milyen meseközvetítési metódus ismeretét feltételezi az illusztrált gyerekkönyv mint művészi értéket hordozó tárgy/entitás.

A kortárs gyermekirodalom akkulturációs jellemzői

Olvasásszociológiai tény, hogy az önálló olvasási képességek kialakulásáig, sőt később is, a gyermek olvasó a felnőttek közvetítésével ismer meg szövegeket. A mágikus kori kezdetektől fogva, a szóbeliségben gyökerező és variálódó folklór történeteket a közösség minden tagja, így a gyermekek is hallgatták, miként a korai képeskönyvek didaktikus állatmeséi vagy bibliai tematikájú történetei is all-age jellegűek voltak. Ma pedig, nemcsak a nyomtatott irodalom, de a könyvlapok kétdimenziósságát elhagyó új műfajok, többek között a rajzfilm és a digitális interaktív könyvek is, gyakran több regiszterben szólnak, és feltételezik, akár a produkciós, akár a meseközvetítői vagy a kanonizációs folyamatokban, a felnőtt közvetlen közvetett jelenlétét. A gyermekirodalom megkerülhetetlenül „beavatott” jellegű, azaz működése akkomodációs és akkulturációs,³ ugyanakkor hangsúlyozandó, hogy nap-

² *Képzési kimeneti követelmények*. 63/2021. (XII. 29.) ITM rendelet = *Magyar Közlöny*, 2021. december 29., 245. sz.

³ EWERS, Hans-Heino: *Fundamental Concepts of Children's Literature Research*. New York, London, Routledge, 2009, 147–162.

jainkra megszabadul a „didaktikus-instrumentális kötöttségektől”,⁴ negligálja „a normatív, felnőtt perspektíva kizárólagosságát”.⁵

Mindezek okán – a fentebb megfogalmazott hipotéziseknek megfelelően – empirikus kutatásaink egyik célja annak feltérképezése volt, hogy a pedagógusjelöltek szerint a gyakorló óvodapedagógusok a leplezetlen didaxis ellen dolgozó, az „akkulturáció kritikai változatát” megvalósító kortárs gyermekirodalmat beépítik-e az óvodai foglalkozások anyagába,⁶ illetve saját jövőbeli szakmai terveikben milyen szerepet szánnak neki. Fogékonyak-e a kortárs gyermekirodalom esztétikai értékeire, felismerik-e „a megtanítandó és felmutatandó tartalmakat prioritásnak tekintő, az önmagára alkalmazott irodalomként reflektáló művek”⁷ lecserélésének sürgető voltát.

A kortárs gyermekkönyv materiális jellemzői

A kvalitásos kortárs gyermekirodalom megkérdőjelezi a megismerendő dolgok egyszerű elsajátítási és elsajátítási módját, amely a felnőttnek azon az illúzióján alapul, hogy az ismereteket ő tanítja meg.⁸ S noha ez az egyirányúság teljes mértékben korábban sem valósult meg (nem valósulhatott meg, hiszen a kommunikációs folyamatok természetével ellenkezett volna), a gyermekirodalom interaktív jellege ma kétségtelenül hangsúlyosabb, mint korábban volt. Ebben többek közt a nyomtatott képeskönyv mint evidensen multimodális történetközvetítési eszköz fokozódó piaci népszerűségének is jelentős szerepe van. Az olvasni még nem tudó gyermeknek az illusztrációkkal kísért történet – egyéni befogadás során – pusztán vizuálisan, a felnőttel történő együtt olvasás alkalmával pedig egyrészt akusztikusan (a felnőtt közvetítésében), másrészt vizuálisan (a hallott szóval akár teljes szinkronitásban) válik elérhetővé, mégpedig úgy – amennyiben legalábbis a meseközvetítés a „műfajnak” megfelelő –, hogy a képet kísérő, megalapozó, kiegészítő stb. szöveget a flexibilitás és a variációkban létezés jellemzi.⁹ Úgyis fogalmazhatunk, hogy a képeskönyv mint a kortárs gyermekirodalom jellemző könyvtípusa a mesemondó aktív jelenlétét követeli meg, kizárja a szöveg-

mondás rutinossá válását.¹⁰ Mindebből következik, hogy a mesélés mint esemény megvalósulásának feltétele – intézményi keretek közt is – a felnőtt és a gyermek(ek) közti interaktív, dialogikus, oda-vissza irányú, gyakran kérdés-felelet típusú szövegformálás.¹¹ Ez egyúttal azt is jelenti, hogy a befogadást facilitáló felnőtt pedagógiai érzékenysége és helyzetfelismerő képessége múlik az, hogy a kommunikáció (a meseszöveg és a beszélgetés) a gyermek számára mennyire lesz inspiratív, izgalmas és élménydús.¹²

Célok és hipotézisek

Az individuális élményszerzés lehetőségét biztosító meseközvetítési praxis kimunkálása alapulhat a tartalom, a műfaj, illetve a közvetítés eszközeinek innovációján. Az SZTE óvodapedagógus szakos hallgatói (egyrészt mint adatfelvételek vezetői, másrészt mint önreflexív alanyok) ez utóbbi tényezőt, azaz a pedagógiai eseményként felfogott meseközvetítés eszközeit (ennek teoretikus és praktikus jellemzőit) vizsgálták. A kutatás célja ezért kettős volt: (1) a gyermekirodalom közvetítése vonatkozásában értett intézményi praxis akkulturációs szemléletének megismerése, továbbá (2) a leendő óvodapedagógusok – illusztrált kortárs gyermekirodalmi művek óvodai felhasználhatóságáról alkotott – személyes álláspontjának és az innovatív közvetítési módokhoz szükséges elméleti ismereteinek és témaérzékenységének a felmérése.

A jelen tanulmányban ismertetett adatfelvételek tehát az akkulturációs folyamatok vizsgálata mellett a képek, majd a kép-szöveg együttműködés vezérelte történetmondás jellemzőinek a feltérképezésére is irányultak. A gyakorlatban az utóbbi szempont azt jelentette, hogy a leendő óvodapedagógusok „belehelyezkedve” a gyermek befogadó vezetett olvasói helyzetébe, az adatfelvétel első fázisában csak képi (illusztrációk közvetítette) információra támaszkodtak, majd a második fázisban már a szöveg és a kép együtthatására is. E két különválasztható tapasztalat birtokában választották meg a kérdéseket. Mindebből kifolyólag az alábbiakban közölt adatok tehát „közvetett” adatok, hiszen elsősorban a pedagógusjelöltek egyes kér-

⁴ HERMANN Zoltán: *Előszó. Irányok a gyermekirodalom-kutatásban* = *Helikon*, 2021, 4. sz., 555–559., 558.

⁵ KÉRCZY Anna: *Kortárs angolszász gyerekirodalom-tudományi körkép* = *Helikon*, 2021, 4. sz., 625–634., 628.

⁶ HERMANN: i. m. (2021), 558.

⁷ LOVÁSZ Andrea: *Amiről nem lehet beszélni, arról is beszélni kell. Avagy képmutató-e a kortárs ifjúsági irodalom? = Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*. Szerk. HANSÁGI Ágnes et al., Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2021, 251–262., 254.

⁸ HERMANN: i. m. (2021), 558.

⁹ Az akusztikus-vizuális befogadás folyamatának jellemzőiről lásd bővebben VARGA Emőke: *Akusztikus-vizuális együtthatás a képeskönyves mesélésben* = *Partitúra*, 2020, 2. sz., 35–40.

¹⁰ MARKT-HUTER, Andreas: *Bilderbücher und ihre Bedeutung für die Entwicklung von Kindern – Teil 1*, 2018
<https://lesen.tibs.at/node/5207>

¹¹ SCHLINKERT, Heinz: *Zur Methodik der Bilderbuchbetrachtung*, 2015
<https://www.kindergartenpaedagogik.de/fachartikel/bildungsbereiche-erziehungsfelder/medienerziehung-informationstechnische-bildung/513>

¹² NYITRAI Ágnes: *A mese, a vers és a képeskönyv szerepe a bölcsődés gyermekek életében és fejlődésében. Bölcsészdoktori értekezés*. Szeged, József Attila Tudományegyetem, 1995, 50–51.
https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/3864/1/1995_nyitrai_agnes.pdf

désekhez kapcsolódó benyomásait és általános tapasztalatait számszerűsítik vagy szövegesítik, azaz nem az intézményi mesemondási praxisról, hanem a jelöltekben ennek nyomán kialakult tapasztalatokról adnak információt – ebben az értelemben tehát vállaltan áttételesek.

A kutatások 2019–2020-ban és 2020–2021-ben (negyven, negyvenkettő, illetve negyvennégy fő harmadéves óvodapedagógus szakos hallgató közreműködésével) valósultak meg, húsz kérdésre épültek, és húsz képeskönyv egy-egy illusztrációjának (és a vonatkozó szöveghelyeknek) a befogadási folyamatát vizsgálták.¹³ A jelen tanulmány a vizsgálati anyagból a pedagógiai praxis szempontjából is hasznosnak vélt eredményeket mutatja be.

A felmérések a következő feltételezéseken alapultak. A kortárs gyermekirodalom az intézményi nevelésben a meseközvetítés másodvonalába szorul, és jellemzően, multimediális volta ellenére, monomediálisan közvetítődik. A kortárs gyermekirodalom autentikus közvetítési módjait és fontosabb poétikai jellemzőit megismerő hallgatók már a felsőoktatási gyakorlatok teljesítése során töreksenek a tanultak alkalmazására, ám abban az esetben, ha a köznevelési intézmények szakmai elvárásai, illetve saját személyes értékpreferenciáik csak részben hozhatók fedésbe a felsőoktatás közvetítette innovatív elméletekkel, akkor a hallgatók a „hagyományos” módszerek és „problémátlanul” befogadhatónak vélt képek és szövegek mellett teszik le a voksukat.

Kérdések, eredmények, kutatási reflexiók

Könyvhasználat és mesepreferencia az óvodákban (N=44)

1. Kérdés: A mentora által közvetített meseanyag körülbelül hány százaléka klasszikus, kortárs, illetve népmese? (N=44)

Eredmény: népmese 45,83 százalék, klasszikus mese 33,89 százalék, kortárs mese 20,54 százalék.

2. Kérdés: Tervei szerint az ön által közvetített meseanyag hány százaléka lesz majd klasszikus, kortárs, illetve népmese? (N=44)

Eredmény: népmese 46,73 százalék, klasszikus mese 31,35 százalék, kortárs mese 21,92 százalék.

3. Kérdés: Hogyan vélekedik a kortárs gyermekkönyvek általános minőségéről? Értékeljen számokkal (1=gyenge, 5=kiváló)! (N=44)

Eredmény: 1 – 0 százalék; 2 – 0 százalék; 3 – 31 százalék; 4 – 54 százalék; 5 – 14,3 százalék. Átlag: 3,8.

4. Kérdés: Hogyan vélekedik az ön óvodai gyakorlóhelyén használt kortárs gyermekkönyvek általános minőségéről? (N=44)

Eredmény: 1 – 0 százalék; 2 – 2,4 százalék; 3 – 21,4 százalék; 4 – 61,9 százalék; 5 – 14,3 százalék. Átlag: 3,9.

5. Kérdés: Mi a véleménye az ön által látogatott óvodai csoportszoba könyvtárolmányáról és a könyvek hasznosíthatóságáról? (N=44)

Eredmény: pozitív megítélés: huszonkilenc fő (65,9 százalék), vegyes megítélés: nyolc fő (18,4 százalék), negatív megítélés: hét fő (15,9 százalék). Az óvodapedagógus hallgatók többsége (65,9 százalék) megfelelőnek találta a csoportszobában elhelyezett könyvek (általában harminc darab) számát, valamint az elhelyezés módját (megfelelő magasságban, intimitást biztosító szobasarkokban helyezték el az intézmények a mesekönyveket), továbbá műfaj és könyvtípus szempontjából változatossá tartotta a gyűjteményeket. A pozitívan vélekedő adatfelvevők tapasztalatai szerint a gyermekek napi rutinjának részét képezi a képeskönyv-nézegetés (kortárs könyvek nézegetése is), és a szabad foglalkozások alatti egyéni könyvhasználat. Néhányan arról is beszámoltak, hogy gyerekek kezdeményezték az óvodapedagógussal közös „olvasást”, bár ez utóbbi elsősorban ismeretterjesztő könyvek közös nézegetését, átbeszélését jelentette.

Azok az adatfelvevők (hét és nyolc fő, összesen 34 százalék), akik rossz tapasztalatokra tettek szert (illetve voltak rossz tapasztalataik is), a könyvek mennyiségének, fizikai állapotának és térbeli elhelyezésüknek kifogásolása mellett kritikával illették a következőket. Kevés a kortárs gyerekkönyv, a pedagógus csak népmesét mesél, és a gyermekeket nem inspirálja a könyvhasználatra; könyvből csak altatás előtt hallgathatnak mesét a gyerekek, így nem láthatják az illusztrációkat, nem értik meg a multimediálisan közvetített tartalmat.

Reflexió az 1–5. kérdés válaszaira: Az óvodapedagógus hallgatók tapasztalatai megerősítették azt a feltételezésünket, hogy az intézményi praxisban a kortárs gyermekirodalom közvetítése másodvonalban van. Bár egyetérthetünk azzal, hogy a három–hat éves gyermekek anyanyelvi-irodalmi nevelésében a népmesének mint prózai szöveg-

¹³ A felmérésben szereplő illusztrációk az alábbiak voltak. 1. Gimesi Dóra: *A tündér csizmája* (1. kép), illusztrálta: Szegedi Katalin, 2. Gimesi Dóra: *A tündér csizmája* (2. kép), ill.: Szegedi Katalin, 3. *Csizmás kandúr* (1. kép), ill.: Paulovkin Boglárka, 4. Paulon Viktória: *A topolai mozi titka*, ill.: Endrődi Kata, 5. Andersen: *A rút kiskacsa*, ill.: Paulovkin Boglárka, 6. Milne: *Micimackó*, ill.: Shepard, 7. Lázár Ervin: *A fába szorult hernyó*, ill.: Kárpáti Tibor, 8. *Micimackó*, ill.: Walt Disney Stúdió, 9. *Piroska és a farkas*, ill.: Baranyai (b) András, 10. László Noémi: *Bodzabél* (1. kép), ill.: Kürti Andrea, 11. József Attila: *Altató*, ill.:

Gyöngyösi Adrienn, 12. László Noémi: *Bodzabél* (2. kép), ill.: Kürti Andrea, 13. Pavloff: *Barna Hajnal*, ill.: Grela Alexandra, 14. *Csizmás kandúr* (2. kép), ill.: Paulovkin Boglárka, 15. Molnár Krisztina: *A házicsoki színe*, ill.: Molnár Krisztina, 16. Boldizsár Ildikó: *Holle anyó*, ill.: Szegedi Katalin, 17. Tóth Krisztina: *Felhőmesék*, ill.: Timkó Bibor, 18. Dániel András: *A nyúlformájú kutya*, ill.: Dániel András, 19. Szabó T. Anna: *Milyen színű a boldogság?*, ill.: Maros Krisztina, 20. Pásztohy Panka: *Pesti mese*, ill.: Pásztohy Panka.

1. ábra
Boldizsár Ildikó,
*Holle anyó
birodalma*,
Szegedi Katalin
rajzaival,
Szentendre,
Cerkabella
Kiadó,
2017



2. ábra
Csizmás kandúr
– *Il gatto con
gli stivali*,
illusztrálta
Paulovkin
Boglárka,
Budapest,
Csimota Kiadó,
2012



típusnak prioritása kell legyen, ebben a vonatkozásban a felméréseknek van két megfontolandó tanulsága. Egyrészt az, hogy a leendő pedagógus generáció szerint az olvasási kultúrába történő beavatásban az új tartalmi, tipográfiai, szöveg-képes szemiotikai stb. eszközökkel élő kortárs gyermekirodalomnak, ha nem is elsődleges, de a jelenleginél nagyobb szerepet kell szánni. Bár a 20,54 százalék ellenében javasolt 21,92 százalékos részarány csak minimális elmozdulást jelez, a szövegesen kifejtett válaszok tanúsága szerint az alanyok többsége (harminc-

két fő, 73,6 százalék) lényegesnek tartja, hogy a foglalkozásokon szerepeljenek kortárs gyermekirodalmi példák is. Másrészt, hogy a multimediális mesemondást következő metodikával, és nemcsak alkalmasszerűen, illetve nemcsak a szabad foglalkozásokon, hanem a pedagógiai program szerves részeként kellene az intézményi akkulturációs folyamatok részévé tenni. Erre ugyanis csak szórónyosan van példa, és ritkán reprezentálódik a gyakorlatban az a kurzusokon elsajátított teória, amelynek a lényege az, hogy a szöveg-kép reláció nem pusztán technikai kérdés, hanem olyan nexus, ahol a reprezentáció anyagságában, a kortárs gyermekkönyvekben is, akár szemiotikai, történelmi, társadalmi stb. ellentétek játsszák ki magukat.¹⁴

A képi és a szöveg-képi értelem dekódolása a hallgatói reflexiók alapján (N=42)

6. Kérdés: Hány éves gyermekeknek szóló könyvekben kaphatnának helyet az alábbi illusztrációk? a) Boldizsár Ildikó: *Holle anyó birodalma*, illusztráció: Szegedi Katalin¹⁵ (1. ábra); b) Csizmás kandúr, illusztráció: Paulovkin Boglárka¹⁶ (2. ábra); c) *Micimackó és társai*, illusztráció: Ernest H. Shepard (*Micimackó kalandjai*)¹⁷; d) Róbert Gida és társai, illusztráció: Walt Disney Stúdió (*Micimackó kalandjai*)¹⁸; e) Lázár Ervin: *A fába szorult hernyó*, illusztráció: Kárpáti Tibor¹⁹ (3. ábra). (Megjegyzés: a kérdőívben az illusztrációk cím és szerző megnevezése nélkül szerepeltek.) (N=42)

Eredmény: A feltételezett célcsoportok a következők voltak: a) elsősorban hatéves gyermekek (21,40 százalék), másodsorban hároméves (16,70 százalék), illetve ötéves gyermekek (16,70 százalék), egyéb (45,20 százalék); b) elsősorban ötéves gyermekek (28,60 százalék), másodsorban hatéves gyermekek (23,80 százalék), egyéb (47,60 százalék); c) elsősorban négy-öt éves gyermekek (54 százalék), másodsorban hat-hét évesek (26 százalék), egyéb (20 százalék); d) elsősorban nulla-három éves gyermekek (45 százalék), másodsorban négyévesek (35 százalék), egyéb (20 százalék); e) nulla-három éves gyermekek (28 százalék), másodsorban négy-tíz évesek (a vokok évente 12 százalék körül mozogtak, erős szórttságban; összesen 61 százalék), egyéb (11 százalék).

7. Kérdés: egy óvodás gyermeknek okozna-e problémát a kép dekódolása? (N=42)

Eredmény: a) a kompozíció (harmincegy fő, 73,80 százalék) és a térábrázolás (huszonhat fő, 61,90 százalék)

¹⁴ MITCHELL, William John Thomas: *Picture Theory*. Chicago, London, The University of Chicago Press, 1994, 91.

¹⁵ BOLDIZSÁR Ildikó: *Holle anyó birodalma*. SZEGEDI Katalin rajzaival, Szentendre, Cerkabella, 2017

¹⁶ Csizmás kandúr – *Il gatto con gli stivali*. Illusztrálta PAULOVKIN Boglárka, Bp., Csimoto, 2012

¹⁷ A megtekintett fekete-fehér grafika a fűben hasaló Róbert Gidát Micimackó és Malacka társaságában jeleníti meg.

¹⁸ Az illusztráció a rajzfilmekből, kifestőkönyvekből stb. jól ismert képi eszközöket felhasználva ábrázolja a rét közepén álló, egymást megölelő szereplőket.

¹⁹ LÁZÁR Ervin: *A fába szorult hernyó*. Illusztrálta KÁRPÁTI Tibor, Bp., Móra, 2015

jelentene problémát; b) a dekódolás nem jelentene problémát (tizennyegy fő, 33,30 százalék), a kompozíció (huszonhárom fő, 54,80 százalék) és a színhasználat (kilenc fő, 21,40 százalék) jelentene problémát; c) a dekódolás nem jelentene problémát (tizenkilenc fő, 45,24 százalék), a színhasználat jelentene problémát (huszonhárom fő, 54,76 százalék); d) a dekódolás nem jelentene problémát (negyvenegy fő 97,6 százalék); e) a dekódolás nem jelentene problémát (kilenc fő, 21,43 százalék), a kompozíció (huszonnyolc fő, 66,67 százalék) és a térképzés (huszonnyolc fő, 66,67 százalék) jelentene problémát.

8. Kérdés: Minősítse a képet esztétikai szempontból (1=gyenge, 5=kiváló)! (N=42)

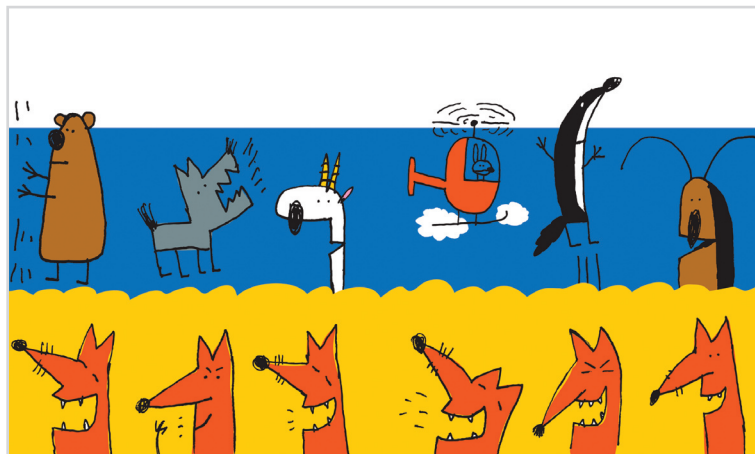
Eredmény: a) 4,45; b) 3,02; c) 4,10; d) 4,50; e) 2,40.

9. Kérdés: értelmezze az alábbi képet!²⁰ Javasolt vizsgálati szempontok: mit ábrázol a kép; milyen a színhasználat, a figurák megjelenítési módja; melyek a jellemző formák; mi a szerkezeti alapelv stb.? (Megjegyzés: *A fába szorult hernyó* illusztrációja (3. ábra) ennél a feladatnál is szerző és cím megjelölése nélkül szerepelt.) (N=42)

Eredmény: a javasolt szempontok közül a válaszadók túlnyomó többsége (harmincnégy fő, 80,95 százalék) elsősorban a formaképzés szempontjára reflektált. Néhányan furcsállották az állatszereplők megjelenítési módját (három fő, 7,14 százalék), elsősorban a borzfigurát; valamint – megvizsgálva a preikonografikus szint jellemzőit – kevesellették az alakformálás „részletezettségét”, a kép felület „kidolgozottságának” mértékét. („A formák egyszerűek, nem túlzottan kidolgozottak, az illusztrátor arra törekedett, hogy éppen kivehető legyen az adott forma.” „Az állatok formái megjelenítése igen egyszerű, nem túl részletes, nem egyértelműen kivehető, hogy melyik állatra gondolt a grafikus.” Stb.).

A képszerkezeti megoldásokra és az időábrázolás módjának kérdéseire kitérő alanyok szerint a kép alsó szegmensében az illusztrátor egyetlen rókát jelenített meg, vagyis ugyanazt a szereplőt, de különböző időpillanatokban (harminckilenc fő, azaz az alanyok 92,86 százaléka voksolt a figura többszörözésére, ebből öt fő, azaz az alanyok 11,9 százaléka e képi megoldás szemantikai jelentőségét külön is hangsúlyozta). Három fő (7,14 százalék) több róka (több nyelvi jelölő) megjelenítését feltételezte, illetve vélte lehetségesnek.

A képszerkezet horizontalitására minden válaszadó külön kitért (100 százalék), tizenkilenc fő (45,24 százalék) pedig a síkszegmensek szemantikai összefüggéseiről is említést tett, feltételezve, hogy a róka affekciói összefüggenek a felső síkszegmens figuráinak cselekedeteivel.



A kauzális irányt az alanyok többnyire föntről lefelé jelelték ki, azaz úgy vélték, a róka az, aki a történetekre reflektál: „utánoz” vagy „néz” vagy „kinevet” (tíz fő, 23,81 százalék), néhányan azonban lentről felfelé irányuló mozgások, hatások érvényesülését feltételezték (a róka „bajt kevert”, „ellene van a többi állatnak”, „gondol rájuk”) hat fő (14,29 százalék).

A róka szerepének jelentőségét három fő (7,14 százalék) a képszerkezeti megoldásokkal hozta összefüggésbe, hét fő (16,67 százalék) pedig a mesei sztereotípiákra hivatkozva indokolt: „az illusztráció a róka ravaszságát ábrázolja, ő keveri a bajt az állatok között”; „sok mesében a rókát az irigység hajtja”, „a róka, mint általában a mesékben, itt is ravaszdí, kissé talán gonosz szerepet kapott”.

A képértelmezések többsége „önkéntelen” kitérőket is tartalmazott. Az alanyok a szemantikai összefüggések tárgyalása közben néhány, a képközvetítés lehetőségeit firtató pedagógiai szempontról is említést tettek, annak ellenére, hogy a feladat erre vonatkozó utasítást nem tartalmazott. Nyolc fő (19,05 százalék) vélte lényegesnek annak mérlegelését, hogy az óvodások hogyan és milyen eredménytelenség nélkül dekódolják az illusztrációt, továbbá, hogy milyen kép olvasási feladatot lehetne társítani a vizsgálatban szereplő könyvlaphoz. A válaszok közül néhány a kurzusokon elsajátított elméleti anyag figyelemre méltóan kreatív és érzékeny alkalmazásáról tanúskodott. Két fő a képi színesztézia példájára hívta fel a figyelmet („hangos kép”), egy fő a szöveges láncmesék és a szeriális képi ábrázolás analógiájának lehetőségét vetette fel, három fő pedig a vizsgált illusztráció képregény műfajjal való rokonságára mutatott rá.

10. Kérdés: Olvassa el Lázár Ervin: *A fába szorult hernyó* című meséjét, és tekintse meg újra Kárpáti Tibor il-

3. ábra
Lázár Ervin,
*A fába szorult
hernyó*,
illusztrálta
Kárpáti Tibor,
Budapest,
Móra Kiadó,
2015

²⁰ A kérdőív kitöltése után, a mesét szövegegységről szövegegységre elemző, az óvodai adaptációra javaslatot tevő útmutató segítségével (DARÓCZI Gabriella: *Segédanyag az óvodai Mese-vers tevékenység*

tervezéséhez és vezetéséhez. Bp., ELTE TÓK, 2017, 38–45.) az alanyoknak lehetőségük volt a saját szövegértelmezésük kontrollálására.

lusztrációját! Befolyásolta-e a képről alkotott véleményét a szöveg (például esztétikai, szemantikai stb. szempontból)?²¹ (N=40)

Eredmény: az alanyok 82,5 százaléka (harminchárom fő) arról számolt be, hogy a szöveg az illusztrációról alkotott véleményét szemantikai, esztétikai, illetve pedagógiai szempontból (is) befolyásolta, továbbá arról, hogy az illusztráció értelmezése nehezebb feladatot jelentett számára, mint a szövegé, főként, hogy a kísérletben az előbbi az utóbbi ismerete (azaz az értelemképzést orientáló hatása) nélkül volt elérhető.

A szöveg ereje érvényesülésének egyértelműsége mellett voksolók 10 százaléka hangsúlyozta azt is, hogy a történet nyelvi közvetítettsége hatással volt a kép esztétikai értékéről alkotott véleményére (a szöveg miatt „szébbnek látta” a képet), továbbá ugyancsak 10 százaléka azt, hogy a szöveg ismeretében az illusztráció korosztályos besorolását szükségesnek vélte módosítani (kisiskoláskorról óvodáskorra). Egy fő – a csak a képre alapozott kritikájában – említést tett a figurák anatómiai pontatlanságáról, ám a szöveg elolvasása után „visszavonta” a véleményét, hasonlóképpen, mint az az alany, aki eleinte a színhasználat volt elégedetlen. További példák a szöveg–kép viszonyok pozitív retrospekciójára: „miután elolvastam a képhez tartozó szöveget, világossá vált a kép jelentése, és nem gondoltam furcsának, mert rájöttem, hogy pontosan, jól megjeleníti a szövegben leírtakat”. „Létezik olyan, hogy egy illusztráció nem tetszik, ám a hozzátartozó szöveg életet tud adni az első látásra üresnek tűnő, egyszerű képnek.”

Az alanyok csakúgy, mint a 9. kérdésnél, e helyütt is tettek néhány pedagógiai-módszertani vonatkozású megjegyzést. Az önreflexivitás mellett (olykor helyett), ugyanis arról szóltak, hogy feltételezéseik szerint az óvodás gyermekekre milyen hatást gyakorolna a szöveg–kép együttműködés, illetve, hogy a pedagógus e hatás létrejöttét hogyan segíthetné elő. Úgy vélték, az olvasni még

nem tudó befogadókra „a szöveg és a kép, együtt a kettő jelent igazán átható élményt, hiszen a gyerekek látják is az illusztrációt, miközben hallják a történetet, így kerek egész történetet kaphatnak”. „A szöveg segítségével beindul a gyermek fantáziája, és mást lát bele a képbe, mintha csak úgy önmagában nézné azt, hallott szöveg nélkül nem valószínű, hogy értené a képet.” „A képekről sok mindent le lehet olvasni, és lehet új mesét alkotni. Nem fontos, hogy ragaszkodjunk a szöveghez. Sok új történetet kitalálhatunk a képekről, amelyekkel a gyermekeket leköthetjük. Ezzel nemcsak a gyerekek képzelőerejét, de a magunkét is tudjuk fejleszteni.”

11. Kérdés: Általában egy illusztráció megítélését befolyásolja-e a szöveg ismerete? (N=40)

Eredmény: Igen 70 százalék, nem 30 százalék.

Reflexió a 6–11. kérdés válaszaira: Az empirikus kutatások második egységében az alanyok feladata az értelemképzés folyamatának önreflexív vizsgálata volt. (1) Először néhány, keletkezését és képi státusát illetően szövegfüggő, ám szövegeredetétől megfosztott, majd (2) szövegeredetének relációjában újra láthatóvá tett kép saját befogadási eseményét kellett kontrollálni. A kétlépcsős adatfelvételt a fentebb már említett „szimuláció” indokolta.

Az alanyok a feladatvégzés során (1) először tehát konkrét példákön keresztül figyelték meg, hogy az egyedfejlődésben a verbális nyelvet megelőző vizuális nyelv, az olvasni nem tudó gyerekek számára a saját történet („olvasat”) megképzéséhez milyen eszközöket kínál fel, különösképpen akkor, ha kortárs képeskönyvek összetett, a „komfortosnak tetsző” stílust megtagadó illusztrációi a befogadás tárgyai.²² Az alanyok empirikus úton győződhetek meg arról a művészetpszichológiai kutatások által már bizonyított tényről, hogy a nyelv fogalmihoz hasonlóan, a vizuális nyelv fogalmait is tanulási tapasztalatok formálják,²³ hogy a látvány a befogadói tudatban nem evidens és magától értetődően dekódolódik, szükség van hozzá „tárolt képekre”, a „képzetrepertoár” folyamatos

²¹ Az illusztrációhoz tartozó, a kérdőívben szereplő szövegegység az alábbi volt.

„– De hogyan mentsük meg? – kérdezte a cincér.

– Megrázom a fát – mondta a medve.

A róka röhögött.

– Üvöltök egyet, s attól a fa elengedi – vélte a farkas.

A róka heherészett.

– Tanácsokat kell neki adni – rebegte a kecske.

A róka kacarászott.

– Helikoptert kell bérelni – így a nyúl.

A róka hahotázott.

– Fel kell ugrani az ágig – tanácsolta a borz.

A róka röttyögött.

– Avagy izé – jelentette ki magabiztosan a cincér.

A róka röhécselt.

– Mit röhécselsz, kacarászol, heherészel, hahotázol? – mérgelődött a katica.”

A Móra Kiadó kiadásában megjelent képeskönyvben az első és az utolsó mondat az illusztrációt megelőző, illetve követő oldalakon olvasható. LÁZÁR: i. m. (2015), 12–13.

²² Mivel előzetes feltételezéseink szerint a kísérlet alanyai a három, képről képre ismétlődő kérdéshez (Mely korosztálynak szól a kép?; Milyen esztétikai értéket hordoz?; Megnehezíti-e valamilyen szempontból a történet befogadását?) a legalacsonyabb pontértékeket az „e” képhez rendelik (elsősorban a szokatlan formanyelv és a képi kompozíció miatt), ezért ehhez az illusztrációhoz a kérdőívben külön szöveges feladatot is társítottunk (10. kérdés). A feltételezés részben igazolódott, mégpedig annyiban, hogy a kísérletbe bevont illusztrációk közül valóban ez a kép kapta az egyik legalacsonyabb pontsorozatot – Baranyai (b) András *Piroska és a farkas*-illusztrációja mellett –, illetve a korosztályos besorolásban is ennek a képnek a megítélése mutatta a legnagyobb szórtságot.

²³ SCHUSTER, Martin: *Művésztélektan. Képi kommunikáció – kreativitás – esztétika*. Ford. BALÁZS István, Bp., Panem, 2005, 144.

fejlesztésére.²⁴ A tapasztalatszerzést különböző esztétikai minőséget hordozó, hasonló tematikájú (két Micimackó-ábrázolás), illetve más-más kompozíciós összetettséget és elvet megvalósító kontrollképek tették lehetővé. Az alanyok esztétikai szempontból leg többre a befogadást problémátlanra tevő, ismert sémákból építkező (d) képet, másodsorban, a klasszikusan szép vonalvezetésű (a) illusztrációt értékelték. A tetszési index általában fordított összefüggést mutatott a másik két vizsgálati szemponttal (vagyis a magasabb esztétikai pontokhoz az alanyok egyrésztől alacsonyabb korosztályos besorolást rendeltek, másrésztől a számukra tetszetősebb illusztrációkról azt feltételezték, hogy azok közvetítése kevesebb pedagógiai-módszertani „problémát” okozna).

A sorban jelentősen lemaradva, a tetszési index tekintetében utolsó helyen végzett a kísérlet középpontjába állított kortárs illusztráció (3. ábra, e) kép). Az alacsony számértékeket ugyanakkor a szöveges értékelések nem igazolták vissza, már akkor sem, amikor az alanyok az illusztrációt szövegeredetétől függetlenül láthatták, még kevésbé pedig akkor, amikor az értelmezést a szöveg-kép interreferenciákra alapozhatták. Kétségtelen, hogy a pedagógusjelöltek a meglátásuk szerint túl „egyszerű” (nem elég „részletes”) formákból építkező képet némi idegenséggel fogadták, ugyanakkor (még ha a feladat kedvéért is, de) időt szánva a szemantikai és kompozíciós összefüggések vizsgálatára és tapasztalataik megszoვეgezésére, „közelebb” kerültek a képhez, és egyértelműen érzékelhető nyitottságot mutattak a kortárs képeskönyv támasztotta nevelési feladatok átgondolására, valamint a multimédiális műfaj kínálat lehetőségei saját, jövőbeli pedagógiai praxisba történő beépítésére.

Az alanyokat leginkább a két síkszegmens közti szemantikai reláció (3. ábra) felfedezése vezette el „a látást tanulunk kell”²⁵ igazságának a megértéséhez, illetve – a szövegeredet relációjában a képet alaposabban is megvizsgálva – az a személyes tapasztalat is, hogy ha a „képzetrepertoár” hiányos, pótlásában a nyelvnek (az írott nyelvet még nem ismerő gyermek számára az akusztikus nyelvinek) lényegi szerepe lehet, hiszen a hangzó történet vagy a dialogikus beszéd segítheti például a formák „beazonosítását”, vagy az emberi érzelmekre utaló jelzések felismerését (lásd a rókafigura affekcióinak ábrázolásait).

A felmérésnek a felsőoktatás (elsősorban a kurzusok feladatainak meghatározása) tekintetében a legfontosabb tanulsága az, hogy a jövőben még több figyelmet kell fordítani a pedagógusjelöltek különféle vizuális formanyelvek iránti fogékonyságának fejlesztésére, hogy az esztétikai minőség mint olyan kritériumainak listáját ne

a „kidolgozottság” és a „részletezettség” fogalmaival jelzett normák uralják, továbbá, hogy a jelöltek nagy biztonsággal ismerjék fel, és kerüljék el a figuraképzést sematizáló, a kommerszhez közelítő illusztrációkat.

Konklúzió

A kutatás – legalábbis a maga korlátozott keretei közt – igazolta az elméleti háttérben megfogalmazott hipotéziseket, és bizonyította két, tanórai keretek közt kipróbált módszer hasznosságát, valamint – a kortárs mese közvetítése vonatkozásában – a felsőoktatási és a köznevelési intézmények praxisa közti, a jelenleginél nagyobb összhang megteremtésének a szükségességét.

Részletezve e megállapítást: (1) a kísérletben részt vevő pedagógusjelöltek szerint a képeskönyves mesélésre történő szakmai felkészülésben segítséget jelent a szimulációs gyakorlatokon keresztüli saját tapasztalatszerzés, azaz az olvasni nem tudó gyermek történetképzésének imitálása (a „meseolvasás” folyamatában a képi szemantikának a szöveg-képi szemantika elébe történő helyezése). (2) Azoknak a kortárs illusztrációknak a minősítését és értelmezését, amelyek formanyelve összetett, a kommerszkedvelő befogadó számára idegen és szokatlan, pozitívan befolyásolják az olyan tanórai feladatok, amelyek a képi kifejezőeszközök egyéni meglátáson alapuló, de módszeres és tudatos megismerését írják elő. (3) A kurzusokon megszerzett elméleti ismeretek elmélyítésére nem áll rendelkezésre megfelelő számú tanóra, szükség lenne ezért arra, hogy a hallgatók a tanultakat a köznevelési intézményekben begyakorolhassák. Ahhoz tehát, hogy a jövő óvodapedagógusai a multimodális kortárs meséket autentikusan közvetítsék, a facilitálásnak nemcsak elvi szinten (lásd intézményi programok), de az intézményi szereplők (vezetők, mentorok) mindennapi szakmai gyakorlatában is meg kellene valósulnia. A felmérések szerint többek közt arra lenne szükség, hogy a mentorok szakmai biztonsággal segítsék a jelölteket a képeskönyvek esztétikai és pedagógiai minőségének megítélésében; hogy folyamatosan inspirálják a hallgatókat az innovatív meseközvetítési módok alkalmazására, mindenekelőtt pedig rendszeresen mutassanak példát a multimédiális kortárs mese autentikus közvetítésére.

A jövőben hasznos lenne egy szélesebb körű, és közvetlenül az intézményeket megcélzó kutatás, amely kiindulva a jelen tanulmány hátterét (is) képező kérdésekből, akkulturációs, intézménygazdálkodási, olvasásszociológiai, pedagógus-továbbképzési stb. szempontokat térképezne fel.

²⁴ PIAGET, Jean: *Az értelem pszichológiája*. Ford. ÁDÁM Anikó, FARKAS Ildikó, MARTONYI Éva, Bp., Gondolat, 1993

²⁵ SCHUSTER: *i. m.* (2005), 144.

Tudomány és költészet

Korábbi irodalom- és kultúrkritikus értelmezési kísérletek

Rousseau elméletéből kiindulva azt látjuk, hogy a civilizációs folyamat forrása az ember tökéletesedési képessége. Szerinte: „A testi szükségletek adják a társadalom alapzatát, a szellemi szükségletek teszik vonzóvá a társadalmat. A kormányzat és törvények gondoskodnak az egybegyűlt emberek biztonságáról és jólétéről, a tudományok, az irodalom és a művészetek, e nem kevésbé zsarnoki, és talán még hatalmasabb erők, virágfüzerekkel borítják az emberekre vert vasláncot, elfojtják bennük az érzést, hogy eredetileg szabadnak születtek, megszerettetik velük a rabszolgaságot, és azzá teszik az embereket, amit civilizált népnek szokás nevezni. [...] ti boldog rabszolgák ennek köszönhetitek, [...] hogy látszatra minden erény megvan bennetek, pedig valójában egyetlen sincs meg.”¹

E súlyos szavak és gondolatok összekapcsoltan – a felvilágosodás racionalizmusának megfelelően – egyaránt hivatkoznak a tudományra és az irodalomra, a művészetekre. Nézzük meg e kapcsolat alakulását a közelebbi időkben. Erre két fontos értelmiségi, Hamvas Béla és Lewis Mumford pályaképének rövid bemutatásán keresztül tesszünk kísérletet.

Hamvas Béla számára a modern tudomány akadémiai intézményrendszere a scientifizmust, egyfajta válságtermet jelentett. Szerinte egy filozófusnak nemcsak professzionális, hanem kvázi-szakraális funkciója is van. „Soha boldog állam nem lesz, csak ha azt filozófus kormányozza. [...] A filozófus azért a világ királya, mert az ő feladata az isteni élet képét és követelményét az emberiségben őrizni és fenntartani, és ha ideje elérkezett, az isteni életet megvalósítani.”² Miután sebesülten hazatért az orosz frontról, az 1920-as években a magyarországi helyzet jellemzésére a „nagyon rossz valóság” minősítést használta. Elsenvedett csalódásai is hozzájárultak a világméretű válság felismeréséhez, és közösségi vonatkozásban – elsősorban a kisközösségek formájában – vélte megtalálni az el-

érendő életideált. Az 1930-as években Kerényi Károllyal társalapítóként a Sziget-mozgalom elindításával tettek kísérletet a tudomány és a művészetek közötti határ átjárhatóvá tételére, ahol megvalósulhat a tudomány (a tudós) és a művészet (a művész) együttműködése. Jóllehet, a mozgalomban olyan tudósok, mint a filológus Kövendi Dénes, a régész Gallus Sándor, az egyiptológus Dobrovits Aladár, a filozófus Prohászka Lajos, valamint írók, költők, mint Németh László, Szerb Antal és Gulyás Pál vettek részt. E figyelemre méltó vállalkozás azonban az ókortudósok és az írók eltérő várakozásai következtében nem tudott hosszú életű lenni.³

Lewis Mumford a XIX. és a XX. század fordulójának kiemelkedő amerikai alkotója – Hamvashoz hasonlóan – szintén megismerte az I. világháború poklát, és szabadúszó értelmiségiként ő is arra a civilizációs kihívásra reflektált, amely a társadalom nagy részét maga alá gyűri. Sokirányú szellemi teljesítménye közül – témánk szempontjából – azt emeljük ki, hogy a tudomány és művészet (esztétika) szétválasztását tragikus civilizációs útvesztésnek tartja. Annak bizonyítékaként, hogy ez elkerülhető lehetett volna, Leonardo da Vinci kiemelkedő művészi és tudósi teljesítményére mint uomo universalera hívta fel a figyelmet. Erre vonatkozó nemzeti jellegű véleményét azonban egyetemessé is kitágította. Ebben is megnyilvánult az életmód elleni lázadásának előremutató iránya, az új együttélési viszony kialakítása a természettel, ahol az emberi cselekvések (az organikus világkép értékelve) alapján történnek.

A tudomány és művészet (irodalom) közeli-közelítő kapcsolatának korai és más, nem említett példái alapján úgy vélem, még vállalható kockázattal megállapítható, hogy megjelenésében nagy szerepet játszott a kialakult nehéz társadalmi és egyéni léthelyzet, amelynek változtatása, jobbítása az átfogó jellegű megoldások keresését tette szükségessé. E fő ok mellett másik hatótényezőként a tudományos és technikai fejlődés szerepe emelhető ki.

¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Javított-e az erkölcsökön a tudományok és a művészetek újraéledése?* = *Uő: Értekezések és filozófiai levelek*. Szerk. LUDASSY Mária, ford. KIS János, Bp., Magyar Helikon, 1978, 12.

² HAMVAS Béla hozzászólása Mátrai László A filozófia története című előadásához 1941. május 6-án = *Athenaeum-tár. A Magyar Filozófiai Társaság vitáulái 1938–44. Repertórium*. Szerk. KÖSZEGI Lajos, KUNSZT György, LACZKÓ Sándor, Veszprém, Comitatus, 1998, 38.

³ A Sziget-mozgalomról többen írtak. LACKÓ Miklós: *Sziget és külvi-*

lág = *Uő: Szerep és mű. Kultúrtörténeti tanulmányok*. Bp., Gondolat, 1981, 248–297.; SZÁNTÓ F. István: *A hüperion hang. Hamvas Béla és a Sziget-mozgalom*. Bp., Kortárs, 2007; J. SZABÓ Piroska: *A magyar üveggyöngyjátékosok. A Sziget-kör tudományfelfogása*. Bp., Uránusz, 2011; FENYVESI Miklós: „A Dél betörése” (Kerényi Károly és a Sziget topológiája) = *Irodalomtudományi Közlemények*, 2012, 3. sz., 243–280.; DARABOS Pál: *Hamvas Béla – Egy életmű fiziognómiája I–III*. Szerk. CSAPÓ Mária, Bp., Hamvas Intézet, 2002, II., 223–289.

A XVIII. és a XIX. században megjelenő ismeretterjesztő irodalom jóllehet formailag a szépirodalomhoz kapcsolódott, de tartalmi köre nyilván természettudományi volt. Az új tudományos ismeretek az enciklopédiák megjelenésével is kiléptek az akadémiák szűk világából: könnyebben érthető, személyes, érdekfeszítő stílusban terjesztették az új tudományos eredményeket. A szépirodalom és a tudomány közötti párbeszéd és kölcsönhatás közvetlen formában is megjelent. „Dante, Ariosto, Csonkai, Goethe, Verne, Csáth, Svevo, Camus stb. irodalmi szövegei egyaránt az irodalom horizontján belül maradnak, ugyanakkor a koruknak megfelelő tudományos ismeretek (a fizika, a biológia, a botanika vagy a pszichológia terén) a narratíva integráns részét képezik.”⁴

A kialakult párbeszéd további formája volt az úgynevezett tudományos levél, amely hatékonyan szolgálta a tudományos forradalom eredményeinek, valamint az új tudományos elméleteknek az európai terjesztését. Ennek egyik jeles képviselője Giovanni Fabbroni volt, aki „a tudomány új megközelítési módjai előtt nyitotta meg az utat, [amikor] a tudományos levél műfajának célját a tanítással [docere] szorosan összekötött gyönyörködtetésben [delectare] jelölte meg.”⁵

Hatásos ismeretterjesztő műfaj volt a tanköltemény és az elbeszélés is, amelyek szórakoztató formában közvetítették a tudományos vívmányokat a laikus olvasók felé. Megjegyzendő továbbá, hogy az irodalom mellett a XVIII. századtól a festészet is sokoldalúan hozzájárult a tudományos ismeretek terjesztéséhez.

Egy pillantás a mai magyar költészetre

A tudomány és a költészet párbeszédét érintően a közelmúltbeli magyar költészetből kiemelkedik Juhász Ferenc nyolcadik verseskönyve, *A virágok hatalma*, amely 1955-ben újdonságával ritka tüneményként a költészet és a nyelv forradalmát jelenítette meg. Más vélemények szerint a kötet nagy zavart okozott a kritikusok számára is, lásd például a „céltalan biologizmus” vádját, mivel a korabeli költészet nyelvéhez képest más nyelven beszélt: „költeménye materialista teremtményszerű, amely látomásos formában mutatja be az anyagi világ egész fejlődéstörténetét, a csillagködök kialakulásától a növényi vegetáció megjelenésé-

ig, a teremtetett állatok sokaságától az ember történelméig. Ennek a látomásos költőiséggel megrajzolt fejlődésnek a középpontjában a »szerelem«, vagyis az univerzumban érvényesülő általános egységesülés mindent magával sodró szenvedélye áll.”⁶ E szellemiségbe viszi az emberi lény az értéket, és érzi az anyagi világ „titkos folyamatait”, amit *A mindenség szerelme* című költemény megrendítően sugall. Felmerül a kérdés, miért és hogyan jut el a „nép-nemzeti lírai realizmus” vidékéről induló költő, *A tékozló ország* megírása után az 1960-as évek végén kezdődő hosszú „depressziós időszakig”. A lehetséges válasz nem meglepő, hasonlóan az előbb bemutatott példák eseteihez.

A fő ok nála is a társadalmi helyzettel kapcsolatos kiábrándító tapasztalat volt az 1950-es években. A szocializmus céljaihoz hű alkotóként a költő drámai módon nem tudta elfogadni a politikai élet nyelvezete és az önkényes politika között tátongó szakadékot, a sztálini korszak elnyomó politikáját, a szegény társadalmi rétegek nehéz helyzetét. Az érzékeny költő eszményét követve „a költészet hatalmát állítja szembe a lét és az élet képtelenségeivel.”⁷

A költői fordulat másik kiváltó oka a modern természettudományos világkép megismerése és átélése volt. Felismerte, hogy teljes mértékben át kell alakítani a költészet hagyományos képét az embert övező természetről, a mindenségről és magának az embernek a természetben, a mindenségben elfoglalt helyzetéről. Ezt a világképet akarta birtokába venni.

Ez a két felismerés új költői szemléletet és létet eredményezett számára. Innen nézve absztrakt versek és új összefüggésekbe helyezett szonettek jeleztek formai változást Juhász Ferenc életművében. S a költő magányos műhelyében tovább folyt a megszerkesztett építés is, sőt minél elszigeteltebbé vált élete, annál nagyobb szerepet kapott benne a lelki egyensúlyt fenntartó tervezés. Ennek fontos részét alkotja a könyv méretű hosszú versek megalkotása is.

E jelentős, ellentmondásos, de előremutató költői életmű távlati irodalomtörténeti szempontból még további feltárára vár. Ennek eredménye lehet annak kialakulása, hogy ki és hogyan fogadja be ezt a súlyos költészetet, és mi lesz a sorsa ennek a jelenleg tetszhalott költőnek, ahogyan egyik versemben nevezem őt (lásd Melléklet).

⁴ CSABAY István: *Tudomány és ismeretterjesztés határán*. Tombo Beáta: *Divulgazione scientifica nel Settecento – tipologia, generi, linguaggio* (Budapest: Fakultás Könyvkiadó, 2022) = *Annona Nova*, 2023, (XIV. sz.) 175–186. <https://journals.lib.pte.hu/index.php/annona-nova/article/view/6457>

⁵ SGUÁRIO, Eusebio: *Dell Eletticismo, O Sia Delle Forze Elettriche De' Corpi Svelate Dalla Fisica Sperimentale Con Un'ampia Dichiarazione Della Luce Elettrica, Sua Natur*. Velence: Presso G. B. Recurti, 2018

<https://play.google.com/books/reader?id=X-InAAAAAAAJ&p-g=GBS.PP1&hl=hu>

⁶ POMOGÁTS Béla: *Egy természeteposz fél évszázada*. Juhász Ferenc *A virágok hatalma* című könyvéről = *Korunk*, 2010, 1. sz., 4–6.

⁷ BODNÁR György: *Juhász Ferenc*. Bp., Balassi, 2005

A jelen és a jövő költészeti kihívásai

A korábbi rövid irodalomkritikus értelmezések után figyelmünket egyrészt arra fordítjuk, hogy a tudomány és az irodalom párbeszédét befolyásoló felismert változásgenerátorok köre és hatásainak intenzitása várhatóan hogyan alakul, másrészt arra, hogy a látókörünkben már megjelennek-e azok az új változásgenerátorok, amelyek-től jelentős intenzitású hatások várhatók.

A társadalmi-gazdasági világhelyzet változásgenerátorának jelentősége nemcsak kiemelkedő marad, hanem tovább is nő. Századunkban a világ egyértelműen belépett a bizonytalanság korába. A nemzetállamoknak olyan nehéz nemzetközi kihívásokkal kell szembenézni, mint a globális felmelegedés, a globális pénzügyi válság, a COVID19-világjárvány okozta válság, a geopolitikai háborúk, valamint a terror elleni állandósult háború. E kihívásoknak – hozzátéve a világban fennálló nyomasztó egyenlőtlenségek mérséklését, illetve megszüntetését – olyan körülmények között kell megfelelni, hogy az átlagpolgárra változatlanul a helyi körülményekre figyelő makacsság a jellemző. A vele járó nehézségek különösen érzékelhetők a globális felmelegedés és a COVID19-válsággal kapcsolatban.

E kihívásokat és a századunkban érvényesülő, a fejlődés irányait meghatározó úgynevezett megatrendek (a szénhidrogénalapú gazdaság alkonya, a megavárosok előretörése, az éghajlatváltozás stb.) követelményeit „már nem lehet a XX. század gondolkodásával és eszközeivel kezelni. A globális felmelegedés, a környezeti erőforrások kimerítése, a geopolitikai feszültségek vagy a gazdasági növekedés lassulásának kezeléséhez mindenképpen új alapok és megközelítések szükségesek.”⁸

A másik fő tényezővel hasonló a helyzet: a tudományos és technikai fejlődésnek a tudományra és az irodalomra gyakorolt hatása jelenleg szintén meghaladja a korábit. Akkor is, ha azt látjuk, hogy századunk első negyedében nem történt új, nagy, látványos felfedezés, mint a XX. században a kommunikációé volt, akkor is, ha következményként a médiacunami (az „agyzavarást”) kaptuk. Ezzel kapcsolatban azonban megjegyzendő, hogy a korábbi vívmányok továbbfejlesztése és az erősödő összekapcsoltságok – például a hálózati elméleti kutatások és a komplexitás törvényeinek a kiterjedt alkalmazása alapján – a mesterséges intelligencia egyre sokoldalúbb alkalmazását teszi lehetővé.

Témánk szempontjából a tárgyalt két változásgenerátor után két új hatótényezőre irányítjuk a figyelmet. Ezek közül az egyik a mesterséges intelligencia kihívásai, lehetőségei, a másik a fenntartható fejlődés elmélete és gyakorlata.

A mesterséges intelligencia fejlődése

A „hagyományos” kommunikációs technika kihívójaként napjainkban előtérben áll a mesterséges intelligencia (röviden: MI), amely a technikai eszközökre nemcsak kommunikációs csatornaként tekint, amint azt a McLuhan értelmezés esetében láttuk, hanem a kommunikátor vagy moderátor szerepére is figyeltet, akik/amelyek a nyitott ember számára programozott módon állítják elő és viszik a kommunikációs üzenetet. Ennek az új kutatási területnek a neve az ember–gép kommunikációja (röviden: EGK). Az elindult kutatások célja, hogy koncepcionális, elméleti és módszertani eszközökkel elősegítse a kommunikációt az ember és a gép, illetve az emberek között.⁹

Jóllehet, e fontos szakmai publikációk szerzői gyakran megjegyzik, hogy az új megközelítés nem egészen illik bele a kommunikáció elméletébe, amely évtizedeken át az ember–ember kommunikációra fókuszál, mégis elmélyülnek az EGK elméleti alapjainak a kidolgozásában. Az MI és a kommunikációkutatások párhuzamos pályáit az elmúlt hetven év után egyre közelebb hozza egymáshoz az MI részéről megnyilvánuló kihívás, amelynek kiindulópontja a „gép mint kommunikátor” értelmezés. E szerint az MI tehát több mint a kommunikáció segítője: az MI automatizálja a kommunikációt.¹⁰

Az MI részéről a kihívás az ember és a gép közötti lételméleti (ontológiai) különbségből fakad, tekintve hogy a kommunikáció szélesebb, kulturális alapozású, és így az emberre vonatkozik. Ezt a dilemmát az EGK kutatói annak feltárásával és bizonyításával kívánják feloldani, hogy a technológia is újragondolható és kommunikátor legyen. Ez a megközelítés lehetőséget ad arra, hogy új kérdéseket tegyünk fel a kommunikatív MI-technológiák három kulcsfontosságú aspektusával kapcsolatban.

1. A funkcionális dimenziók, amelyeken keresztül az emberek kommunikátorként értelmezik ezeket az eszközöket és alkalmazásokat. Az EGK megjelenése magával hozhatja a lehetőséget új kategóriák kidolgozására, az emberek és a technológiák közötti interakciók típusaira, vala-

⁸ Matolcsy: *a világ élvonalában a magyar jegybank* = *Világgazdaság*, 2023. szeptember 16. <https://www.vg.hu/vilaggazdasag-magyar-gazdasag/2023/09/matolcsy-a-vilag-elvonalanaban-a-magyar-jegybank>

⁹ GUZMAN, Andrea L. – LEWIS, Seth C.: *Artificial intelligence and communication: A Human–Machine Communication research agenda* = *New Media & Society*, 2020, Vol. 22., 70–86.; GUNKEL, David J.: *Ans Ex Machina: Rethinking Responsibility in the Age of Creative Ma-*

chines = *Human-Machine Communication. Rethinking Communication, Technology, and Ourselves*. Ed. GUZMAN, Andrea L., New York, Peter Lang, 2018, 221–236.

¹⁰ REEVES, Joshua: *Automatic for the people: the automation of communicative labour* = *Communication and Critical/Cultural Studies*, 2016, 2., 50–165.

mint az emberi kommunikáció határainak átgondolására és újragondolására.¹¹ A mesterséges intelligencia kommunikációs tudásai előtt álló kulcskérdés nemcsak az, hogy „hol illeszkedik ez az ember–MI interakció az EGK-ba?”, vagy „mi ennek az interakciónak az ember-kommunikációs analógja?”, de az is, hogy „van-e értelme ennek az interakciónak ezeken a meglévő kategóriákon belül?”, és ha nem, „milyen új kategóriákat kell bevezetni vagy átrajzolni a régi határokon?” Az EGK-n belül az a kérdés, hogy „kivel lép kapcsolatba az ember?” átvált a „mivel kommunikálnak?” kérdésre.¹² Például, a tudósok különbségeket találtak az emberek kommunikációs viselkedésében is az emberek és a technológia (az MI és a robotok) között,¹³ de a technológiát és az embereket egyaránt kommunikátorokként kezelték, azonban különböző típusú kommunikátorokként. Ezért figyelembe kell venni a különbségeket is, hogy a tudósok jobban megértsék a technológiát mint a kommunikátor egyedi típusát.

2. A relációs dinamika, amelyen keresztül az emberek kapcsolatba lépnek ezekkel a technológiákkal, hogyan viszonyulnak önmagukhoz és másokhoz. Az MI a kommunikatori kapcsolat szempontjából arra utal, hogyan értik az emberek az MI-t önmagukkal, valamint önmagukat az MI vonatkozásában. A technológia tervezésének célja, hogy az embereknek mentális útmutatást adjon arról, hogyan kommunikálhatnak, és hogyan kellene kommunikálniuk vele.¹⁴ Az EGK szemszögéből a technológia társadalmi pozicionálásának vizsgálata magában foglalja azt, hogy egy személy hogyan értelmezi saját magával kapcsolatban, hogy mi az adott technológia, milyen tényezők járulnak hozzá az ilyen értelmezésekhez, és hogy az ilyen fogalmak hogyan befolyásolják interakcióikat. A „robot újságíró” példájához hasonlóan az emberek társadalmi szerepeket is rendelhetnek bizonyos technológiákhoz, amelyeket direkt társadalmi jelzések nélkül terveztek. Ezért amellet, hogy tanulmányozzák, hogyan viszonyulnak az emberek egy bizonyos szerep betöltésére tervezett technológiához, ami eddig a kutatások uralkodó formája

volt, a kommunikációkutatóknak más szempontokat is figyelembe kell venniük a technológia szerepének alakításában, például közbeszéd útján.¹⁵ Fontos megjegyezni azt is, hogy a társadalmi szerepek és kapcsolatok tanulmányozása az emberek és a technológia közötti hatalmi dinamika vizsgálatának is terepe.¹⁶

3. A metafizikai implikációk, amelyek az embert, a gépet és a kommunikációt körülvevő ontológiai határok elmosódását idézi elő. Mikor az emberiség eléri ezt az utolsó fázist, az MI mint kommunikátor metafizikai aspektusaira irányul a figyelem. Olyan kérdések merülnek fel, mint „mit jelent élni?”, „mit jelent embernek lenni?”, „hogyan működik a test és az agy?”¹⁷ Mivel az MI a „metafizikai gépezet” leszármazottja, a gyakorlati életben is meg kell küzdenie azért, hogy emberibb szerepben működjön, mint a számítógépek, és elérje a science fiction határait. Jóllehet, nem átfogó megoldást, de az EGK egy választ kínál, s ez a technológia kommunikátor, legalábbis bizonyos mértékig.¹⁸ Ez a válasz határozottan megkérdőjelezi, hogy a kommunikáció csak emberi folyamat. Felmerül a kérdés, hogyan határozzuk meg a kommunikációt, végezzük az emberek közötti, valamint az emberek és a mesterséges intelligencia közötti interakciók tanulmányozását? Tekintettel arra, hogy a kommunikációs tudósok még a kommunikatív mesterséges intelligencia fejlesztése előtt sem tudtak konszenzusra jutni az alapkoncepciójukkal kapcsolatban,¹⁹ nem várható könnyű válasz erre a kérdésre. Valójában azt jósoljuk, hogy a mesterséges intelligencia bonyodalmaival való vitatkozás a tudományág számára nagyobb kihívást jelent majd, ahogy ezek az eszközök és programok érezhetően elmosás az ontológiai határokat.

E rövid jövőbe tekintés célja volt:

- a kommunikatív MI és a korábbi technológiák közötti különbség bemutatása;
- a további kutatások számára az elméleti alapok megállapítása az EGK funkcionális, viszonylagos és metafizikai aspektusainak középpontba állításával, és

¹¹ PETER, Jochen – KÜHNE, Rinaldo: *The New Frontier in Communication Research. Why We Should Study Social Robots = Media and Communication*, 2018, 3., 73–76.

¹² GUNKEL, David J.: (2012a): *Communication and Artificial Intelligence: Opportunities and Challenges for the 21st century = Communication+1*, 2012, 1.

¹³ MOU, Yi – XU, Kun: *The media inequality: Comparing the initial human-human and human-AI social interactions = Computers in Human Behavior*, 2017, Vol. 72., 432–440. SHECHTMAN, Nicole – HOROWITZ, Leonard M.: *Media inequality in conversation: How people behave differently when interacting with computers and people = Proceedings of the 2003 Conference on Human Factors in Computing Systems*, CHI 2003, Ft. Lauderdale, Florida, USA, April 5–10, 2003

¹⁴ SUCHMAN, Lucy A.: *Human-Machine Reconfigurations. Plans and Situated Actions*. New York. Cambridge University Press, 2009

¹⁵ CARLSON, Matt: *The Robotic Reporter. Automated journalism and the redefinition of labor, compositional forms, and journalistic authority = Digital Journalism*, 2015, 3., 416–431.

¹⁶ GUZMAN, Andrea L.: *Making AI safe for humans. A conversation with Siri = Social bots and Their Friends. Digital Media and the Automation of Sociality*. Eds. BAKARDJIEVA, Maria – GEHL, Robert W., New York, Routledge, 2017, 69–82.

¹⁷ *Genesis Redux: Essays in the History and Philosophy of Artificial Life*. Ed. RISKIN, Jessica, Chicago, IL, University of Chicago Press, 2007

¹⁸ GUZMAN, Andrea L.: *What is Human-Machine Communication, Anyway? = Human-Machine Communication*. i. m. (2018), 1–28.

¹⁹ DANCE, Frank E. X.: *The “Concept” of Communication = Journal of Communication*, 2006, Vol. 2., 201–210.

– a széles körben elindult kutatások irányainak szemléltetése. Közülük kiemelve a *Global Media and China* külön kiadása szerinti kérdéseket:²⁰

Hogyan hatnak a különböző nyelvi, kulturális és nemzeti dimenziók a kommunikatív MI-technológiák működésére és eredményére?

Hogyan érthetjük meg jobban az algoritmikus elképzelések és az emberi, gépi kommunikációs kultúrák sokaságát egy globális világban?

Hogyan változtatja meg az MI és az EGK a globális médiaipart a világban? Hogyan érintik a változások az egyes médiaszektorokat, például az újságírást, a számítógépes játékokat, a közösségi médiát, a filmet és a műsor-szórót?

Hogyan „háziasítják” az olyan technológiákat, mint a mesterséges intelligencia és a robotok különböző kulturális környezetekben?

Hogyan változnak az EGK kultúrák az idők során, mind az MI történetében, mind a médiatechnológiák hosszabb történetében?

Hogyan bővíthetők az EGK-kutatások köre a történelmi pályák és földrajzi határok irányába?

A fenntartható fejlődés mint jövőcél

Napjainkban világszerte – a közelmúlt gyakori reformkeresései után – több formában is elindultak az útkeresések azzal a céllal, hogy az emberiség számára a biztos fennmaradást és fejlődést új gondolkodással alapozzák meg. E páratlan kihívásnak kíván megfelelni az MNB kutatócsoportja is. Mi abból indulunk ki, hogy az emberiség letért az arany metszés, az aranyspirál földi útjáról, az egyensúlyi növekedés ösvényéről, és nem fenntartható pályán halad az ismeretlen, trendi kockázatok között. Ezért nélkülözhetetlen a fenntartható gazdaság és az új gondolkodásmód alapelveinek a kidolgozása.

Az MNB kutatócsoportjában úgy látjuk, hogy a modern gazdaság működése a kvantummechanika, a részecskefizika törvényeit modellezi. Ezért javasoljuk, hogy – többek között – a komplexitás törvényét, a rendszerelmélet törvényét teljeskörűen be kell építeni az új gondolkodásmódba. A modern gazdaságot élő rendszerként indokolt elképzelni, összhangban azzal, hogy a világegyetem és az univerzális tudat is élő. Ennek keretében fontos figyelembe venni az egységes világegyetem kettősségét (minden rezgés üzenetének van párja, fogadója) és hármas tagozódását lélekre – tudatalattira – tudatra, amelyekkel sokoldalúan lehet értelmezni a földi élet működését. E hár-

masságban és a nagy körforgásban az elektromos áramköröknek, az elektromágneses mezőnek, hullámoknak és az ezeknél lassabb vegyi-kémiai anyagoknak mint közvetítőknél kulcsszerepük van. Az ilyen szemléletű változás bekövetkezésében döntő szerepet játszik a digitalizáció kibontakozása, mivel az élet alaptörvényét, az ember kapcsolatteremtését engedi a korábbiakhoz képest nagyobb méretekben és gyorsabban érvényesülni. E változás középpontjában olyan kapcsolat áll, amelynek kódja a 0–1.

*

Kutatásunkban a hosszú távú fenntartható fejlődés célja, valódi feladata az élet és a világ legmélyebb és legteljesebb megértése, és ennek alapján az átfogóan élet-, közösség-, és természetközpontú gondolkodásmód elsajátítása, az emberiség legjobb képességeinek kibontakoztatása, az átfogó közjó legkedvezőbb feltételeinek, s benne a földi élővilág életfeltételeinek kialakítása és hosszú távú fenntartása.

Az élet tudományának felfedezése, alapelveinek közérthető megfogalmazása, az anyag, a lélek és az értelem átfogó, életelvű tudományának megszületése mindannyiunk számára elérhetővé teszi az egyoldalú, anyagelvű gondolkodásmódról az átfogó, életelvű gondolkodásmódra való áttérést. Ember voltunk talajvesztését, a társadalmi döntéseket jelenleg irányító közgazdaságtan kisiklott voltát és a természetpusztítást – gondolkodásmódunk átfogóan megalapozottá tétele alapján tudjuk rendbe hozni. Ennek eléréséhez, a valóságnak megfelelővé válásához a folyamatos változás működési elvét kell tisztázni. Mindannyian, saját egészségünk, jólétünk és boldogságunk érdekében rá vagyunk utalva arra, hogy valóságfelfogó képességünket és gondolkodásmódunkat alapjaiban rendbe hozzuk.

A közgazdaságtan az ember céljait és ezek valóra váltásához szükséges eszközöket kijelölő és létrehozásuk leg-gazdaságosabb módját meghatározó tudomány, és így a közgazdaságtan alapkérdése megegyezik az élet alapkérdésével. Korunkban eljött az idő arra, hogy az egyéni érdekeket szolgáló közgazdaságtan életközpontú közgazdaságtanná, minden alapvető, természetes életközösség javára szolgáló tudománnyá váljon. Az átfogó fenntarthatóság elméleti alapvetésének, valamint céljainak rövid áttekintése után figyelmünket a fenntartható fejlődés fogalmi megismerésére fordítjuk. Annak ellenére, hogy a fenntartható fejlődés fogalma, definíciója nem mondható egyértelműen elfogadottnak és ismertnek, tartós és

²⁰ *Human-Machine Communication Cultures. Artificial Intelligence, Media and Cultures in a Global Context. Global Media and China Special Issues*, 2022, Guest-editors NATALE, Simone – JI, Deqiang

vonzó üzenete van az emberiség számára, hiszen célja és irányultsága az emberiség jövőre vonatkozó álmainak és reményeinek a megvalósítása. Hogyan lehet javítani, teljesebbé tenni a fenntarthatósági fogalom rendszerét?

Az első lépés a fejlődés értelmezése. Jelentős egyetértés van a szakértői körökben, hogy a fejlődés olyan evolúciós, többdimenziós folyamat, amely az alkotó módon létrehozott struktúrákkal és problémamegoldási módszerekkel ér el új célokat. Az egyik ilyen a modernizációs elmélet, amely szerint az elmaradott országok felzárkóznak a fejlett országokhoz. A második a függőségi elmélet, a harmadik a világrendszeri elmélet, ahol a gazdasági külkereskedelmi kapcsolatok játszanak szerepet, és végül a modern globalizációs elméletek.

A második lépés a fenntarthatóság fogalmának az értelmezése. A fenntarthatóság valamilyen kibocsátás, termék, szolgáltatás és folyamat számára rendelkezésre álló kapacitás. Az ENSZ véleménye szerint fontos, hogy egyensúly alakuljon ki a társadalom, a gazdasági élet és a természet között. A Világbank pedig innovatív felhívásként fogalmazza meg a fenntarthatóságot a valós realitások irányítására.

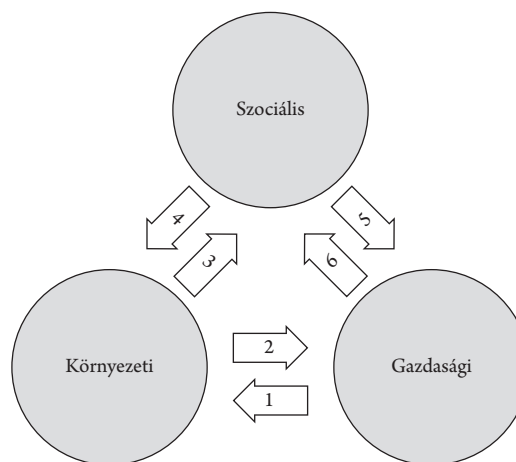
A harmadik lépés – az első kettőből adódóan – a fenntartható fejlődés definíciója. Történelmileg a Brundtland-bizottság azt ajánlja a társadalom számára, hogy a mai generáció igényei, szükségletei úgy nyerjenek kielégítést, hogy nem veszélyeztetik a jövő generációk esélyeit. Gray skót kutató szerint a fenntarthatóság egy állapotra vonatkozó statikus kép; a fenntartható fejlődés pedig az állapot eléréséhez vezető folyamat.

*

A fenntarthatósággal kapcsolatos fogalmi gazdagság öröndetes, de szükség van arra is, hogy a gyakorlati alkalmazás elősegítése érdekében új szemléletű kutatásokkal tegyük megalapozottabbá a fenntartható fejlődés kialakult, háromdimenziójú modelljét, ahol az egyik a gazdasági dimenzió, a másik a környezetvédelmi (környezeti) dimenzió, a harmadik pedig a társadalmi vagy a szociális dimenzió. Ez utóbbi hangsúlyozza a jól működő munkaerőpiacokhoz, a magas foglalkoztatottsághoz, a jelentős demográfiai változásokhoz való alkalmazkodást, kiemelt figyelemmel a népesség elöregedésére, a méltányossági megfontolásokra, illetve a hatékonyabb döntéshozatalban való részvétel fontosságára. A környezeti dimenzió a biológiai és fizikai rendszerek stabilitását, valamint az egészséges környezethez való hozzáférés megőrzését hangsúlyozza. Ezek a követelmények ugyanolyan fontosak, mint

a gazdasági dimenzió, a gazdasági növekedés és a hatékonyság témaköre. A fenntartható fejlődés felé haladás intenzitása e három dimenzió közötti kölcsönhatások és komplementaritásuk megértésétől és működésétől függ.

A fenntartható fejlődés három dimenziója:²¹



E három dimenzió jöllehet a fenntartható fejlődés elengedhetetlen alapja, azonban széles területük, nagy fokú összetettségük miatt nem bizonyulnak elegendőnek a fenntartható fejlődési kihívások tükrében. Ezért szükséges a tartópillérek számának növelése a Fenntarthatóság Jövő Házában. Az ilyen új dimenziókra vonatkozó javaslatok a területi, a kulturális és a pénzügyi dimenziók.

Az új dimenziók közül a területi fenntarthatóság pillérével kapcsolatban az ENSZ mindig is a fenntartható célok megvalósítását helyezte előtérbe a helyi, a regionális és a nemzeti szinteken. Hasznos lehet feltárni, hogy a helyi önkormányzatok milyen erőfeszítéseket tettek, illetve a kormányok milyen hatékonyan támogatták a helyi törekvéseket.

A kulturális fenntarthatósági pillér a leginkább elhanyagolt és a legnehezebben kibontakoztatható terület. Különösen a felülről lefelé irányuló, nemzetközileg finanszírozott projektek esetében tapasztalható, hogy a „kedvezményezett” nem ismerik fel a fejlesztések kulturális értékét. Hasznos lenne annak teljesebb megértése, hogy az emberek hogyan boldogulnak a környezetükkel összefüggésben.

Ami a pénzügyi fenntarthatóság pillérét illeti, a finanszírozás kulcskérdés volt azóta, hogy a kormányok először találkoztak a riói konferencián 1992-ben. A fejlődő országok jogosan igényelték a fejlett világtól a további finanszírozást, amely nélkülözhetetlen a fenntartható fejlődés számára. E súlyos feladat megoldását elősegítheti, ha magának a pénzügyi rendszernek a fenntarthatóságával

²¹ *Towards Sustainable Development. Indicators to Measure Progress (Proceedings of the Rome Conference).* OECD, 2000, Paris

https://www.oecd-ilibrary.org/environment/towards-sustainable-development_9789264187641-en

foglalkozunk, beleértve az olyan globális sokkok hatását is, mint a 2008. évi pénzügyi összeomlás, a COVID19-világjárvány, a szankcióval járó ukrajnai konfliktus, amelyek nemcsak egy országban, hanem az egész globális rendszerben zavarokat okoznak. Ezek valós problémák, amelyek korlátozzák a fejlett országok azon képességét, hogy nagyobb pénzügyi segítséget nyújtsanak a kevésbé fejlett országoknak, bár egyes országok szerint ez inkább ürügy, mint ok.

A kultúra szerepe és lehetőségei

Témánkból adódóan, de azért is, mert a kultúrával még az ENSZ 2030-ig szóló Fenntartható Fejlődési Programja sem foglalkozik kellőképpen, vizsgáljuk meg, hogyan tudnánk elősegíteni, hogy a kultúra a mindennapi tevékenységünkbe jobban beépüljön és azt szolgálja.

E követelmény teljesítéséhez szükséges a kultúra fogalmának rövid definiálása a következőképpen: emberkép, élet- és gondolkodásmód, átfogó világkép, identitás, öntudat, pszichológiai struktúra, mentalitás, attitűdök, etika, őszinteség, hitelesség, szorgalom, kitartás, a bizalomra és együttműködésre való társadalmi hajlandóság, a szervezeti irányítás és kultúra, valamint a világi vagy vallási értékek és normák, amelyek ki vannak téve a tömegtársadalmak és a globális kommunikáció kihívásainak.²² Tágabb értelemben e kulturális mag körüli három héj (a jellemzők halmaza) tekinthető változásgenerátoroknak.

Társadalmi-gazdasági tényezők: demográfiai trendek, urbanizáció, társadalmi mobilitás, gazdasági versenyképesség és munkaerőpiacok, a közérdeken alapuló gazdaság, kultúraalapú gazdaság, integritás, verseny a tudásért és az információért (Big Data helyett Fast Data), egy lényegesen új pénzügyi rendszer, a pénz digitalizálása, humán és társadalmi tőke kezelése, oktatás, egészségügyi ellátás, sport és időszervezetek.

Tudomány és technológia: változások a természeti és emberi világban, a munka szerepe mint az emberi élet alapja, az emberi munka jellegének változásai (mesterséges intelligencia és robotizáció stb. miatt), úrkutatás, az információs forradalom és új mérési rendszerek.

Ökológia és geopolitika: geofúzió – új, többközpontú geopolitikai világrend, klímaváltozás, a természeti erőforrások elérhetősége, kommunikáció és összekapcsolódás, a politikai közösség tendenciái.

Ezt a megközelítést követve a kultúrát (és jellemzőit) a fenntartható fejlődés folyamatának részeként kell tekinteni és kutatni. Az indikátorok egyrészt a három válto-

zásgenerátor által kiváltott kulturális magváltozásokról, másrészt a kulturális magváltozások hatásáról adnak tájékoztatást a fenntartható fejlődési célok eléréséhez. Ehhez olyan elemzési módszertant szükséges alkalmazni, amelyben megjelennek a törvények követelményei, az etikai értékek és normák, a cselekvési koncepciók és tervek (gyakorlati értelemben is), valamint a fejlődési folyamatok összehangoltak legyenek. Egy ilyen követelményrendszernek – a nemzetközi tapasztalatok alapján is – megfelelhet az integritás szemlélete és módszertana. A hosszú távú fenntartható fejlődés minőségi színvonalának emelése végett, a kultúra dimenzióit a társadalmi és etikai értékorientációval együtt értelmezzük. Így módon a fenntarthatóság kulturális és értékorientációs alapját a szélesebb, nagyobb és biztonságosabb társadalmi-intézményi rendszer, a fenntarthatósággal összhangban álló életvitel és magatartásformák kialakulásának ösztönzése és társadalmi beágyazódása, valamint a tömegember helyett a magasan képzett alkotó ember szolgáltatja.

Milyen meghatározó követelményeknek kell megfelelni a személyek és a szervezetek magatartásának a hosszú távú fenntarthatóság világában? Mi az integritás, mi jellemzi a személyi (azon belül a vezetői) és a szervezeti integritást? Indokolt, hogy a sűrítés öt fő jellemzője között a következő tartalmi elemeket emeljük ki.

1. Konzisztencia és koherencia. Az elvek és értékek konzisztenciájának és koherenciájának a követelményét a latin „integere” szó is hordozza, hiszen jelentéstartalma az érintetlen, egész, harmonikus; integritási tartalma pedig a teljesség, az egészség. A szervezetekről alkotott ilyen átfogó kép ismerete lehetővé teszi, hogy – a filozófiai megfontolások mellett – olyan integritásirányítási politikák készüljenek, amelyek a gyakorlatban is működőképesek.

2. Szakmai teljesség és felelősség. Az integritás másik fontos értéke a magas szintű tudást és felelősséget képviselő szakmai integritás, amely kompetens és képes arra, hogy széles körű bizalmat keltsen a szűkebb partneri körben, de társadalmilag is. Ennek pozitív hatásai a különösen fontos személyzeti munka eredményességében jelennek meg. A szakmaisággal járó magas szintű érték-meghatározás elősegíti a közérdek iránti elkötelezettséget, a szociális értékek tiszteletét, és a szervezetek által nyújtott szolgáltatásokon keresztül a közösségi jól-lét növelését.

3. A morális elmélyülés jelentőségét az adja, hogy az ember azonosulóképességeivel és tudományosan megalapozott cselekedeteivel kapcsolatban számtalan kétely merülhetne fel az etikai megalapozás nélkül, hiszen önálló integritásokat képviselnek. Elengedhetetlenül szük-

²² Lásd szintén CSÁK János: *Social Futuring – A Normative Framework = Society and Economy in Central and Eastern Europe*. [a Budapesti Corvinus Egyetem folyóirata], 2018, 1. sz., 21–45.

ség van tehát a jó és a rossz megítélésének a képességére is. Ez a szoros kapcsolat kifejezhető úgy is, hogy az integritás olyan erkölcsi minőség, amely összhangban van az etikai értékekkel, normákkal és szabályokkal, és megnyilvánul a döntési (irányítási) folyamatokban. Az integritás azonban nem alternatívája az etikai elméletnek, értékeknek és normáknak, a közigazgatási etika követelményeit is beleértve. Az integritási szemlélet és gyakorlat az etikai értékek és normák beágyazódását valósítja meg a létező cselekvésbe és az elméleti fejlődésbe. Az integritással kapcsolatban természetesen nemcsak a jó cselekedetek léteznek, hanem a rosszak is, amelyek változatos formában (csalás, korrupció, diszkrimináció és fenyegetés, információkkal való visszaélés stb.) megsértik a morális értékeket és normákat.

4. Szervezeti értékek és funkciók. A szervezeti integritás szempontjából nagy értékű funkció a szervezeti kultúrának az erősítése, annak a minőségnek a javítása is, ahogyan a személyek és a személyek csoportjai viszonyulnak egymáshoz. E viszonyulás, illetve együttműködés történhet stratégiai, taktikai vagy operatív szinteken. A stratégiával kapcsolatos cél a közös víziók megértése és elfogadása. A szervezeti kultúra jellemzője továbbá, hogy a vezetőség mekkora figyelmet szentel, és milyen fontosságot tulajdonít az integritás kérdésének, illetve van-e lehetőség a téma nyílt megvitatására. A vezetőségnek ösztönöznie kell a problémák és dilemmák megvitatását és gondoskodnia kell az integritással kapcsolatos tanácsadásról.

5. Politikák és programok integritása. Az elmúlt évek figyelemre méltó felismerése, hogy a politikák és programok gyakran nem érik el a céljukat, és vita folyik arról, vajon mi ennek az oka: a célok meghatározása vagy a megvalósítási folyamat sikertelensége. A tapasztalt politikai kudarc mögött részletesebben azonosítható négy ok: az optimista várakozások, a végrehajtás szervezeti széttagolt-sága, az elégtelen döntéshozatali együttműködés és a politikai ciklusok széttartása. Kérdés: tudja-e az integritási személet javítani a fenntarthatósági politikák (programok) eredményességét? Az igen választ olyan integritási jellemzők indokolják, mint például a konzisztencia és koherencia gyakori hiánya a programokból a célok meghatározásánál, a szervezeti struktúra és menedzsmentmodell hiányosságai, valamint a politikák és programok nem kielégítő hatékonysága.

Az integritás szövevényes fogalmának e kiterjesztését napjainkban különösen aktuálissá teszi a fenntartható fejlődési stratégiák, programok kidolgozása a szervezeti (lo-

kális) szintről kiindulva a nemzeti programokon keresztül egészen a nemzetközi (globális) stratégiáig. Erre leginkább a következő két ok miatt van szükség.

Az ENSZ fenntartható fejlődési programjában ma még a gazdasági növekedés (GDP) élvez prioritást az ökológiai integritással szemben, és fókuszában inkább a hatékonyság javítása, mint a felhasznált természeti erőforrások nagyságának az abszolút csökkentése áll.

A hosszú időkre szóló mérlegelésekben a kulturális színvonal emelkedése, az etikai értékek és normák szerepe – többek között – a generációk esélyeinek és lehetőségeinek alakulása, valamint a jövedelmi és vagyoni különbségek mérséklése miatt is sokkal kiemeltebb jelentőségű, mint a rövid távú döntések esetén.

Az irodalom felé – körütekintően, bölcsen

Megállapítható, hogy a vázolt két új, nagyszabású jövő fejlődési irány az eddigieknél is hatásosabb változásgenerátorok lesznek az emberiség, annak kultúrája, irodalma és költészete számára.

Az új technológiák – elsősorban az MI – az ígéretes előnyeik mellett olyan félelmekkel is járnak, amelyek felülmúlhatják a veszélyeket is. Ennek ellenére e technológiákat, fejlesztéseket a legszélesebb emberi kör számára lehetővé kell tenni. Segítségükkel már a közeljövőben megalapozottabban és sokoldalúbban lehet tanulmányozni a jövőalkotás alternatíváit. Mégis – témánkhoz közel állóbban – a fenntarthatósággal járó kihívásokra és lehetőségekre irányítjuk elsősorban a figyelmet.

Németh László felismerése szerint a magyar irodalom bizonyos szerzői a Bartókéhoz hasonló világnézetet, gondolkodásmódot, művészi eljárásokat érvényesítenek. „A magyar irodalom szinte sohasem tudta magát igazán világraszóló feladatokig felküzdeni. Innét látszólagos gondolatszegénysége (egyes írói sokszor meglepően gazdagok voltak), az eszmék mennyezetvilágításának a hiánya. A hiba rögtön szemléletessé válik, ha zenészeinket állítjuk melléjük. Bartóknak ez sikerült.”²³ Ezzel kapcsolatban indokoltan állapítja meg Falusi Márton, hogy Bartók „gondolatgazdagsága” az egyetemesség olyan csúcsára jutott, amelyet az irodalom csak kitüntetett pillanatokban ostromolt. Ez az egyetemesség azonban globális szempontból nem volt igazán teljes, hanem inkább egyfajta „köztesség”, amely „lélek és módszer beszéde: Ázsia és Európa pár-baja, egyezkedése”²⁴

Most, a hosszú távú fenntartható egyensúlyi fejlődés kibontakozásával elérkezett az az időszak, amikor a globá-

²³ NÉMETH László: *Magyar műhely = Uő: A felelősség szorításában. Jelek a társadalomnak 1945–1975. I–III.* Szerk. NÉMETH Ágnes, Bp., Püski, 2001, I., 158.

²⁴ Uo., 164.

lis megújódás középpontjában a fenntarthatóság elméletének kidolgozása és megvalósítása került, ami az élet szempontjából mindenre meghatározóan fontos hatással van / lesz a természettől kezdve a gazdaságon és szocializáción át egészen a kultúráig, az irodalomig és a költészetig. A fenntarthatósággal az emberi egzisztencia olyan mélyebb rétegei tárulnak fel, amelyek több: globális, nemzeti, regionális, helyi és személyi szinteken léteznek, és a jelenlegi nem működő fenntarthatósági egyensúlyok nagymértékben a tudomány és a kultúra, az irodalom és a költészet sokoldalú eszközeivel, alakzataival állíthatók helyre. E kihívás minden alkotó ember számára egyenlő feladatot, de esélyt is jelent: minden kézben ott lehet a „fenntarthatóság marsallbotja”, és az elért eredményektől függ a jövőbeli fejlődés sorsa.

A fenntarthatóság fentebb ismertetett tartalmi kihívásainak történő megfelelés természetesen a szövegalkotási módok és formák sokféle változataival lehetséges. Elsőként indokoltnak látszik annak elfogadása, hogy az irodalmi műben nemcsak az érintett tudományok, kiemelten a történelem, a közgazdaságtan, a szociológia, a politológia és a pszichológia kifejezései, szavai – természetesen érthető módon – megjelenjenek a műalkotásban. Sőt, ez célszerűen úgy történjen, hogy a szövegalkotásban e tudományokkal kapcsolatos gondolkodás és beszédmód a közbeszédnél valamelyest magasabb, ösztönző szintű legyen. Így megvalósulhat az irodalmi alkotó és a közgondolkodó olvasó beszédmódjának összeolvadása, s e párbeszédből a vers, a verspróza vagy az esszé kerülhet ki győztesen. Ezáltal elérhető, hogy a „művészetnek mindig új reflexiókat kell létrehoznia, amelyek változó kontextusban újfajta értelmet adnak”.²⁵

Az irodalmi alkotás, különösen a költészet horizontjának ilyen irányú kitágításával várható, hogy az irodalom újra közelebb kerülhet az emberhez: nem vásárnapi, hanem elsősorban hétköznapi társaként. Egy ilyen fordulat felérhet egy valóságos, új költői forradalommal, amellyel újraéledhet a bölcséleti igény, a szeretetkultúra, valamint az egzisztenciális megoldások sokoldalú keresése és megtalálása.

E fejlődési folyamathoz történő hazai kapcsolódást az irodalom filozofikusságának további elmélyítése is elősegítené, jöllehet az irodalom és különösen a költészet filozófiával való kapcsolatát még ma is egyfajta trónviszály jellemzi. E vitából egyfelől kitetsző reménysugár az olyan vélekedés, hogy „a költészet ideája a fogalmi gondolkodás

a tudomány korában”,²⁶ másfelől az esszéírás ígéretes lehetősége e cél érdekében.

A megvalósítás oldaláról nézve a kérdést, úgy vélem, hogy a „bartóki modell” követése több okból is nyújthat reményt. E kultúrfilozófiai modellből – mint már utaltunk rá – nem nehéz kiérezni, hogy a társadalmi fejlődés jelentősen befolyásolja az irodalom alakulástörténetét. Megemlíthető az is, hogy a bartókiság a nyugati mintákkal sikeresen kapcsolta össze a „bachi zenei építkezést” és a „folklórt”. Kiemelkedő értéke az is, hogy a bartókiság feltárta az ismeretlen, archaikus ősréteget a Nyugat számára, ami megfelel a jungi „kollektív tudattalan” fogalmának.²⁷

Ezt az irányzatot – Németh László szerint – Ady Endre, Gulyás Pál, Sinka István, Weöres Sándor, Tamási Áron, Juhász Ferenc, Nagy László, Fodor András, Csanádi Imre, Simon István és mások, mindenekelőtt Csoóri Sándor követték.

Közülük külön kiemelem Weöres Sándort, akinek a jelentősége – többek között – abban áll, hogy a két irodalmi paradigmát: a modernséget (például József Attilát és Szabó Lőrincet), valamint az azt követő posztmodernitást úgy tudta újszemléletű és irányultságú költészetében megjeleníteni, hogy közben a híd szerepét töltötte be. Ez jól látható például az *Átváltozások* című, harminc szonettből álló ciklusában, ahol „nem szubjektivizál, hanem általánosít és elvonatkoztat. Előadása minden reflexivitáson túl van, és a tárgyiasítást is végző határig feszíti. De nem mond le az érzéletes képekről, mint korábbi elvonatkoztatásra törő szonettjeiben. Másfelől pedig elkerüli az imaginista képzelet túlzásait is, melyekre még olyan nagy mítoszverseiben is sok példát lehet találni, mint a *Medeia*... Az érzéki-tárgyi közvetlenség mozzanatai mellett megteremti a személyesség légkörét is. Másképpen, mint Babits, de nem kevésbé szuggesztív módon. Nem a történetet hajlítja finom ívben a személyes sorshoz és indulati tartalomhoz, hanem az elvonatkoztatás körét húzza meg úgy, hogy a költő és az olvasó egyaránt belülről kerüljön.”²⁸

E költészet kiemelkedő jellemzője az is, hogy tematikus vagy szövegszerű költői gondolatért úgy nyúlt a világirodalmi és a filozófiai gondolkodás meghatározó műveire, hogy azzal saját költői tevékenységét mélyítette el. Weöres még arra is képes volt, hogy „eloldja a költészetet a hétköznapi valóság szintjétől és átemeli egy másik közegbe”. „A tudomány és művészet hazája nem a lét, az »esse«,

²⁵ FÜLÖP József: *A filozófia esztétikai revíziója*. Andrew Bowie: *Aesthetic Dimensions of Modern Philosophy*. Oxford, Oxford University Press, 2022, 238 oldal = *Magyar Művészet*, 2023, 4. sz., 104.

²⁶ ROUBAUD, Jacques: *Költészet és emlékezet. Leoprepész fiának találmánya. Öt poétikai előadás*. Ford. SELÁF Levente, Bp., Tipotex, 2007

²⁷ FALUSI Márton: *Kultúra arisztokrácia nélkül? Esszék és tanulmányok*. Bp., Előretolt Helyőrség Íróakadémia, Kárpát-medencei Tehetség-gondozó Nonprofit Kft., 2019

²⁸ KENYERES Zoltán: *Weöres Sándor*. Bp., Kossuth, 2013

hanem a lehetőség, a »posse«, s ha a létben megnyilvánul, attól a lét lesz gazdagabb” – hirdette *A teljesség felé* egyik szakaszában... Nem valóság, hanem lehetőség, nem alapvetőség, hanem vertikálitás, mélység és magasság: ezek Weöres értékszemléletének orientációs pontjai.” Weöres költészetének e jellemzői a *Saturnus – Weöres 100* című versében is tükröződnek (lásd Melléklet).

Az új gondolkodásból (az egységes Világegyetemből és tudásból) való kiindulás képes arra, hogy tematikus vonatkozásban tovább tágítsa ki az irodalom létszemléletét. E változással a korábbi mikrokozmosz felvillanások helyén makrokozmosz távlatok nyílnak. Így kerekedett ki a líra és az etika összeolvadásából a narratív, hosszú vers új változata, ami szociológiai, közgazdasági, politológiai mozzanatokkal és motívumokkal gazdagította a költészetet.

A líra még ma is képes megkerülhetetlen gondolati dilemmákat áttételesen érinteni, magába fogadni anélkül, hogy sértene politikai és társadalmi, valamint irodalmi szekértáborédekeket. El lehet mondani olyan víziókat, amelyek használhatók az olvasó lelki-szellemi gondjainak orvoslására. Természetesen nemcsak a hangnemnek kell lecserélődnie, hanem a mélyreható poétikai változásokat is be kell engedni a kontextusba és a kánonba. Ez ma már könnyebb, hiszen az információk, az új irányzatok, trendek eljutnak mindenhová. Jelenleg a transzhumanizmusnak nevezett észjárás és az új metapoétika divatja van, de valódi megújulást nem hozott mind ez ideig egyik sem.

Így kerülhetett sor például arra, hogy az én költészetem is kiegészült a közgazdász lét kifejezés terminológiájával. Sipos Lajos, a kiváló irodalomtörténész professzor szavaival: „Nem úgy, hogy a szakszavak helyet fognak maguknak a vers-kommunikációban, mint Juhász Ferenc alkotásaiban a biológiai létezés kifejezései. Hanem úgy, hogy a »Beszélő« gondolatvilágában (aki természetesen sok esetben azonos az alkotást létrehozó személyes »Én«-nel) végig jelen van az a közgazdasági viszonyrendszer, amelyben a 21. század profit-maximalizálásra törekvő világcégei minden egyéb szempontot lényegében alárendelnek ennek a főszabálynak. A költő mint abszolút etikus lény, kétféle beszéd-tudással rendelkezik. Egyrészt vers-beszélőként, gondolatvilágában végig jelen van »a legszegényebb országok adósságának« megoldhatatlan problémája (*Világima* című vers), az »Etiká«-t az érdeknek minden esetben alárendelő gesztus, a kantiánus

erkölcs érvényesülésének lehetetlensége (*Kísérlet* című vers), a közgazdaság 21. századi törvényeinek rideg érvényesítésére való törekvés (*Világgazdaság* című vers). Jelen vannak »a pénzügyi tervek madárröptetői / világszegénység hullá(dék)égetői / koalíciók pókhálósövényei« (*Világima* című vers), valamint a »közjó«-t és a »közrossz«-at felcserélők (*Köz-* című vers).²⁹ Az idézett négy verset (*Világima*, *Kísérlet*, *Világgazdaság*, *Köz-*) lásd a Mellékletben.

Az új gondolkodás szelleméből és a fenntartható fejlődés követelményeiből reményteljesen egy további konkrét témakör is kopogtat az irodalom és a költészet ajtaján: a »fenntarthatóság irodalma/költészete«, illetve a »zöld irodalom«, »zöld költészet« vagy »zöld fordulat«. Ennek egyik fő irányultsága lehet a hosszú távú fenntarthatóság jelentőségének tudatosítása, a másik: az ismeretközlés, a fenntarthatóságot jobbitó, gyakorlati cselekvések irányairól, a harmadik pedig a fenntarthatóság új kultúrájának a megteremtési, érvényesítési módjai a gyakorlati életben.

*

Egybevéve mondható, hogy a Milyen az irodalom?, Milyen a nyelv? kérdésre az elhangzottak mellett több válasz is adható, amelyek egyaránt érvényesek, mert manapság, az intellektuális elit – a lejegyzés és az archiválás digitális kultuszában – felismerte azokat a nem szemantikai elemeket és mozzanatokot is, amelyek segítik egy új nyelv használatát, azaz a megértést, amely felé mindvégig úton vagyunk, illetve leszünk (Hans-Georg Gadamer szavaival).

Ami az irodalom jövőjét illeti, tegnap még nagyon féltünk a Gutenberg-galaxis, a könyv halála miatt. Igaz, hogy egyre több elektronikus könyvet olvasunk, de remélhetjük, hogy az emberi szépérzék még sokáig életben tartja a könyvet. Bízhatunk abban is, hogy az irodalom ökológiai egyensúlyának jelenlegi megbomlása helyreállítható a politikai korrektség megnőtt étvágya és a zavaros ideológiák globális terjedése ellenére.

Ehhez reményt adhat a korábban már idézett McLuhan mondás: „A tudatlanság arra vonatkozóan, hogyan használjuk fel az új ismereteket, exponenciálisan nő” tartalom megfordítása lesz a kibontakozó, reményteljes irányzat: „Az exponenciálisan növekvő tudás bőséget eredményez.”

²⁹ SIPOS Lajos: „Minden vers önnön elérhetlensége is”. *Jegyzetek Báger Gusztáv válogatott és új verseihez 2018-ban*) = *Tiszatáj*, 2018, 11. sz., 124–134.

MELLÉKLET

Kezdet*In memoriam Juhász Ferenc*

A jósolhatatlan elvitte a jóst.
Most se itt, se ott.
Tükör volt, árnyék lett.
Szárnyas tetszhalott.

* * *

Saturnus – Weöres 100

Előbb a klasszikusokat kergettük el,
az agancsos nagyvadakat.
Persze tudható, bolondok voltak:
hittek az esztétikum érvényességében,
a fűben és a fában, a szerelemben és a lázban;
a túlcsoordulásban és a hiányban,
az összefogásban és a jó újságban.
Bánom-e? Mondjam-e tovább a magamét
vagy más mezőkre fanyalodjam?
Vonatunk szakadék peremén száguld,
minden kanyarnál csikorog a fék.
Mutatványosok lettünk, cirkuszi társulat
egy robogó lokomotív nyergében;
kémény mögött ülve,
lobogó hajjal pötyögtetjük
céltalan sms-eink.

* * *

Világima

*A legszegényebb országok adósságának elengedéséért
az IMF és a Világbank éves közgyűlésén*

Ti a diagnózis rózsafüzér-morzsolói
pénzügyi tervek madárröptetői
világszegénység hullá(dék)égetői
koalíciók pókhálósövényei
globális lendkerekek forgatói
itt az aranyszegélyű táblák alatt
a Nagy Kihívások Termében
indián-színes textíliák
fehér selymú linea-zászlók előtt
Ti az Aranyborjú szájának nyitogatói
bányáitok legmélyebb bugyraiban
szánjátok meg a világot
szánjátok meg egyszer

Washington, 1999. szeptember 26–30.

Kísérlet

Nevelőbe adtuk Etikát,
túszul ejtette őt az állam.
A zúzott törvény mint lakmusz
a metafizika poharában.
Kaleidoszkópban rózsablabok,
mikrobák, rajzó rejtjelek.
Szivarra gyújtott a Sátán,
rőt füstje közöttünk lebeg.

* * *

Világgazdaság

Harapás, rágás, nyelés,
kurta előrenyargalások.
Legelők álmos nyugalomát
csak terelő akarat dúlja fel.
Karámig izgatott vonulás:
porfelhő letarolt utakon.
Buja bolygás a cél előtt.
Mérlegel a gondoskodás:
vödör, olló vagy pengeél.

* * *

Köz-

A közügy, ami közteher.
A közérdek, ami közöny.
A közbiztonság, ami közizgatás.
A közigazdaság, ami közellenség.

A köznevelés, ami közterelés.
A közoktatás, ami közszoktatás.
A közgondolkodás, ami közhelygyár.
A közigazság, ami köztévedés.

A közmegbecsülés, ami közfelejtés.
A közszereplés, ami közlebukás.
A közbeszély, ami közveszély.

A köztér, ami közmagány.
A közjó, ami közrossz.
A közélet, ami közhalál.

Elmélkedések a szabadságról és a rendről

Kísérlet József Attila *Eszmélet* című költeményének gondolati rekonstrukciójára

„Ahol a szabadság a rend, / mindig érzem a végtelent.”¹

Az *Eszmélet* elemzéseinek többsége nem tesz kísérletet arra, hogy gondolati-logikai egységként ragadja meg a költeményt, vagy ha mégis törekszik erre, akkor nem jut messzire.² Tverdota György, József Attila életművének egyik legalaposabb ismerője alighanem ezért is döntött úgy, hogy lemond az egység kereséséről, és tizenkét önálló, csupán laza ciklust alkotó versként elemzi az *Eszmélet* cím alá besorolt kilencvenhat sort.³ Mások – részben Tverdota recepciós korszakhatárt jelentő műve előtt, részben pedig azt követően – nem mentek ennyire messzire, hanem lazán összekapcsolódó hálózatként próbálták megragadni a verset.⁴ Csupán két olyan értelmezést ismerek, amelyek valódi egységet kerestek, és számottevő eredményre is jutottak: Szabolcsi Miklóset és Fodor Gézáét.⁵ Az előbbi azonban – megítélésem szerint – csupán az első hat versszakot tudja meggyőzően összefűzni, a második pedig az egyes strófák (legtöbbször igen invenciózus, néhány esetben azonban erősen vitatható) magyarázatát követően nem tett kísérletet a szintézisre.⁶

Nem valamilyen versenyszellem ösztönöz arra, hogy a számos kiváló elemző mérsékelt eredményt hozó próbálkozása után megkíséreljem kimutatni: igenis tekinthető az *Eszmélet* gondolati-logikai egységnek, hanem egészen egyszerűen csak koherens elmélkedésként percipáltam (már a recepcióban való elmélyülésem előtt is), és percipálom (az ellenvetésekkel való számvetés után is) a művet. Nem vitatom, hogy vannak benne enigmatikus részek és mondatok, de némi kísérletezés és utánajárást követően úgy vélem, hogy ezek is a helyükre illeszthetők. S még egy fontos kiegészítés: Tverdota György szinte minden részletre kitérő, óriási tudásanyagot megmozgató, alaposan végiggondolt, számomra példaértékű elemzésében előrehaladva egyre inkább úgy éreztem, hogy a szerző koherenciakeresésről való lemondása olyan indokolatlan önkorlátozás, amelynek következtében a mű fontos jelentésrétegei maradnak homályban, s hogy nagy kár ezekért az aspektusokért és nagyobb összefüggések konstituálta gondolatokért.

*

Hogy miről lesz szó a költeményben, azt az eleinte csak invokációnak látszó első strófa még nem árulja el, és utána is csak fokozatosan nyernek körvonalat azok a kérdések, amelyekre maga a vers a válasz.

(Legalább) kétféle rend van, tudjuk meg a második versszakból: az, amit álmában látott a költő, és amit ébren tapasztal maga körül, az utóbbit meg is nevezi: a vas világ. Hogy a másodikban (enyhén szólva) nem érzi jól magát, ahhoz nem férhet kétség. Soha nem kapott ettől a világtól semmi jót (lásd V. versszak), most is nélkülözni kénytelen (III.), szenved (VI.), és rabnak érzi magát benne (IV., VII., VIII.).

Lehet-e másképpen is élni, mint ahogyan a vas világ azt előírja, és ahogyan azt a hozzá alkalmazkodók (a nagy többség) teszik? Tényleg van-e másféle rend is, mint az, ami a líra ént körülvevő társadalmat működteti? Vagy másképpen fogalmazva: van-e egyáltalán emberi szabadság? Olyan, amely módot ad valamilyen más és jobb élet kiküzdésére. S ha van – egyelőre csak föltéve, de még meg nem engedve –, akkor miképpen lehetséges azzal élni? Ezek általános, ha úgy tetszik, filozófiai kérdések.⁷ De van a versbeli töprengésnek és ezeknek az absztrakcióknak egy személyes (a lehető legszemélyesebb) aspektusa is. A lírai én jól érzékelhetően nagyon mélyre zuhant, de valahogyan folytatni szeretné az életét. Választ kell hát adnia az életproblémáira, és kiutat kell találnia. Azt kérdezi hát: miként élhet a magafajta abban a világban, ami őt körülveszi, vagy éppen attól elszakadva?

Amint azt az alapos biográfiákból tudhatjuk, ugyanabban az időben az *Eszméletet* jegyző József Attila nevű költő is igen súlyos válságot élt át.⁸ A kommunista pártból kiutálták, élettársi kapcsolata véglegesnek látszó válságba került, még csak szerény megélhetést biztosító munkája sem volt, kis híján éhezett, mentális állapota pedig jelentősen rosszabbodott. Az *Eszmélettel* közel egy időben (talán kicsit előbb) írt *Számvetés* című verse – megkockázatom – egy öngyilkosság-közeli állapot dokumentuma. József Attila ekkori életének egyik tanúját, ifj. Muraközy Gyulát idézve „ezután csak meg lehet örülni, meg lehet halni, vagy... meg lehet térni”.⁹ (Hadd másoljam ide a költemény legmeggrázóbb sorait: „Rajtam már csak a fegyver foghat. // Ezért ülnek oly sötét dolgok, / oly hatalmak

a szívemen, / hogy szorong lágy arcú kedvesem, / ha rá-nézek; pedig mosolygok.”) Végül a költő úgy döntött, hogy ebben a reménytelen helyzetben elfogadja testvére és sógora meghívását, és 1933–34 telének végén néhány hónapra Hódmezővásárhelyre költözik. Állítólag rengeteget sétált az alföldi város környékén¹⁰ – mint annak idején Csokonai Csurgón.

Képzeliük el a következő beszédhelyzetet! Kora tavasz van. Az év legszebb pillanatai. (E sorok írójának szubjektív ítélete szerint.) Az aprócska levélkezdemények éppen elkezdene kibújni az ágakon. A lírai én (aki persze – hangsúlyozom, mielőtt még valami perzekutor rám pirítana – nem azonos a költővel) sétálni indul a város közeli mezőkre, és közben saját zátonyra futott egzisztenciáján, egyáltalán az élet értelmén, az emberi sorson és a szabadság lehetőségein töpreng.

Az első strófában azt látjuk, ami őt is lenyűgözi: a földtől éppen eloldja az eget a hajnal, ragyogó tavasz van. Gyönyörű a világ. („E helybe andalogni jó, / E hely poétának való” – írta az elődje annak idején.¹¹)

Aztán elindul az eszmélődés:¹² valami szépet láttam álomban, kék, piros, sárga összekent képeket, és az volt a benyomásom, hogy „ez a rend”.¹³ (A határozott névelő fontos: nem egyfajta rend, hanem a rend.) Ám most, hogy már ébren vagyok, tudom, hogy mégsem ez, hanem a vas világ a rend, az álom pedig egyre homályosabbá válik, és elpárolog belőle a nemrég még oly szilárdnak érzett bizonyosság.

Hogy milyen a színes összekent képekkel jellemzett és a vele szembeállított rend, az már a szavak konnotációjából is sejthető: az előbbi szép, izgalmas, vitális és szabad,¹⁴ az utóbbi pedig rideg, szigorú és embertelen, de – legalábbis a másodikat illetően – nem is kell találgatnunk, mert nem sokkal ezután bőséges, illusztrációkkal alátámasztott magyarázatot kapunk. A vas világ lakója volt az a szerencsétlen, fázó és rettegő kisfiú, aki megpróbált a teherpályaudvaron szenet lopni (V.), és az a belőle lett sovány felnőtt, akinek nem jut egyéb, csak néha-néha egy kis kenyér (III.). Ez a rend jelenik meg fölfelé pillantva az eget egymásba illeszkedő fogaskerekeiként (VII.), vagy úgy, mint a nyirkos cementfalakkal körülvett cellát fölülről lezáró rács. Vagy éppen úgy – most már visszailleszkedve a Földre –, mint egy halom hasított fa (IV.). S végezetül még a vas világ tudományos igényű meghatározásának kulcsszavát is megkapjuk: „determinált” (IV.).

Kérdés mármost az, folytatja a magányos sétáló, hogy tényleg van-e másmilyen világ és rend is, hogy az álom csupán csalóka illúzió volt-e, vagy valódi lehetőségről adott hírt. Annak, aki esetleg kételkedne ennek valóságosságában, nem sokat tud mondani az elmélkedő, csupán annyit, hogy ha az álmaira emlékezve néz föl az imént

még börtönrácsnak tetsző égre, akkor igenis meglátja ott azokat a determináció fogaskerekei közötti réseket, ahol a szabadság megvetheti a lábát. (IV. – Azt hiszem, ezt jelenti a „törvény szövedéke mindig fölfeslik valahol”.)

Úgy tűnik, hogy a dilemma objektív érvekkel eldönthetetlen. Ha amonnan nézzük, akkor rács van odafönt, ha eminnen, akkor meg a szabadság korlátlan játéktere. (Ehhez hasonlóan a *Két hexameter*ben sem lehet majd, két évvel később, a tisztességességről érvekre alapozva dönteni. A „kiterítenek úgy is” arra is motiválhat, hogy becsületes legyek, és arra is, hogy ne legyek az.)

De ahogyan a tisztességességről is határozott véleménye lesz később mindennemű evidencia nélkül, ugyanúgy megingathatatlanul hisz a szabadság és a másféle rend lehetőségét illetően is. Egyértelmű ez már a harmadik strófában, ahol azt magyarázza, hogy másoktól eltérően miért nem igazodik a vas világ törvényeihez, valamint azokban a szakaszokban, ahol magától értetődően feltételezi, hogy a „külső” mellett létezhet egy attól független, másfajta törvényekkel rendelkező „belső” is. Idesorolom a hatodik versszakban felmutatott lehetőséget a háziúr nélküli házról, a tizedik szakasz ehhez hasonló életstratégiát boncolgató sorait a meglett emberről, s persze a befejezés látomását is a fülkefényben szemlélődő énről. Továbbá ott van még a negyedik strófa utolsó három sora, amelyek többféleképpen is magyarázhatók, de csak akkor illeszkednek koherensen a mű gondolatmenetébe, ha a belső világ leírásaként értelmezzük őket.¹⁵

S még valami! Innen visszatekintve az első versszak sem pusztán a beszédhelyzetet körülíró invokációnak látszik, hanem egy igen fontos, már-már perdöntő bizonyítéknak. A társadalmi léttől érintetlen természet nem a vas világhoz hasonló, rideg és könyörtelen mechanizmus, hanem inkább olyan szabad rend, amelynek legfőbb attribútuma a szépség. Ez a rend nem ellenséges, hanem éppen ellenkezőleg: körülveszi és magához öleli az egyént, s közben harmóniával és boldogsággal árasztja el. Sokkal inkább hasonlít tehát az álomban látott összekent színes képekre, mint a determinációk által bilincsbe fogott univerzumra.

Most már talán biztosak lehetünk abban, hogy kétféle rend van, de csak az egyik törvényei állnak viszonylag világosan előttünk. A vas világ szűkebben felfogva (itt nagyon is indokoltnak tűnik számomra a marxista terminológia használata) a fönnálló termelési viszonyok és a belőle fakadó gazdasági-társadalmi formáció (ez esetben a kapitalizmus), vagy természetfilozófiai szintre általánosítva: a determináció világa, de minek a világa (hadd használjam innentől ennek megnevezésére ezt a *Levegőt!* zárómondatából, és a mottóként álló töredékből kreált kifejezést) az a szabad rend, aminek létezésére a költő a másik ellenében – mondhatni – fogad?

Bőven kapunk még ehhez adalékokat a költeménytől, de most inkább elejtem ezt a szálát, és majd csak az indviduum lehetséges életstratégiáit mérlegelve veszem fel újra. Annyit már most is tudunk és értünk, amennyi a soron következő kérdés megértéséhez szükséges.

A kétféle rendet nem lehet egyszerre követni, és kompromisszumra sem lát lehetőséget a költő. Vagy átadom magamat a vas világ törvényeinek, s azokhoz rugalmasan igazodva biztosítom az egzisztenciámat (és akkor lesz sült lapocka, kényelmes otthon és gyerek), vagy a belső rendet keresem és próbálom érvényesíteni, ám akkor bizonytalanra teszem, és jó eséllyel el is veszítem majd a külvilág által kínált javakat. „...ügyeskedhet, nem fog a macska egyszerre kint s bent egeret.” (Ennek a kizáró értelmű vagynak – ha kint, akkor nem bent és megfordítva – a jobb megértéséhez nem nyújt további fogódzót a vers, de talán nincs is erre szükség. Nagy valószínűséggel itt is hasonló oppozíciókra kell gondolnunk, mint amikkel majd az *Ars poeticá*ban találkozunk. Vagy „költő vagyok”, és akkor nem lehetek jól megfizetett magántitkár,¹⁶ a politika kitartottja,¹⁷ és egyáltalán: nem érhetem be jobb híján azzal, ami éppen adódik,¹⁸ vagy megpróbálok beilleszkedni, de akkor megszűnök költő lenni a szó versbéli értelmében, és legföljebb csak rímfaragó maradhatok.)

Feltétlenül nyomatékosítani kell (mert a vers is megteszi ezt), hogy a költő nem azért fordul el a társadalmi rendtől, mert a sorsa kényszeríti erre (az ötödik versszakban felidézett gyerekkori emléket vagy éppen a korábban már citált *Számadást* olvasva akár arra is gondolhatnánk, hogy neki nem jutott más), hanem mert így döntött. Persze, nem a nyomort akarta választani, hanem a szabad rendet, de elhatározásától még a nélkülözés sem tántorította el. Neki is megvolt a lehetősége az e világi boldogságra (hiszen látta azt: „lány volt, szőke és másfél mázsa” – XI.), sőt talán még vonzotta is egy kicsit a lehetőség,¹⁹ de végül mégsem volt gusztusa belehemperegni a puha sárba. A harmadik versszak magyarázata még tovább megy: nemcsak az ízlésre hivatkozik, hanem érvel is. Aki a külvilág kockadobáshoz vagy kártyaleosztáshoz hasonlítható véletlenszerűségéből fakadó determinációjához igazodik – magyarázza –, az csak a könnyebb utat választó léha, locska lélek. Léha, hiszen eljátssza a szabadság rendjébe való felemelkedés lehetőségét.

A lírai én tehát a szabad rendet választotta a két felszínre került lehetőségből, ám ezt a döntését most meg kell erősítenie, mert máskülönben belepusztul az ezzel együtt magára vett gyötrelmekbe. A szenvedést a világ okozza,²⁰ és csak akkor vethetünk neki véget, ha elvágjuk a hozzá kötő köldökszinórunkat. Amíg lázadsz, addig a világtól várod a gyógyírt (az elismerést, a több pénzt, a könnyebb életet, a befogadó közösséget stb.), ám aki a világ felé fordul, az ki is szolgáltatja magát ennek az idegen hatalom-

nak (a véletlennek és a vak determinációknak), és örökre rab marad. Csupán egyetlen megoldás van tehát: olyan házat kell rakni, amelybe nem települhet háziúr.

Amiképpen azt Muraközy Gyula is megállapította, van olyan léthelyzet, amelyet már csak az örület, a halál vagy a megtérés követhet. Vagy egy negyedik út: a sztoicizmus. Tverdota György a tizedik szakaszt elemezve hívja föl a figyelmet az *Eszmélet* írójának sztoikus attitűdjére, és Marcus Aurelius *Elmélkedéseinek* lehetséges hatására, de legalább ennyire indokolt ugyanezt a párhuzamot érvényesíteni a hatodik strófára is. (Sőt, az egész költeményre, de ne szaladjunk előre.)

A sztoikusok életfilozófiája rendkívül egyszerű.²¹ Vannak dolgok, amik fölött nincs hatalmunk (megszámlálhatatlanul sok minden tartozik ide: az öröklött tulajdonságainktól az aktuális időjárásen át a hatalom önkényeskedéseiig vagy a bennünket érő szerencsékig és balszerencsékig), és van néhány dolog, ami a hatalmunkban áll. Először is meg kell tanulnunk különbséget tenni ezek között, aztán közömbösnek lenni azzal szemben, ami fölött nem rendelkezhetünk, és gyakorolni magunkat abban, amit módunkban áll irányítani. Végül, ha mindezt kellő alapossággal elsajátítottuk (nem annyira elméleti tudás ez, mint inkább szigorú lelkigyakorlatok és dreszsúra nyomán kialakított képesség és habitus), akkor tervezhetünk magunknak olyan életmódot, amelyben a lehető legkevésbé függünk a külvilágtól, és a lehető legnagyobb szabadságban van részünk.²² Vagy ahogyan József Attila fogalmaz: rakhatunk magunknak olyan házat, amelybe nem települhet háziúr. Olyat, amelyben nem kell sem elismerés, sem pénz, sem élettárs, sem párt, amelyben elég az is, amit mások segítségével nélkül magunknak megteremthetünk. (Hogy képes lehet-e valaki tartósan így élni, vagy csupán a Muraközy által felsorolt három lehetőséget tolja el ezzel egy kicsit magától, az más lapra tartozik. A sztoikusoknak állítólag jól ment.)

S most – amint ezt Szabolcsi Miklós és a nyomában többen is megállapították – akár véget is érhetne a vers. Volt bevezetés, bonyodalom, kibontakozás, tetőpont, és végtére, íme, megkerült a megoldás is. Csakhogy hátravan még hat versszak... S nem véletlenül, mert jócskán akad még tisztáznivaló.

A sztoikusok javaslata első pillantásra vagy felületesen olvasva igen kevésbé meggyőző. (Nemcsak József Attila tálalásában,²³ hanem a legnagyobb sztoikusában, Epiktétoszéban is. A kevésbé sarkosan és jóval életszerűbben közelítő Marcus Aurelius talán egy kicsit könnyebben számíthat helyeslésre.) Mondjak le a világ és a társadalom kínálta javakról és örömről csupán azért, mert alkalomadtán elveszíthetem ezeket? Mit kapok cserébe? Milyen lehetőségeket hordoz az a szabadság, amit az általam befolyásolhatatlan dolgoktól való elzárkózással állítólag

biztosíthatok majd magamnak? Végül Ottlik Géza „katonaregényeinek” gyerekszereplői is valamilyen sztoikus megoldást találnak a szorongatásukban, és mit nyújt nekik ez? Bezárkózhatnak a budiba, és kedvük szerint gondolhatnak ott bármire, hovatovább még a chicagói Michigan Avenue dekoratív fotójára is a földrajzkönyvük-ből.²⁴

Ugyanezt a kételyt vélem tetten érni a nyolcadik strófában is. Rendben, nem rakunk olyan házat, amelybe háziúr települ. És azután? Azután visszaemlékezünk ifjúságunk szép pillanataira. Ennyi az egész? Ez nemhogy nem old meg semmit, hanem csak még nyilvánvalóbbá teszi a szerencsétlenségünket. Azt hazudjuk magunknak, hogy szabadok vagyunk, és amikor az illúzió szertefoszlik (márpedig szerte kell foszlania, mert ezt a kínunkban kiöltött stratégiát bajosan lehet tartós sikerrel alkalmazni), akkor csak még nyomorultabbnak látjuk a helyzetünket: nyirkos betonfalak közé vagyunk zárva, és a csillagok mint rácsok borulnak fölénk.

Aztán a kilencedik versszak folytatja az ellenvetések sorolását. Az emlékeim is csak azt erősítik meg, hogy nincsen szabadság: a termelés világának kényszerei és egyáltalán az az erőszaktétel, amely az emberi élet elkerülhetetlen része,²⁵ a természet emberi akaratra fittyet hányó rapszodikus fordulatai,²⁶ vagy a történelemben bekövetkező előreláthatatlan és befolyásolhatatlan katalizmák²⁷ mind-mind arról tanúskodnak, hogy a szabadság csak illúzió.²⁸

Rögtön ezután azonban valami konstruktív következik, igaz egy kicsit előkészítetlenül: „...nem tudok mást, mint szeretni...” Végre valami, ami több mint egyszerű ábrándozás. A szeretet (mint érzés, mint szándék és mint tett) olyasmi, ami tökéletesen idegen a vas világ törvényeitől: az érdektől, a hatalomtól, a létharctól vagy a materiális javaktól. A szeretet ebben a világban tökéletesen irracionális, de mégis olyan lehetőség, ami után igen sokan vágyakoznak.²⁹ (Más lapra tartozik, és ezt nem is veti föl a vers, hogy aki szeret, az kénytelen felelősséget vállalni a másikkért, aminek következményeképpen a világ dolgaiba is kénytelen lesz belefolyni, s ebben a pillanatban már össze is omlott az egész jól kiöltött sztoikus életstratégia.³⁰)

A versszak utolsó két sora („... minek is kell fegyvert veretni / belőled, arany öntudat!”) talán még bizonytalanabb, mint az imént körüljárt ötödik. Inkább csak találgatás, amit föltételezek. Az öntudat az én belső tartalma (mondhatni szubsztanciája). Ez a tartalom szeretetre (is) kondicionált, de ehelyett mégis inkább harcra használjuk. Fegyvert, azaz küzdelemre ösztökélő és a riválisaink lebunkózására szánt ideológiákat gyártunk belőle a vas világ logikájának megfelelően.³¹

Ha a tizedik versszakban foglaltakat felszólításként – elsősorban a költő önmagához intézett intéseként, má-

sodsorban pedig afféle életbölcsséggként – értelmezzük, akkor nehezen lesz az megkülönböztethető a hatodik strófától. Ott a háziúrtól való tartózkodásra, itt pedig a szülők ignorálására szólít föl a vers. A „háziúr” és a „szülő” persze nem egészen ugyanazt jelenti (az utóbbihoz például nyomatékosan kötődik a „gondoskodás” is), de lényegbe vágó átfedés van közöttük: mind a két szó olyan fölénykel rendelt hatalomra utal, amely ellenőriz, korlátoz és irányít bennünket.

A „Ne legyen háziurad!” és a „Ne legyen apád, anyád!” mondat tehát nem különbözik egymástól számottevően. Lássuk, mi van még! A hatodik versszak csupán egyetlen magyarázatként is fölfogható javaslattal egészíti ki az előző szentenciát: ne lázadjon a szíved! – figyelmeztet – (mert amíg lázad, addig rab vagy). A tizedik szerint viszont jóval több kell ennél. Tudnunk kell azt is, hogy az élet csupán ráadás a halálra. Éppen ezért készen kell állnunk arra is, hogy azt bármikor visszaadjuk. És végezetül: ne legyünk istenei vagy papjai se magunknak, se senkinek.

Annak belátásában, hogy az élet csupán ráadás, talán segít a tizenkettedik strófa. Az emberi lét olyan, mint az örök éjben tovairamló vonat, amelynek kivilágított ablakaiból csupán egy-egy pillantást vethetünk a homályba vesző végtelen mindenség egy-egy véletlenül fölbukkanó árnyékára – mondja a költő. Ez egészen hasonló a Marcus Aurelius és Pascal által többször figyelmünkbe ajánlott nézőponthoz. „Az arasznyi lét közös sorsa mindennek...”, „...kis idő múlva senki sem leszel, sehol sem leszel...” – figyelmeztet a császár.³² És a sztoicizmustól egyébként idegenkedő francia misztikus is egészen hasonlóan fogalmaz: „...nem kétséges, hogy földi életünk csupán egyetlen pillanat, a halál állapota viszont, bárminő legyen is, örökké tartó...” „Ha elgondolkodom rajta, milyen rövid ideig tart az előtte volt és utána következő örökléte vesző életem, milyen kicsi az a tér, amelyet betöltök, sőt az is, amit látok, az általam nem ismert és rólam nem tudó terek végtelenségében elmerülve, megrémülök, és döbbenetlen kérdezem, miért vagyok éppen itt és nem másutt, mert ennek nincs semmi magyarázata, miért inkább itt, mint ott, miért éppen most és nem máskor.”³³ S ha már idézek, nem állom meg hogy ne citáljam a mi Örkény Istvánunk egyik egypercesének váratlanul filozofikus hangulatba szédült portását is: „Mindnyájan a semmiből jövünk, és visszamegyünk a nagy bűdös semmibe” – közli a derék cerberus az egyik iroda holléte felől érdeklődő látogatóval.³⁴ Summa summarum: a normális állapot a nemlét, a lét pedig csupán olyan rövid intermezzo, amit csak jelentéktelen ráadásnak tekinthetünk.

Sztoikusokat érdemes olvasgatni akkor is, ha a halálra való állandó készenlét állapotát szeretnénk átélni és megérteni. Vagy, mondjuk, Hrabalt, akinek pincére egész életében az embertársai elismerése és az e világi boldogság

után szaladt, ám nyugalmat és egyfajta boldogságot csak akkor talált, amikor kisemmizve és a társadalomból kitaszítva, már semmit sem remélve magányosan bolyongott az elűzött szudétánémetek falvaiban és erdőiben.³⁵

A harmadik tanácshoz pedig talán Nietzsche érdemes kézbe venni. Ne legyenek olyan fogalmaid és eszméid, amelyek mások felvilágosítására, megtérítésére vagy kényszerítésére sarkallnának, s főleg: ne vedd alá saját magadat semmiféle fogalomnak, eszmének vagy értéknek, még azoknak sem, amelyeket te alkottál magadnak, hiszen mindezek csak bálványok. (Olvashatunk erről az antik görög kultúrát taglaló korai írásaiban, az életmű csúcának tartott *Zarathustrában*, vagy a késői *A morál genealógiájában* és a *Bálványok alkonyában*.)

A tizedik versszak nemcsak megismétli tehát a hatodik utolsó négy sorát, hanem igen jelentős mértékben ki is egészíti azt: voltaképpen arra ösztönöz, hogy váljunk gyökeresen mássá, mint a minket körülvevő rend elkötelezettjei és szolgálói, s majd csak ezt követően érthetjük meg a sztoikusok igazságát. Amíg fél lábbal a vas világban állunk, és titkon oda vágyunk vissza, addig Epiktétosz és a többi bölcs csupán nevetséges különnek fog a szemünkben látszani.

Az utolsó strófában két közlés csúszik össze. Az egyiket már érintettük. Az emberi lét az érzékekkel, és talán még ésszel is megragadhatatlan örök és végtelen éjben föltűnő, majd abban gyorsan újra semmivé foszló vonat-hoz hasonlatos. Ha nem laktunk mi magunk is vasút közelében, akkor képzeljük el: az áthatolhatatlan sötétben egyszerre csak előbukkan egy fénycsík, aztán mire föleszmélnénk, már el is tűnik. Kész, ennyi az élet. A miénk éppen úgy, mint mindenki másé.

Úgy tekinthetünk erre a hasonlatra, mint a költemény sztoikus fogantatású záróképére: íme a *conditio humana*, csak ennek keretei között és ehhez alkalmazkodva kezdhetsz valamit az életteddel; gondold hát meg: talán az volna a legbölcsebb, ha te is azt tennéd, amit én itt kigondoltam magamnak.

A második közlés a költemény enigmáinak számát látszik gyarapítani, de talán mégsem olyan bonyolult, mint amennyire elsőre tűnik.³⁶ Aki nem akar a vas világ színjátékának szereplője lenni, az elhagyhatja a színpadot, aztán ha elhagyta, akkor (logikailag) három lehetőség közül választhat: kereshet magának egy másik színpadot (amennyiben van másik; nem tudjuk van-e), vagy nézheti azt, amiből kiszállt (ha van hozzá kedve), vagy nézhet valami egyebet. A költő a harmadik eshetőség mellett kötelezte el magát. Az utolsó strófában azt látjuk, ahogyan a világban testi értelemben még jelen lévő („Vasútnál lakom...”), és ennyiben – de csupán ennyiben – még szereplőnek tekinthető én nézi azt a sztoikus fordulata nyomán megszületett új énjét, aki a szösz sötétben figyeli

a vonatablakokból az örök éjt. (Ha nagyon bonyolítani kívánjuk, akkor azt mondhatjuk, hogy négyen néznek. Az éjt a vonatablakban könyöklő, őt a vasútnál lakó, az utóbbit az éppen író/beszélő költő, a költőt pedig az olvasó.)

Nyilvánvalóan nem az elhagyott színpadra irányul tehát a vonatablaknál álló költő tekintete, de akkor hová pontosabban? József Attila ránk bízta, hogy jelentéssel töltsük meg a képet, és én a következők szerint élek ezzel a mandátummal. A lengedező szösz sötétben iramló örök éj az embert körülvevő metafizikai világ. A materialitást átítató, félelmetes és csodálatos, soha meg nem fejthető misztikum. Miért van egyáltalán valami, s miért nem inkább a semmi? Hogyan lehetséges a szép és a jó, ha egyszer ellentmondanak az anyagi világ logikájának? Hogy-hogy egyszerre csak lenni kezdtem, és hová leszek, ha egyszer majd eltűnök hirtelen. (Mint erdőben a vadnyom.) Ezek a kérdések és általában a létezés csodája egy egész életre elegendő néznivalót adnak. (Gondoljunk csak vissza az első versszakban adott leírásra a tavaszi reggelről.) Nem kell hozzájuk semmi a vas világtól.

Úgy is megközelíthetjük ezt a képet, mint egy utolsó tanácsot a sztoikus életstratégiához: néző legyél, ne szereplő! De integrálhatjuk tovább a vonat hasonlatába is, egyszerűen csak bele kell illeszteniünk a könyöklő költőt vagy éppen saját magunkat a szerelvény ablakaiba.

A költemény utolsó szava („hallgatók”) a mondottak után már nem szorul magyarázatra (a költő kiszállt a világból és most már csak szótlanul nézi azt – ahogyan az imént megállapítottuk), de ha párhuzamba állítjuk az *Óda* paralel szakaszával, akkor egy újabb jelentésrétegre is rávilágíthatunk. A szerelemtől készített nagy unio mystica végkifejlete felé haladva (én és nem-én, ember és természet, test és lélek, ösztön és elme válnak eggyé),³⁷ az e világból már kilépve egyszerre csak ezt mondja a költő: „Mint alvadt vérdarabok, / úgy hullnak eléd / ezek a szavak. / A lét dadog, / csak a törvény a tiszta beszéd. / De szorgos szerveim, kik újjászülnék / napról napra, már fölkészülnek, / hogy elnémuljanak.”

A két szituáció – megítélésem szerint – azonos. Mind a két költeményben elhagyja a költő a törvény világát (azaz a vas világot), és átlép egy olyan másik szférába (az *Ódában* a „léthez”, az *Eszméletben* a belső szabad rendjébe³⁸), amiről és amiben nem lehet beszélni. (A Wittgensteinre való hivatkozás indokoltnak tűnik tehát.)³⁹

*

Kétszer fogok nekirugaszkodni az elmondottak összegzésének. Előbb a „rend” versben fölbukkanó különböző jelentéseit állítom egymás mellé, majd a költemény gondolatmenetének tényleges architektonikáját vetem össze

a fönt logikai hierarchiába feszített elrendezéssel. (Elke-
rülhetetlen lesz, hogy eközben az életmű más darabjaira
is hivatkozzak, de szeretném hangsúlyozni, hogy ezek
a hivatkozások csupán olyan ad hoc illusztrációk és uta-
lások, amelyek még akkor is egy szisztematikus, az életmű
egészére kiterjedő áttekintés szükségességére figyelmeztet-
nek, ha maradéktalanul betöltik hivatásukat.)

Egészen bizonyosan – ezt explicite közli a vers – van
rendje a társadalomnak, a külvilágtól eloldható szubjek-
tumnak és talán a természetnek is. (Az utóbbit csupán
vélelmezem az első versszak idillikus természetleírása
nyomán.) Továbbá van „jó rend”: ilyen lehet a szubjek-
tum belső rendje, ha sikeresen építjük föl, és megfelelően
alakítjuk önmagunkat, és „rossz rend”: a vas világ nyil-
vánvalóan az utóbbi markáns példája. Végezetül föltehető,
hogy a „rend” föltételezi a rendtelenséget, éppen úgy,
ahogyan a jó a rosszat vagy az igazságosságot az igazságtal-
anságot stb. A mondottakat a lenti táblázatban foglalhat-
juk össze.

A félkövérrel szedett rubrikák kontextusunkbeli jelen-
tését az imént már tisztáztuk, következőleg csak a normál
betűs részeket, a két felosztás egymásra vetített kombi-
nációinak versben föllelhető megjelenéseit vagy meg nem
jelenéseit kell megvizsgálnunk. Nem sorban fogok ha-
ladni, hanem a világosabbtól a bizonytalanabb felé.

Azt hiszem, hogy a „vas világot” – bármilyen néző-
szögből interpretáljuk is a költeményt – nemigen tudjuk
másképpen értelmezni, mint annak a kapitalizmusnak
a metaforájaként, amely a költőt körülvette és szoron-
gatta. Ha más József Attila-műveket is bevonva kívánjuk
tovább mélyíteni a metafora értelmét, akkor *A város pe-
remén*,⁴⁰ az *Elégiát*,⁴¹ és legfőképpen a *Levegőt*!⁴² érdemes
elemzés alá vonnunk.⁴³

Hogy létezik-e társadalmi káosz, azt a versből nem tud-
juk meg, de kissé felelőtlen föltevésekbe bocsátkozva hi-
vatkozhatunk arra, hogy Marx szerint a kapitalizmusban
a termelés anarchisztikus (mert minden burzsoá a maga
privát profitérdekeit követi csupán; ebből fakadnak a gaz-
dasági válságok), s hogy ezt a tézist bizonyára József Attila
is ismerte, vagy citálhatjuk például *A város peremén* azon
szakaszát, ahol a megvadult gépek pusztítását vizionálja
a vers.⁴⁴ Ezek alapján van értelme társadalmi rendetlen-
ségről (káoszról) beszélni; úgy mindenképpen, mint a vas

világ vakfoltjáról, szabályozatlan vagy szabályozhatatlan
összetevőjéről.

Van-e jó társadalmi rend? A vers még csak egy halvány
utalást sem tesz ennek lehetőségére, és ez több mint be-
szédes. Az imént idézett, *A város peremén* című versében
még a szocializmustól remélte a költő a megoldást, nem-
csak a közösségi anomáliákra, hanem a mentális zava-
rokra is.⁴⁵ Most viszont még csak egy halvány utalást sem
tesz erre. Ebből pedig legalább azt a határozott következtetést
levonhatjuk, hogy az *Eszmélet* lírai énje már sem-
miféle megoldást sem remél egzisztenciális problémáira
a társadalomtól vagy annak átalakításától (tehát a kommun-
izmustól), hanem éppen ellenkezőleg: a megoldást el-
torlaszoló illúzióknak tekinti az ebben való reménykedést.⁴⁶

A szubjektum rossz rendjéhez vezethet, ha a vas világ
törvényeihez próbáljuk igazítani magunkat (lásd sült la-
pocka, kisgyerek stb.), ha bármilyen eszme szolgálivá ala-
csonyodunk (még úgy is mint annak papja vagy akár mint
istene), alighanem beleértve ebbe a kommunizmus mes-
sianisztikus tanait is, vagy általánosabb szintre lépve: ha
elfogadjuk a véletlen által ránk kiosztott szerepet (ha léhán
megelégszünk azzal, amit a kockavetés esetlegessége ki-
osztott nekünk).

Hasonlóképpen világos képet kapunk a belső világ jó
rendjéről is. Csakis a sztoikus megoldás a helyénvaló –
sugallja a vers. A sztoicizmus azonban inkább csak arról
beszél, hogyan óvhatjuk meg a szabadságunkat és a nyu-
galmunkat, arról, hogy mit kezdjünk ezzel a negatív sza-
badsággal, már jóval kevesebbet, s mintha ebben a költő is
bizonytalan lenne, legalábbis ezt sejteti a szükséztávolsága:
kontemplálj (XII.), szeress (IX.), maradj kívül (XII.) –
mondja, de részletekbe nem bocsátkozik.

Arra, hogy a rossz rendtől mentes szubjektumnak is
lehetnek problémái és zavarai, még csak nem is utal a vers.
Pedig tudjuk, hogy nagyon is lehetnek, s hogy a lírai én
tollát vezető József Attila nevű személy sem volt ezektől
mentes... (S most persze igencsak finoman fogalmaztam.)
Nagyon is értelmes tehát ezen a területen is rend nélküli
káoszról beszélni, és azt is tudjuk, hogy az elvadulni haj-
lamos, pusztító és önpusztító ösztönöktől, vad vágyaktól
és elfojtásoktól telített belvilág gondozását és harmonikus
renddé formálását a 30-as években a freudizmustól várta
József Attila.⁴⁷

	káosz	„rossz rend”	„jó rend”
világ	?	determinált	organikus
társadalom	?	vas világ	?
szubjektum	?	alkalmazkodás és idomulás a vas világhoz vagy bármiféle adotthoz, illetve bármiféle eszméhez	sztoikus önfegyelem

A „rossz világ” determinált: ahhoz hasonló kényszerekkel teltett (szorít, nyom, összefog), mint a rossz társadalom. De lehetséges-e „jó világ” is? Úgy gondolhatnánk, hogy nem, hiszen a kauzalitás törvénye egyetemes. És ha minden dolognak oka kell, hogy legyen, akkor a szabadságnak nem marad többé tér. Az első versszak azonban igen határozottan ellentmond a negyediknek, és egy „jó világ” képét állítja elénk. Itt az organikus, önelvűen működő, harmonikus, egészséges és szépséget sugárzó természetet látjuk, és eszünkbe sem jut determinációra gondolni. (Pedig a tavaszi rügyfakadás is szükségszerű.)

Az ellentét többféleképpen feloldható. Akár úgy is, ahogyan azt Tverdota György teszi Bergsonra hivatkozva; ebben az esetben a mechanikus, determinált élettelen világ és az organikus, autonóm, és önmagát mozgató, s ebben az értelemben szabad természet megkülönböztetésével. De talán élhetünk azzal a jóval kevésbé filozofikus magyarázattal is, hogy a világnak egyszerűen csak két arca van: olykor determinált, zord, pusztítani kész és ellenséges, olykor meg tápláló, otthont adó, szép, harmonikus és végtelen. Mi pedig néha az egyik, néha meg a másik arcát látjuk magunk felé fordulni, sőt még az is megeshet, hogy egyszerre szembesülünk mind a kettővel. (Gondoljunk, mondjuk, egy magashegyi túrára, amely épp annyira fenséges, mint amennyire életveszélyes.)

Hogy találkozhatunk-e József Attila világában káosszal is, vagy csupán különböző (jó, rossz) rendekkel, azt csak a költő tájhoz és természetéhez való viszonyának igen alapos átvilágítása után tudnánk megválaszolni; azt azonban kellő határozottsággal kijelenthetjük, hogy az *Eszmélet*-ben nincs utalás semmiféle világbeli káoszra.

Van még egy kérdés, amelyet nem lehet megkerülni. Tekinthetők-e egyetlen egész részeinek a különböző „jó rendek”, s ha igen, akkor mi egyesíti őket? Pusztán az itt elemzett költeményre hagyatkozva nem tudunk erre válaszolni, egy nagyobb látószögű, az életmű egészét szem előtt tartó vizsgálat pedig minimum önálló tanulmányt igényel. Egy lehetséges kiindulópontot azonban az *Eszmélet*-ből is előbányászhatszunk.

Négy olyan fogalmat találunk a versben, amely igen szorosan összefügg a „jó renddel” (ezekből három explicit, és egy implicit), ám nem biztos, hogy ugyanúgy kapcsolódnak mind a három különböző szférához, sőt még az sem, hogy mind a háromhoz kapcsolódnak. A fogalmak a következők: szépség, öntudat, szeretet, szabadság.

Az elsőt (ez az implicit) a természet hordozza, de talán a másik két szférára is alkalmazható. A *város peremén* című versben vizionált jó rend jelzője a „gyönyörű”, a *Levegőt!* címűben elképzelt új ember pedig „szép”.

Az „öntudat” talán valami hasonlót jelent, mint az *Ars poeticá*-ban a „szellem”⁴⁸ vagy a *Levegőt!* címűben az „elme”,⁴⁹ és az utóbbi vers felől közelítve könnyedén al-

kalmazható a társadalom jó rendjére is. A természetre való átvitelét illetően viszont már nem merek ennyire határozottan állást foglalni, de úgy vélem, hogy a költő életművének minden korszakában kimutatható panteisztikus érzékenységgel nem csupán megengedi, hanem implikálja is a természet észszerűségét és rendezett mivoltát.

A szeretet az *Eszmélet*-ben a belsőtől indul ki, de nyilvánvalóan túlhalad annak határain, hiszen a tárgy csakis valami/valaki külső lehet. (Az önszeretet határfogalmától eltekintve.) S talán azzal sem vállalunk nagy kockázatot, ha föltesszük, hogy a vágyott jó társadalomnak is fontos – ha nem a legfontosabb – szervezőelve lesz az érdekek szembeállított szeretet.⁵⁰ Az *Ódá*-ban pedig a szerelemből indul el az a misztikus egyesülés, amelyben először a szeretett nő és a természet folyik egymásba, később pedig az alany is beleolvad ezekbe.

A végére hagytam a legnyilvánvalóbbat: az autentikus emberi és társadalmi állapot kétségbevonhatatlanul szabad,⁵¹ a „jó természet” pedig nem determinált. Itt tehát nem kétséges, hogy mindhárom szférában meghatározó a szóban forgó jelző. (Azt azonban itt is, és a korábbiak kapcsán is megkérdőjelezhetjük, hogy az azonos névvel megnevezett attribútumok tartalma is azonos-e a különböző területeken.)

Az *Eszmélet* gondolatmenetét, még a föntieknél is tovább egyenesítve és a lehető legjobban lecsupaszítva így rekonstruálhatjuk.

1. A lírai én válságban van, és meghasonlott az őt körülvevő világgal (III.). 2. A válság oka a vas világ rendje, amelyet az elmélkedő le is fest magának és nekünk (II., III., IV., V., VI., IX., XI.). 3. Talán van egy gyógyírt kínáló másik rend is (I., II., IV.), ám ez bizonytalan (II., IV., VII., VIII.). 4. Fölszólítás a szabadság rendjébe való átlépésre, és annak utalásszerű bemutatása (VI., IX., X., XII.).

Ehhez a póre gondolati csontvázhhoz képest maga a vers meglehetősen kaotikusnak tűnhet, ám ha nem feledjük el, hogy itt egy tépelődő elmélkedéssel van dolgunk, akkor ennyi rendetlenséget minden további nélkül megengedhetők tarthatunk. Ezt mérlegelendő szaladjunk végig még egyszer a költeményen, és vessük össze a gondolatok imént adott sűrítményét az egymást követő strófák tartalmának alábbi summázataival. (I.) Milyen szép a világ! (II.) Álmomban is egy szép világban jártam, de vajon nem volt-e az pusztai illúzió? (III.) Ez a vas világ elviselhetetlen számomra. (IV.) Itt csak kényszerek vannak, nem úgy, mint az álmodott másik világban. (V.) Már kismegyekkorom óta szenvedek itt. (VI.) Át kell lépni a másik világba. (VII./1–4.) De létezik-e egyáltalán az a világ, ahová vágyom? (VII./5–8.) És ha létezik (VIII./1–5.), akkor nyújthat-e valódi gyógyírt? (VIII./6–8., IX./1–4.) Újra úgy érzem, hogy nincs másik világ. (IX./5–8.) Mégis nekirugaszkodom: szeretnem kell! (X.) Meglett emberré

kell válnom! (XI.) De nem jobb-e mégis az a boldogság, amit a vas világ nyújthat? Nem, az nekem elfogadhatatlan! (XII.) Néző légy, ne szereplő, és gondoldj arra, hogyan illan el az ember élete!

Ha egy kicsit elgondolkodunk azon, hogy a töprengés természetéből fakadó el- és visszakanyarodásokon túl még mivel magyarázható a versszakok költő által megszabott

sorrendje, akkor körvonalat kaphat egy igen meggyőzőnek tűnő másik magyarázat is. A lírai én végig bizonytalan marad a szabad rend valóságossága felől. Szépen halad előre az elmélkedéseiben, ám ez a kétely újra és újra visszatér. Még gondolatmenete végére érve sem nyer cáfolatot, és nem is oszlik el, hanem átszínezi a válság megoldására kigondolt új élettervet is.

- 1 József Attila egyik töredéke 1935-ből.
- 2 Ami nem jelenti azt, hogy ne tartalmazzanak értékes észrevételeket. Csupsán néhány olyan elemzést emelek ki, amelyekre később már nem hivatkozom, de tanultam belőlük. BENEY Zsuzsa: *A gondolat metaforái = Uő: A gondolat metaforái. Esszék József Attila költészetéről*. Bp., Argumentum, 1999; BORI Imre: *József Attila költészete*. Újvidék, Fórum, 2005, 222. skk.; HANKISS Elemér: *Szabolcsi Miklós: A verselemzés kérdéseihez = Alföld, 1969, 4. sz., 62–67.*; HORVÁTH Iván: *József Attila értekezései prózájának hálózati kritikai kiadása – és az Esmélet = Magyar Tudomány, 2005, 11. sz., 1131–1441.*; N. HORVÁTH Béla: *A líra logikája. József Attila*. Bp., Akadémiai, 2008, 282. skk.; NEMES NAGY Ágnes: *József Attila: Esmélet = 64 hatvány. Tanulmányok*. Bp., Magvető, 1975; LEVENDEL Júlia: *„Az értelemig és tovább” = Tiszatáj, 1981, 12. sz., 55–55.*; SZUROMI Lajos: *József Attila: Esmélet*. Bp., Akadémiai, 1977. Feltétlenül megemlíteném még: *Esmélet*. A tizenkét legszebb magyar vers 11. Szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, Szombathely, 2013. A kötet számos inspiratív és figyelmen kívül nem hagyható tanulmányt tartalmaz.
- 3 TVERDOTA György: *Tizenkét vers. József Attila Esmélet-ciklusának elemzése*. Bp., Gondolat, 2004
- 4 BÓKAY Antal: *Határterület és senkiföldje = Tanulmányok József Attiláról*. Szerk. KABDEBŐ Lóránt et al., Bp., Anonymus, 2001; Uő: *Tekintet-konstrukciók álom és ébrenlét határán = Esmélet. i. m. (2013)*; BÍRÓ Béla: *Esmélet és körköröség*. Csíkszereda, Pallas-Akadémia, 2008; KRÁNICZ Gábor: *Egy Esmélet elemzés margójára = Bárka, 2011, 1. sz., 85–89.*; KULCSÁR SZABÓ Ernő: *„Szétterült ütem hálójá”. Hang és szöveg poétikája: a későmodern korszakküszöb József Attila költészetében = Tanulmányok József Attiláról. i. m. (2001)*; ODORICS Ferenc: *Az Esmélet újraolvasása = Uo.*; PÓR Péter: *Szavak a kocka hetedik lapján = Holmi, 2005, 4. sz., 461–472.*; SZABOLCSI Miklós: *A verselemzés kérdéseihez. József Attila: Esmélet*. Bp., Akadémiai, 1968; Uő: *Kész a leltár. József Attila élete és pályája*. Bp., Akadémiai, 1998, 339. skk.; SZIGETI Lajos Sándor: *A József Attila-i teljességigény. Motivumértelmezések*. Bp., Magvető, 1988
- 5 SZABOLCSI: i. m. (1968); FODOR Géza: *Az „Esmélet” gondolati felépítése = Irodalomtörténeti Közlemények, 1975, 1. sz., 65–73.*
- 6 Alighanem az (általa választott) forma akadályozta meg Fodor Gézát, hogy learassa munkája gyümölcsét. Lényegre törő, definíciószerű mondatokkal operáló, a jogi és a more geometrico írt filozófiai szövegekre emlékeztető stílusú tanulmányától alighanem idegen lett volna egy terjedősebb, bizonytalanságokat mérlegelő, esszéisztikus összefoglaló.
- 7 Hasonló kérdéseket lát a műben Pór Péter gondolatgazdag elemzése is, amely jóval többet ad, mint amit a címe ígér. PÓR Péter: *Az Esmélet verstípusa = Irodalomtörténeti Közlemények, 1975, 1. sz., 73–83.*
- 8 SZABOLCSI: i. m. (1998), III–IV. f.; N. HORVÁTH: i. m. (2008), XI./1.; TVERDOTA: i. m. (2004), 20. skk.
- 9 ifj. Muraközy Gyula: *„Ebben a megváltott világban” = Kortársak József Attiláról I–III*. Szerk. BOKOR László, Bp., Akadémiai, 1987, III., 1594. sk.
- 10 Fedor Ágnes idézi VALACHI Anna: *József Jolán, az édes mostoha. Egy önérvényesítő nő a huszadik század első felében*. Bp., Papirusz Book, 1998, 114.
- 11 Szabolcsi Miklós a XI. versszakról állapítja meg, hogy az Csokonaira emlékeztet, de talán még inkább igaz ez az I.-re. SZABOLCSI: i. m. (1968), 59.
- 12 A bergsoni „conscience”-t „eszméletnek” fordító Dienes Valéria, a locke-i „reflexion”-t fordította „eszmélődésnek”. Vö. BERGSON, Henri: *Idő és szabadság. Tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól*. Szeged, Universitas, 1990, 198.; LOCKE, John: *Értekezés az emberi értelemről I–II*. Ford. DIENES Valéria, Bp., Akadémiai, 1979, II., 343. skk.
- 13 Mintha egy újabb allúzió bukkanna elő Kosztolányi Dezső *Mostan színes tintákról álmodom* című versében.
- 14 Néhány elemzővel ellentétben nekem nem valamilyen kaotikus, értelem nélküli mázsolmány jelenik meg a szemem előtt (kétségtelen: az „összekent” jelző erre is utalhatna éppenséggel), hanem egy olyan nonfiguratív festmény (mondjuk, a két háború között világhírűvé váló Kandinszkij valamelyik műve), amelynek megvan a maga rendje.
- 15 „Csak ami nincs, annak van bokra, / csak ami lesz, az a virág, / ami van, széthull darabokra.” „...ami nincs” – értsd: ami a vas (azaz a materiális) világban nincs, de a belső világban van, azaz a gondolatok, érzések, vágyak, akaratok, egyszóval a legkülönfélébb mentális tárgyak; „annak van bokra” – értsd: abból fakadnak különböző lehetőségek (ha ezeket fölrajzoljuk, akkor egy bokorszerű ábrát kapunk, szemben a monokausalitás vizuális megjelenítésével, mely csupsán egyetlen, két pontot – okot és okozatot – összekötő vonal); „csak ami lesz, az a virág” – értsd: csak az lehet értelmes, célszerű, emberi léptékűre formált (metaforikusan kifejezve: virág), ami az emberi belsőből fakad, az ember tervszerű tette; „ami van, széthull darabokra” – értsd: ami a vas világban (azaz a „van” világában) van, az nem alkot szerves egészet, hanem (Leibniz terminusával élve) csupsán aggregátum, ugyanúgy, ahogyan az egymásra dobált hasábfák. Tverdot György Bergsonra épülő alapos magyarázata legalább annyira meggyőző, mint a föntiek, ám azt csak nehezen (vagy nem) tudnám beilleszteni a költemény itt rekonstruált logikájába. TVERDOTA: i. m. (2004), 143. skk. És előállhatunk további interpretációkkal is. Az *Osztás után* című verssel analógiát vonva például értelmezhetjük úgy a szóban forgó három sort, hogy csak addig állnak fenn különböző alternatívák, amíg a dolgok csupsán lehetőségek, azaz még nem realitások, ám amint létezni kezdenek, belekerülnek a determináció fogaskerekéi közé, és innentől már a magasabb értelmet nem hordozó, s ebben az értelemben véletlen szabta végzet uralkodik fölöttük. Következésképpen a szabadság inkább csak illúzió, hiszen csak az szabad, ami/aki még nincsen.
- 16 „Szabad ésszel nem adom / ocsmány módon a szolgál ostobát.”
- 17 „Sziszege se szolgál aljas, / nyomorító hatalmakat.”
- 18 „Nincs alku - én hadd legyenek boldog!”
- 19 Amint azt Fodor Géza is megállapítja. FODOR: i. m. (1975)
- 20 „Im itt a szenvedés belül, / ám ott kívül a magyarázat. / Sebed a világ – ég, hevül / s te lelketed érzed, a lázat.”
- 21 Röviden és világosan összefoglalja például STEIGER Kornél: *Utószó = Sztoikus etikai antológia*. Szerk. uő, Bp., Gondolat, 1983
- 22 A rend kedvéért hadd pontosítsam egy kicsit ezt: nem minden sztoikus biztat minél nagyobb mértékű elzárkózásra. Úgy is interpretál-

- hatjuk a tanítást, hogy az esetleges sorscspásokra való kitettségünk tudomásulvételére, és a nem várt történésekre való felkészülésre helyezzük a hangsúlyt.
- 23 A *Reménytelenül* első verse (számomra József Attila leggyönyörűbb sorai), úgy is olvasható, mint egy eleve kudarcra ítélt, kényszer szülte sztoicista kísérlet. „Az ember végül homokos, / szomorú, vizes síkra ér, / szétnéz merengve és okos / fejével biccent, nem remél. [...] A semmi ágán ül szívem, / kis teste hangtalan vacog, / köréje gyűlnek szeliden / s nézik, nézik a csillagok.”
- 24 Most persze gonoszul karikíroztam a regényeket. OTTLIK Géza: *To-vábbélők*. Második rész 3. Uő: *Iskola a határon*. Második rész 15.
- 25 A „hallottam sírni a vasat” mind a két asszociációt hordozza.
- 26 Erre utal a „...hallottam az esőt nevetni.”
- 27 Erre pedig a „Láttam, hogy a mult meghasadt...”
- 28 A „csak képzetet lehet feledni...” legalább kettős jelentésű. Nyomatékosíthatja azt, hogy csak a belső fölött lehet hatalmunk, ami igen gyengécske potencia. De tekinthető a fősorolás negyedik példájának is, valahogy imígyen: a képzeteket (értsd: a bennünket valaha ért hatások tudat által megőrzött lenyomatait) el lehet ugyan feledni, de maga a hatás – amiképpen ezt Freud tanítja – ettől még ott marad a tudatalattiban. Tehát igazán még csak feledni sem lehet. Legfőbb csak látszólag.
- 29 Mivel a bejelentés említett előkészítetlensége és kifejtetlensége miatt van bennem némi bizonytalanság a fönti megfelejtés helyességét illetően, jóleső érzéssel konstatáltam, hogy Tverdota György és Fodor Géza is hozzám hasonlóan nagy jelentőséget tulajdonít ennek a mondatnak. Fodor ráadásul még az ötödik versszak ötödik sorával („...les-tem az őrt, mit érez...”) is kapcsolatba hozza, mondván: „a tolvaj kritikusk helyzetében is arra figyel »mit érez« az őrt”. FODOR: *i. m.* (1975), 68. Ez, azt hiszem, totális és már-már komikus félreértés. Aki éppen arra koncentrál, hogy nyakon csípi-e, hogy aztán lehordják, megverjék, esetleg rendőrt hívnak rá, az – legyen akár szent – nem fog eközben azon tűnődni, hogy az ellenségének milyen a közérzete. Sokkal valószínűbb, hogy azt lesi, mit érzékel az őrt: hogy észreveszi-e a tolvajt, és megakadályozza-e a lopást. Ezt erősíti meg az utolsó sor is, ahol az őrt árnya hirtelen „ráugrik” a szénre, mintegy védelmezően eltakarva azt a rá vágyakozó kis rabló elöl.
- 30 Kis túlzással erről szól Ottlik Géza második nagyregénye, a *Buda*.
- 31 Ezekhez a sorokhoz sem a szakirodalomtól, sem a költő prózájának áttekintésétől nem kaptam számottevő segítséget. Míg például a költemény címéül választott „eszmélet” kifejezést az értekezéseiben számos esetben igen hasonló kontextusban használja a költő, mint a versben, addig az „öntudat” kizárólag csak az itteni használattól egészen másfelé divergáló jelentésben szerepel. Legtöbbször az „öntudatos” valamilyen változatoként (osztályöntudat, öntudatosodás stb.) vagy az „öntudatlan” értelmében.
- 32 AURELIUS, Marcus: *Elmélkedések*. X. 35., VIII. 5. Ford. STEIGER Kornél (HUSZTI József fordításának figyelembevételével), Bp., Atlantisz, 2016
- 33 PASCAL, Blaise: *Gondolatok*. 195., 205. Ford. PÖDÖR László, Bp., Gondolat, 1983
- 34 ÖRKÉNY István: *Információ (Egyperces novella)*
- 35 HRABAL, Bohumil: *Ófélése pincére voltam*
- 36 Az alábbiak több szempontból is hasonlóan haladnak Bókay Antal átgondolt és inspiratív értelmezéseivel, de ő egészen más konklúzió felé vezet tovább belátásait. BÓKAY: *i. m.* (2001)
- 37 Ez a megállapítás természetesen bizonyításra szorulna, de ehhez egy újabb észsére lenne szükség.
- 38 Hogy ezek miképpen viszonyulnak egymáshoz, esetleg tekinthetők-e azonosnak, itt nyilván nem tisztázható, de a sejtésemet azért hadd osszam meg: igen szoros köztük a kapcsolat. Alább még néhány utalás erejéig visszatérek majd erre.
- 39 Vö. BÓKAY: *i. m.* (2001)
- 40 Itt a „rend” nem a kapitalizmusra, hanem annak jövőben remélt alternatívájára vonatkozik. „Mig megvilágosul gyönyörű / képességünk, a rend...” – olvashatjuk.
- 41 „Itt pihensz, itt, hol e falánk / erkölcsi rendet a sánta palánk / rikácsolva / örzi, óvja.”
- 42 Vö. az „én nem így képzeltem el a rendet” kezdetű hatodik és hetedik versszakkal, valamint a költemény zárlatával: Jöjj el, szabadság! Te szülj nekem rendet, / jó szóval oktasd, játszani is engedd / szép, komoly fiadat!”
- 43 Rejtőné Hutás Magdolna 1955-ben egy rövid közleményben fősorolta a „rend” szó összes előfordulását a költő verseiben. Alapos munkát végzett, a számítógép sem talált további helyeket. REJTŐNÉ HUTÁS Magdolna: *A rend szó jelentései József Attila költészetében = Magyar Nyelv*, 1955, 1. sz., 223–225.
- 44 „Csak nézzétek, a drága jószág / hogy elvadult, a gép! / Törékeny falvak reccsennek össze, / mint tócsán gyöngye jég, / városok vakolata omlik, / ha szökken; s döng az ég.”
- 45 „Mig megvilágosul gyönyörű / képességünk, a rend, / mellyel az elme tudomásul veszi / a véges végtelent, / a termelési erőket odakint s az / ösztönöket idebent...”
- 46 „Rab vagy, amíg a szíved lázad...”
- 47 „A marxizmus az elnyomott proletariátus fölszabadtításának, a pszichoanalízis az elfojtásokkal teli lélek gyógyításának a tudománya” – szövegi le a költő egy 1932-ben írt recenziójában. JÓZSEF Attila: *Az ifjúság nem problémái = Uő: Összes tanulmánya és cikke 1930–37. Kritikai kiadás*. Szerk. TVERDOTA György, VERES András, József Attila Társaság, L'Harmattan, Bp., 2017, 568. Vö. JÓZSEF Attila: *Hegel – Marx – Freud. = Uo.*, 1227–1263. Az első főváltozatban a 219. sk. sorok, a második főváltozatban a 216. sk. sorok.
- 48 „Én mondom: Még nem nagy az ember. / De képzele, hát szertelen. / Kisérje két szülője szemmel: / a szellem és a szerelem!”
- 49 „Az én vezérem bensőmből vezérel! / Emberek, nem vadak – / elmék vagyunk!”
- 50 Csupán egyetlen példa alátámasztásképpen: az *Emberek* című szonett leszögezi, hogy a jelenkor kormányzója az érdek („Családunkban a jó a jövevény. / Az érdek, mint a gazda, úgy igazgat...”), amiből kikövetkeztethető, hogy a helyettesítésére szánt „jó” a szolidaritást és az azt megalapozó szeretetet feltételezi a társadalmi interakciókat szabályozó princípiumként.
- 51 A *Levegőt!* című versében mindkét értelemben szó esik szabadságról. A „...lélek vagy agyag / még nem vagyok s nem oly becses az írham, / hogy érett fővel szóltanul kibírnám, / ha nem vagyok szabad!” nyilvánvalóan az individuumra, a jövőben vágyott rend szabadsága – „Jöjj el, szabadság! Te szülj nekem rendet...” – pedig a társadalomra vonatkozik.

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

„Szurcsik dermedt, hasadt világa nem áraszt se illatot, se lány zenét, se káprázatos szépséget. Nála sokkal inkább az édenkert és a gyönyörök kertjének antivilága tátong...”

MAYER ERZSÉBET

„Kunkovács képein középpontban a teremtet világ örök fényessége áll, a mi időnk legfeljebb e földi paradicsomot pusztító mai civilizáció visszfényeként látható.”

BICSKEI ZOLTÁN

ma
mű

„Aki csak »jó képeket« akar csinálni, annak sosem lesznek ilyen fotói. A helyszínen töltött hetek, a szabad ég alatti alvások, az estébe nyúló beszélgetések a portrék ihletői.”

KOVÁCS ADRIENNE

Szurcsik József, a fosztóképzőművész

„Mindnyájunkban rejtett kertek és ültetvények bújnak meg; ...mindnyájan kifejlődőben lévő vulkánok vagyunk, amelyeknek eljön majd kitörésük órája.” Nietzsche

A magyar nyelv ragasztónyelvként az alapszavakat különböző toldalékokkal láthatja el, közöttük képzővel, amely azzal a nyelvi sajátossággal rendelkezik, hogy megváltoztatja a szó alapjelentését, az esetek többségében a szó szófaját is. Például a szép melléknevet a -ség képző elvont főnévvé teszi. A -talan, -telen, -tlan -tlen fosztóképző az alapszóban jelölt dolog, fogalom, helyzet, állapot hiányát fejezi ki. Az idők múlásával a fosztóképzős szavak új jelentéssel bővíthetnek. Például amikor József Attila a *Téli éjszaka* című versében „szép embertelenségről” beszél, akkor a kifejezés egyszerre jelenti az ember nélküli tájat, mint ahogy az emberhez méltatlan viselkedést, a nem emberi megnyilvánulásokat is. Szurcsik József képeinek lényegét a fosztóképzők vizuális jelként való értelmezésével kívánom megragadni. Ezért is választottam tanulmányom címéül a fosztóképzőművész szójátékot.

A Műcsarnokban 2024. február 29-én megrendezett összegző, áttekintést nyújtó kiállítás anyaga az alábbi címek-témák szerint rendeződik: *Fekete fehér képek*, *A lélek geometriája*, *A nyugtalan idők*, s a *Rendszerváltó panoptikum*. A fekete-fehér festményeken nem nehéz felismerni a fosztóképzők vizuális jeleit. Az emberi fejek helyett élesen metszett arcéleket láthatunk az egyiptomi uralkodók megnyújtott koponyáira emlékeztető, kemény kőfejekkel, amelyek így élettelenek, arctalanok, testetlenek, mozdulatlanok. A megnyúlt koponya itt már nem az égi kötődés univerzális eszköze. Ha az arcokon kívül a figurák válla és felsőteste is látható, még mindig alaktalan töredékek maradnak, mivel alsótestüket elnyeli a talaj, vagy beleragadnak abba. Fix talapzat nélkül többségük talajtalan. Ha a képeken többen is szerepelnek, akkor érzéketlenül, magukba zárva állnak, ülnek egymás mellett, szótlánul és kifejezéstelenül, nélkülözve mindenfajta kapcsolódást és kölcsönhatást. Az *Alattvalók* című képen két, egymással párhuzamos sorban egyenruhás hivatalnokokat látunk. Az alsó sorban álló férfiak azonos ritmusban, teljes oda-

Szurcsik József,
Kötél,
1991–1992
© Szurcsik
József





Szurcsik József,
A varázsló kertje,
1995

© Szurcsik
József

adással nyalják a fölöttük álló férfi cipőtalpát. Metonimikusan a főnököt csak a cipője képviseli. Akár folytatni is lehetne ezt a piramisjátékot úgy, hogy a fényesre nyalt cipőjű főnök szintén ezt teszi a fölötté álló, még magasabb pozíciót betöltő felettessel, mindezt nem éréktelenül és nem haszontalanul. Csak sajnálhatjuk, hogy a piramisrendszeren kívül maradottak helyzete és állapota ismeretlen. Nem véletlenül található e kép mellett az *Ügynökök* és az *Örökség* című kép, hiszen az emberi viselkedés és szándék azonos mindegyiken, csak ellentétes irányú. A talpnyalók önmagukat, az ügynökök pedig embertársaikat adják fel. Egy másik képen egy-egy kampón két férfi lóg, akik olyanok, mintha a kannibáloknak fenntartott húsboltban találnánk rájuk, az embertársak hasznosításának újabb módszereként. Persze sokkal inkább a nagy játszmat (önérdek-érvényesítés, a másik fél elárulása, státuszszerzés, presztízsbiztosítás) folytatók sikertelen kudarcára utalhat: játszottak, és rajtavesztek. Tehát sem ők, sem az alattvalók nem vétlen áldozatok.

Szurcsik József kőből faragott, személytelen kockaemberei mozgásképtelenek, akik rezzenéstelenül viselik mindazt, ami történik velük. A kő súlyánál, tömörségénél fogva feltételezne valamilyen gyorsuló szabadesést, de a művész világában a gravitáció érvénytelen. A kockameeteorok ugyanúgy lebegők, iránytalanul, céltalanul mozognak, mint a kockafejű emberek. Valamennyien súlytalanok, elkülönültek, helytelenek. A fémszobrok a rácsok közé zárt ember helyzetével jelzik a kőemberek kilátástalan állapotát: a rácsok ugyanis nemcsak kint, hanem az emberen belül is húzódnak. Sem a külső körülményekkel, sem a belső bénultsággal, bezártsággal nem tudnak mit kezdeni. Esélytelen a helyzetük, hiszen nem urai önma-

guknak. A belső erőtlenséget mutatja több kép is: a figurák nem csupán a rácsok mögül képtelenek kijutni a tágas térbe, hanem a békés nyugodt tájba sem tudnak beilleszkedni. Beszorulva a sziklába, csupán kémlelődnek. Passzív szemlélői a kintől, fentről, bentről veszélyeztető tárgyak megnyilvánulásainak.

Az emberiség minden korban ismerte a testi-lelki bénultság állapotát, és ez gyakorta a kő képével nyert kifejezést. Volt, aki bánatában dermedt kővé, ahogy ez Niobével történt, aki büszkesége és az istenek megsértése miatt veszítette el gyermekeit. Ismeretes Don Juan történetéből a kőember/kővendég megjelenése, aki a túlvilágról súlyos kőformában tér vissza, hogy ítélkezzen a gátlástalan, kéjvágyó szoknyavadászban, bosszút állva a meggyalázott nőknél. Érdemes Sziszüphoszt is idézni, aki földi bűnei miatt azzal bűnhődik, hogy egy roppant sziklát kell felvonszolnia egy hegy tetejére, ahonnét az minduntalan visszagurul, és így Sziszüphosz végeláthatatlanul bűnhődik. Csak utalok Dürer varázskockáira, amelyek a számok titkait rejtik, vagy Goya *Az ész álma szörnyeket hoz elő* című képére. Az általam említett történetek mindegyike mély jelentésű, többnyire a tettek megkerülhetetlen következményeire figyelmeztetnek, és arra, hogy minden dolog, tárgy valaminek a jele. Szurcsiknál mindezek az összefüggések nincsenek jelen.

A kockafej szimbolikusan a szűk agyú, korlátolt, egyoldalú, beleérzésre képtelen, szögletes ember jelképe. De a kocka különösségéhez még az is hozzátartozik, hogy nem csupán felülete, hanem belső tere, térfogata is van. Szurcsik József tömör kockaemberei belül is áthatolhatatlanok. Nem hordoznak magukban semmi létszerű elevenséget. A belső terület megbontó lukak mindenütt élettelen anyagba ütköznek, üres üregek. Ebben a világban úgy tűnik: a kocka el van vetve, tehát nincs visszaút, mint ahogy a Szurcsik-kockák fordulására sincs esély. A *Héliosz* című képen az ókori napisten felcsavart tölcser alakban látható. Becsavarodva alig lesz alkalmas a kibomlásra, a fény szétárasztására. Nem véletlen, hogy néhány képen éppen napfogyatkozás van, és sötét felhők tátongnak az égen, s hogy a hajnal és az alkony megjelenítése között alig van különbség, hiszen folyamatok nélküli világról van szó, pedig ez az élet és a lét alapfeltétele. A világ körforgása Szurcsiknál elakadt: „állni látszék az idő” – ahogy Petőfi mondaná.

Szurcsik kedvelt szimmetrikus szerkezetei is sokatmondók. Thomas Mann is mélyen elgondolkodott a hókristályok gyönyörű, zavarba ejtőn változatos, szimmetrikus szerkezetén, mígnem borzongva megállapította: az élő, eleven szervezet nem ismeri a szimmetriát. Bizonyíték erre a kiállítás anyaga is. Szurcsiknál a kettős figurák kettéhasított arca, szembefordított vagy egymásnak háttal állított alakjai az önelidegenedés változatai, akár skizof-

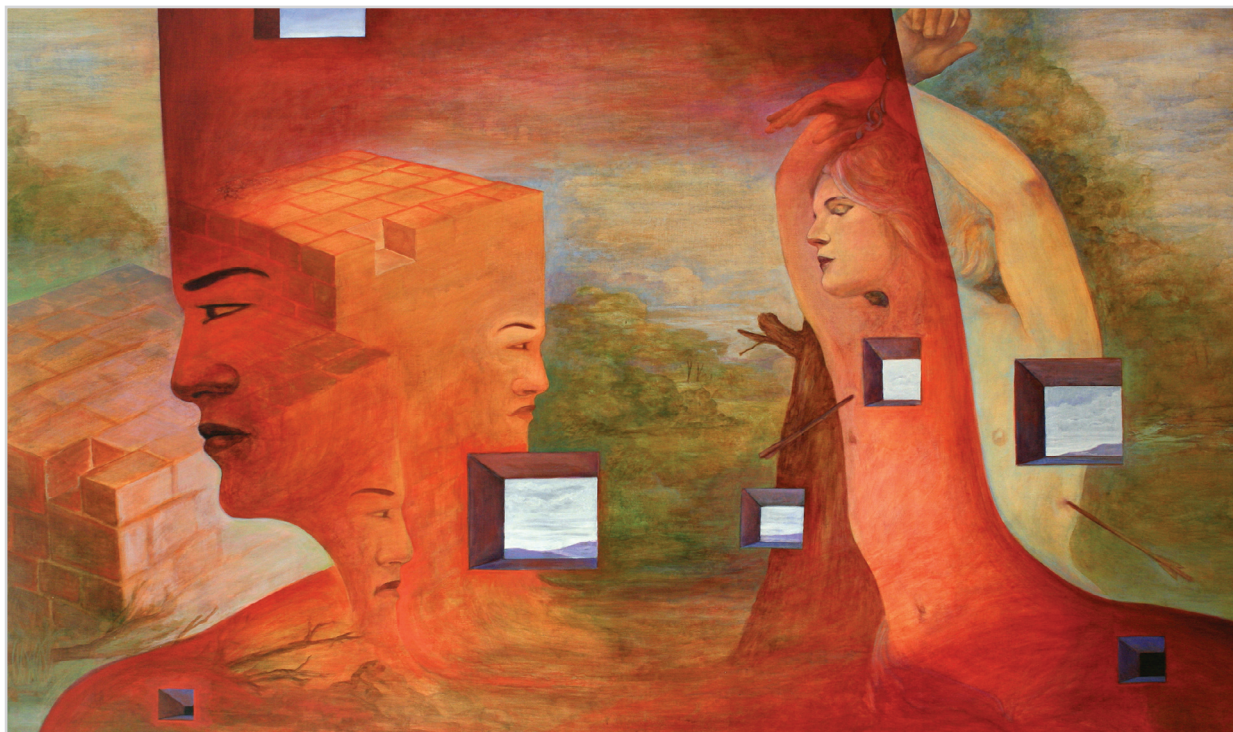
rénianak is nevezhetném. De kapcsolhatom Narkisszosz történetéhez is, aki csupán önnön tükörképében érzékelte és élvezte csupán saját magát, kizárva ezzel az ön- és világmegismerést, hiszen ahhoz máson és másokon keresztül juthat csak el az ember. Dermedten, bénán, megkövülten ez nem lehetséges. Szurcsik kettős és kettévált fejei, figurái olyan távolra kerültek egymástól, hogy itt még a narcisztikus önélmélet is kizárt. A hasadtság ott van a tájképein is, ahol néhány vászon felületét egy mélyben kanyargó, lomha folyó szeli ketté. Az ellentétes parton állók a vágyakozás ellenére sem fognak átkelni ezen a folyón. Nagy László verscíme – *Ki viszi át a Szerelmet* – ebben az esetben csupán költői kérdés marad. A folyó inkább a Sztüx alvilági folyóra emlékeztet, ahogy ez önálló alkotásként meg is jelenik életművében.

A *Küzdők* című sorozat kiváló grafikáinak címe remek összefoglalása azoknak a viselkedési formáknak, amelyekkel a kőemberek még rendelkezhetnek: tétova, megtévesztő, kételkedő, óvatos, ügyeskedő, fogva tartó, ijesztgető, figyelmeztető, szégyenkező, bujkáló. Mindegyik jól mutatja a belső biztonság és a belső stabilitás híján lévő ember félszeg, határozatlan megnyilvánulásait. S éppen ezek miatt kifelé félelemkeltők, erőfitogtatók, megtévesztők lesznek. A minduntalan kétséget érző ember bizonytalan, tehát a környezetét is elbizonytalanítja.

A Szurcsik-világnak van még egy – a fentiekhez szorosan kapcsolódó – sajátossága: az árnyéknélküliség. Nagy és nehéz téma, többszörösen is. Az egyik az árnyék zavarba ejtő léte, hiszen látjuk, érzékeljük, de nem tudjuk

megragadni, és ami különösen zavarba ejtő, hogy nem tudunk megszabadulni tőle. Nem véletlenül fogalmaz így a népi bölcsesség: senki sem tudja átugorni saját árnyékát. Az árnyék másik zavarba ejtő tulajdonsága abból fakad, hogy magából az árnyékból nem tudunk visszakövetkeztetni az árnyékot vetőre. Chirico képeinek félelmetes hatása éppen ebből fakad: ha csak az árnyékot látjuk, az bármitől és bármilyen szándékból is származhat. A probléma nem új keletű. Platón híres barlang hasonlatában arra figyelmeztet bennünket, hogy az általunk érzékelt világ egy komplexebb és számunkra kiismerhetetlen, összetettebb világ árnyképe/vetülete csupán. Ahogy a Nap gömbjét kétdimenziós korongnak látjuk. Az ember téveszméje és hamis világképe abból fakad, hogy ezt a tükörözött árnyékot tekinti valóságnak. Az igazi gond pedig akkor kezdődik, amikor ezt a vetület önálló létezőknek fogja fel, és erre építi saját valóságát, amely egy mesterséges, fiktív világ lesz, ráadásul egy idő után kezelhetetlenné válik. Magyarán, ha az ember függetleníti magát a saját és az univerzum árnyékától, akkor életképtelenné válik. Ezért nem képesek Szurcsik József figurái sem a világ érzékelésére, sem önmaguk megismerésére vagy a kapcsolatteremtésre a körülöttük lévő világgal, s mindezek következtében képtelenek önálló személyiséggé válni. A pszichológia ezt az árnyékképet tovább finomítja. Az árnyék nemcsak kint, hanem az emberben bent is van. Ezt a sötét, sok esetben álcázott, rejtett ént hívják sötét felebarátnak, és ahogy Nietzsche idézett szavai pontosan megfogalmazzák, e rejtett sötét felebarát előbb vagy utóbb

Szurcsik József,
Tűz a mélyből
(részlet),
2022
© Szurcsik
József



Szurcsik József,
Ember
embernek...,
2010
© Szurcsik
József



agresszív módon kitör, és akkor mindent elborít a pusztító lángözön, legyen szó természetéről, emberi hajlékokról. Az ember pedig metsző arcélével felsérti a másik ember arcát, akár darabokra is hasíthatja felebarátját. A pusztító erejű agresszivitás következtében az épületek üresek, elhagyottak, lakatlanok és funkció nélküliek lesznek. A kövekből nem áll össze épület, torony, hajlék, a lépcsők nem vezetnek sehova vagy csupán kiúttalan zsákutcába.

Mindezek után már csak azon töprengtem, miért kapta a kiállítás *A Varázsló kertje* címet. Ez a kifejezés és téma Gulácsyhoz kötődik, az 1909-ben festett, ismert szimbolista képéhez. Gulácsy ezen a képen olyan állapotot varázsol elénk, ahol a kert mint az ember intim, bensőséges tere, egymásba oldja a szerelmeseket. A virágindák és a tömjén illata, szépsége idézi meg a mámort. A Szurcsik József-kiállítás termébe belépve megtudhatjuk, hogy a kiállító festőművésznek is van egy ilyen című, kis méretű képe, de a kiállítás egésze arról tanúskodik, hogy az ő világában se kert, se varázsló. Az életét gyalogosan meg-

járó Arany Jánosnak ebben a „festői” világban nem nyílna még egy útszéli kis virág sem (*Epilógus*). Szurcsik dermedt, hasadt világa nem áraszt se illatot, se lágy zenét, se káprázatos szépséget. Nála sokkal inkább az édenkert (a *Biblia* szakrális kertje) és a gyönyörök kertjének (Bosch tablója) antivilága tátong, a művi konstrukciókba, a műemberlétbe szorult ember természetellenessége.

A fenti leletek alapján készen is van a posztmodern ember diagnózisa. A tanulmány írója viszont az okostelefonok és az okosbombák hatékonysága ellenére sem adja fel a lét értelmébe és az ember küldetésébe vetett hitét. Ezért néhány alternatív gyógymóddal állna elő záratként. Shakespeare Prosperójának példáját követve törjük össze varázspálcánkat, és a varázsigéket tartalmazó könyveinket hányjuk a tengerbe. Aztán hangolódjunk rá a Voltaire-től kapott tanácsra: műveljük kertjeinket! Haladó szinten ezt tovább finomíthatjuk a Nietzschétől vett emberismerettel: gondozzuk és ápoljuk a bennünk rejtőzködő kerteket és ültetvényeket!

Szurcsik József,
Alattvalók,
1990–2015
© Szurcsik
József



Kunkovács világlása

Megfoghatatlan, ezért is erőlködünk oly hiába a jelzőkkel és fogalmakkal, a szokásos fiókositással. Azt érezzük, hogy ami a papíron van, csupa élet, hogy minden kép mögött van valami, és mindez nagyon a miénk. Ez biztos, a többi csak körültagogatása e jelenségnek.

A képek olvasásához valójában a génuszunkat kellene jól ismerni, de lassan már a fogalmat is elfelejtettük, arcáról pedig sejtésünk is alig. A magyar génuszon belül engem szűkebb szülőföldem, a bácskai hely szelleme, azaz az alföldi génusz érdekel, s noha látványban általam is sokszor, sokféleképp megnyilatkozott, meghatározni csak nagyjából tudom. Nem is törekszem véglegesíteni, mert félek, hogy akkor agykérgem racionális pajzsa éppen a küldött képet blokkolná le előbb vagy utóbb. Legyen ez mások dolga.

Ahogy Kunkovács László életének ismertetése is. Számomra elég volt látni nála azt az elragadottságot, amikor meglát valamit, figyelni őt, amint eluralkodik rajta a teremtés tüze. Őt nézve sejthető az is, miként fékezi, önti formába, rendezi arányossá, élő harmóniává a lét e fortyogó lélekben a belső látványt. Amely oly erősen tartja fogva alkotójukat, hogy a kezében tartott mechanikus gépet nem is észleljük. Az életmű egységessége a víziójához való mindenekfeletti hűséggel magyarázható. Akár táj, akár ember vagy műve látható a képen, az mindig a kozmosz embere vagy annak megszentelt nyoma. Mindig a teremtést dicsőíti. Kunkovács fotói ezért az élet alapkérdéseit érintik, és a mai részletekbe vesző, egyben látni nem tudó civilizáció számára besorolhatatlanok. Képein középpontban a teremtet világ örök fényessége áll, a mi

Kunkovács
László,
Pásztor és hajléka,
1983,
Hajdúszoboszló
határában
© Kunkovács
László



időnk legfeljebb e földi paradicsomot pusztító mai civilizáció visszfényeként látható.

Képei ébresztők a magyar szellem kibontakozása tekintetében is. Nemcsak a látásban, a láttatásban, hanem az élet egész területét illetően. Hatásában túllépve a fotózás területén. Nekem sem fotós barátom mutatta meg először a képeit. Táncosok, rendezők, zenészek falain, polcain, könyvtárában láttam őket először, akik elragadtatottan beszéltek a képeken látható témáról, jelenségről, csillogó szemmel vallották, miként hatott rájuk és művészetükre.

Tehát már jóval személyes ismeretségünk előtt hatott rám a Kunkovács által leképzett világ. A 2000-ben Bácskába került *Őséptmények*-kötet rajzokra, plakátokra készített, erőt adott a balkáni háborús évtized utáni időkben. A könyvben megalitsúlyúnak láttatott galambdúccok, haranglábak és az udvari kemencék ősi formákban élő építésze egy belül lappangó világot lobbantott föl bennünk. Táncos-rendező barátommal izgatottan lapozgattuk a könyvet, szinte azonnal előhívta a körünkben régóta megoldatlan kérdésként élő magyaros színháztér megoldását. Merthogy a használatos német fekete lyukat nem

éreztük magunkénak. Ahogy a japán drámajátékkal kiművelt kifutós formát sem. A parasztudvar hátsó kertje kezdett előttünk derengeni, amelybe az oldalt ülő zenészek fölé emelt „galambdúc” kapuja elé templomokhoz, kápolnákhöz, várakhoz hasonlatos kemenceváltozatok sorát és kigunyhók, ólak mozgatható formáit képzeltük többértelmezésű díszlet-jelként használni.

A hátsó parasztudvar-játéktér képzetét elősegítette Zeami mester tanítása is. Elhatározásunkat, hogy mindezt makettekkel és évekig tartó munkával, színdarabokkal kikísérletezzük, nem követte tett. Itt írom le ezt először, most is az értetlenségtől tartva, hiszen a nem magyaros térben, nem magyar módon élő színház eluralta a terepet, betömte képzeletünket, elbizonytalanította a bennünk élő génuszunkat. Kunkovács képei által vezetett még a sosem volt magyar színház teréig-képéig is eljuthattunk volna.

Pusztában játszódó filmjeimnek nemcsak a díszleteit ihlették a Kunkovács-képek, hanem e képek megmozdulásából, ihlető továbbképzeléséből szültem több jelenetsort.

Kunkovács
László,
Juhbőrszárító-
állvány
1983,
Kunmadarasi rét
© Kunkovács
László





Kunkovács
László,
Dranka
a Hortobágyon,
1978,
Polgár
© Kunkovács
László

A tranzisztoros juhász képe, a szelíd bárány témát földévezve, zenész barátomban erősítette a hűséget a zenéje mélyén érzett génuszunk iránt. Meghatottan vallott róla. Sorolhatnám, megannyi leágazás, hatás köthető a Kunkovács-képekhez.

A legtöbb fényképe ösztönösnek lenne mondható, ha ebbe a fogalomba beletartozna a képeket szülő teljes lény szelleme, érzékenysége és ízlése is. Buñuel mondta, hogy ő mindig arra törekszik, hogy képei ne legyenek szépek. A spanyol rendező az élet „harapása” felől tudta átútni a külsőt leképező (Janus-arcú) film eredendő merevségét. A Kunkovács-fotókra is jellemző az életesség, egy állandó fölfokozott létezés-érzékenység, amely szándékában nem törekszik esztétikára. De a magyar génusz egyik jellegzetessége, hogy öntudatlanul is minden helyzetben egyensúlyt keres, harmóniára törekszik, és végül esztétikus, szép lesz. Látását, módszerét nem struktúrákban, elvekben rögzítve, mint az angolszászok, hanem élő, szabad lüktetésben. Életszerűen és közvetlenül-direkt. Képben, zenében, versben az aszimmetria és a szimmetria szabad – helyzet adta – váltakozó, sajátos hullámmásolásában. Kunkovácsnál ritka a szándékos esztétika előtérbe helyezése, de ahol jelentkezik, ott sem telepedik a kép mögöttes tartalma elé. Ha például szűkebb témájú, dokumentáló szán-

dék érződik Kunkovács valamely képén, a megvalósult kép akkor is több lesz. Merthogy alkotójuk bévül a lét egészébe oldódva fotografál, az életre fókuszál.

Visszatérve a hely szelleméhez, Kunkovács százezren fölül fényképe komoly láttelepe a mögöttes képünknek. Ámulatunk mellett leíró tanácsstalanságunk is őt dicséri, jelezve hogy e képek javán az egész érződik. Olybá tűnik, még ha káprázat is, hogy semmi se maradt le róluk, más szóval mindent lát, a mindent látja, vagyis a mindenség lát általa. Valójában az arkhé egyik kései villanása az életmű, ráadásul géppel készítve, amelyet éppen fölfokozott éberségével, közvetlenségével sikerült legyőznie, a szeme mögé gyűrt. Tömör, rövid mondataiban szinte sosem szól a gépről, lelkes mesélőkedve a látottak megnyújtása, mintegy visszaolvassa nekünk képei egyszerű nagyszerűségét.

*

Sok mindent lehetne fölvezetni a Kunkovács-képek kapcsán, szinte mindent megmozgat bennünk, eszünket-kedvünket táncba viszi. Ez a kis vázlat, a szem és látásmód körüli vakmerő kerengés valójában hiábavaló körülírás. Belátom, nekem is kicsúszott a kezem közül. Mert csupa élet.

Gondolatok Nagy Károly Zsolt könyvéről és Kunkovács László munkásságáról

Kunkovács László megkerülhetetlen és múlhatatlan értéket teremtett a fotóművészet és a néprajz területén. Az MMA Kiadó sorozatának külső megjelenésében nagyszabású, belbecsben remekbe szabott kötete méltó az életmű alkotójához. A monografikus tanulmány szerzője, Nagy Károly Zsolt, a könyvtervező, Németh János, a szerkesztő, Palojtay Kinga, a munkájukat segítők tudásuk legjavát adva együtt munkálkodtak ezen a különleges könyvön.

„Ne felejtjük el az egészséget!” – Prokopp Mária művészettörténész lényeglátó iránytűjével érdemes közelítenünk a fotóművész pályájához, ha kellő mélységben szeretnénk látni és érteni. Sokoldalú alkotóról van szó, akinek „besorolhatatlanságát” mindig is elfogadták a legjelentősebb pályatársak és értelmezők.

Kunkovácsnak százhatvan kiállítással, tíz könyvvel, számos magyarországi és eurázsiai kutatóúttal, tizennyolc nép felkeresésével a háta mögött már nem kérdés az „elhelyezhetetlensége” (Nagy Károly Zsolt). Igaz, hogy intézményi betagozódása nem jött létre, és ellentmondásos volt a beérkezéséhez vezető út. Miután letette az asztalra a *Pásztoremberek* és a *Világjelek*-kötetet, még idejében teljessé lett az elismerése. Bicskei Zoltán át is tekintette, milyen sok művészeti ágra, alkotóterületre hatott és hat inspirálóan Kunkovács László világlátása.

A néprajzi tárgyú fényképezés lehet kutatás és gyűjtés is. Dokumentum volta mellett létrejöhet fotóművészeti alkotás, ha együtt jár a művészi tehetséggel. Ez a sokoldalúság Kunkovács László életművének a lényegéhez tartozik; innen az a szinte zavarba ejtő gazdagság, ahogy fényképeit nézve egyre újabb és mélyebb rétegek nyílnak meg előttünk.

Nagy Károly Zsolt a kulturális antropológiának és a fotográfiának is szakértője. Monografikus tanulmányában végigvezet a pályán. Ezt követi a könyv közel kétszáz oldalas, lenyűgöző fotóalbum része, amely után példaértékű szemelvényválogatás avat be a fotóművésztől szóló tanulmányokba. Összességében közel félezer írás jelent meg Kunkovácsról. A kiállítás-, film- és válogatott szakirodalom-jegyzék forrásértékűvé avatja a kötetet a későbbi korok kutatói számára is.

A monográfus tiszteletre méltó olvasottsággal-fölkészültséggel rajzolja meg a fotóművész pályáját, elemzi munkásságát. Válogat és beemel vallomásaiból, egyensúlyt teremtve az írott dokumentumok és a képek között. Meg-



állapítja a meghatározó pontokat, a korszakokat a kezdetektől napjainkig. Kerek egészet kapunk.

Az endrődi indíttatás sokkal jelentősebb, mint ahogy itt megjelenik, jóllehet rokonszenves mértéktartás a szakírótól: ami nem „felségterülete”, oda nem lép be. Ugyanakkor részletesen elemzi Békés megye történetét, néprajzát. A szegedi, pályaalakító időszakot alaposan bemutatja. Kunkovács László írásából, vallomásaiból azokat a részeket emeli be, amelyek valóban a leghívebben hordozzák a fotográfus törekvéseit. Ez a kötet egyik nagy érdeme.

A monográfus a művész tizennyolc-húsz fő témája köré rendezi az anyagot, a pályarajzba helyezve. Nyilván válogatni kellett, s Nagy Károly Zsolt jó néhányat fotográfusszemmel eleméz és értelmez. Fontosak a szakmai szempontok, az életmű fotográfusi számbavétele.

Számunkra az *Apám*, a *Korpusz*, *Kecskés István balmazújvárosi parasztember arca*, a *pásztorportrék*, a *Kisfű a kur-*

Jászai Csaba,
Kunkovács
László
a pankaszi
műemlék
harangláb előtt,
1972
© Jászai Csaba

gánon, az Iramló szarvasok, az ősepítmények, a magyar és a távoli, rokontudatú népek szokásait megörökítő felvételek és portrék képviselik leginkább Kunkovács László világát.

Az archaizmusok máig élő üzenetek – „megmaradtunk, itt vagyunk”. Emberek, tárgyak a természet ölelésében, attól elszakíthatatlanul. Mélység és magasság, tágasan – térben és időben. Ez a tágasság testvére az egységben látásnak; végig is vonul az életművön. Tudósít egy olyan, elmúlófélben levő világról, amelynek máig nyoma van, de új összefüggések felismeréséhez is utat nyit. Jó néhány, a néprajz tárgykörébe tartozó szokást, használatba vett tárgyat, munkafolyamatot Kunkovács fotózott le elsőként.

Megörökítőnek tartja magát elsősorban, jöllehet a dokumentálás során fotóművészeti alkotást hozott létre. Sosem maga az esztétikum a cél. Emeljük ki, hogy írásai-ban nem állít megkérdőjelezhetetlen következtetéseket. Sőt! Kérdez. Fölvet kérdéseket. Egyetlen, máig nyitott diskurzust nem zár le a néprajz területén (tudomásunk szerint a sziklavésetek kapcsán sem). Íráskészséggel is rendelkezvén, esetenként megosztja benyomásait, gondolatait, de ez még nem mítoszteremtés.

Az építészeti archaikus formák léte és továbbélése pedig olyannyira nem mítosz, hanem valóság, hogy bekerült

az egyetemi építészeti oktatásba. A Kunkovács alkotta szó, az „ősepítmények” néven lett tantárgy. Sok évtizede tudott, hogy Makovecz Imre és Csete György nagyra becsülte Kunkovács László munkásságát.

Nagy Károly Zsolt könyvének fotóalbum részében elmélyedve egységben látjuk a témaköröket. A képek hatása, így együtt, megsokszorozódik. Annak is ad újat, aki évtizedek óta követi az alkotó pályáját. A Kunkovács által jegyzett kötetektől eltérően itt a képek címei nem a tőle megszokott „miniesszék”, hanem igen tömör, puritán képaláírások.

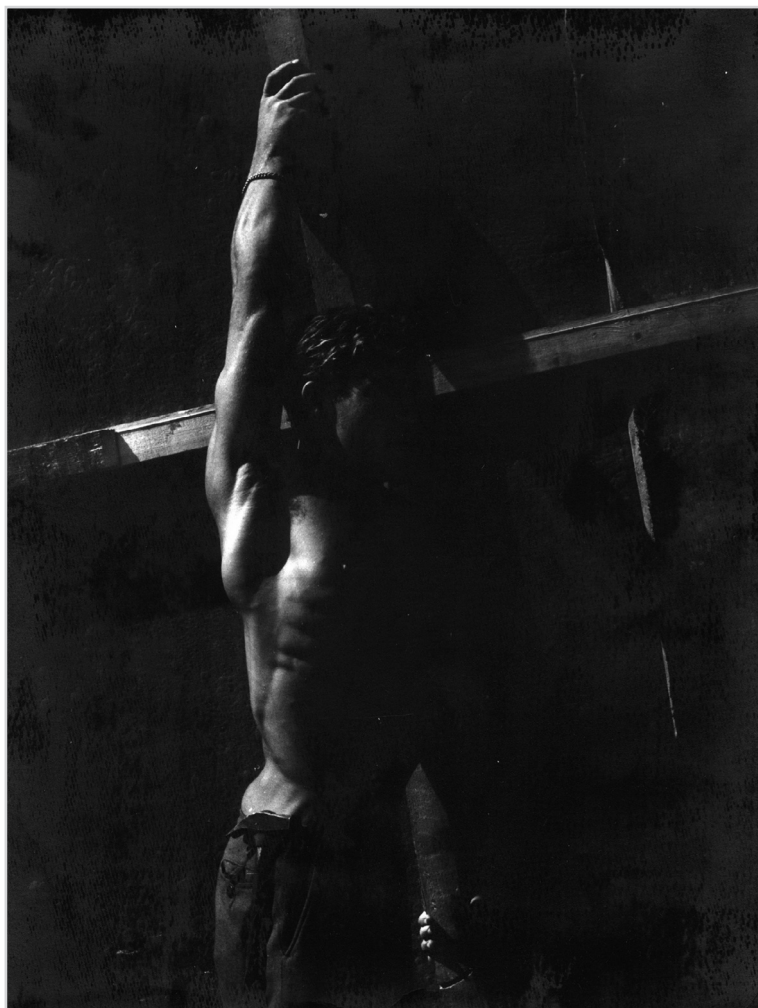
A portrék rendkívüli erejűek. Honnan ez az expresszivitás? Mitől „szólalnak meg” a tekintetek? 2024 január-jában, a pásztorokról mesélve hangzott el Kunkovácstól ez a mondat: „Szerettem közöttük lenni.” Mint Erdélyi Zsuzsanna a „kis öregasszonyaim” között; emlékszünk az archaikus népi imák megtalálására. Jelentős néprajzi eredmények mindig erről a töről sarjadnak. Folklóralkotásokról, „áttelekített” tárgyakról – csak így születet valami igazi. Erdélyi Zsuzsanna eljött Kunkovács László könyvbemutatóira, tudta munkamódszerét, méltatta képeit.

A mai néprajzosok is a részt vevő megfigyelést, a beleérző odafordulást, a kölcsönösséget tartják a legfontosabbnak. Sok idő, több hónapos együttlét, empátia és

Kunkovács
László,
Dobóhálóval
a Bodrogon,
1987
© Kunkovács
László







Kunkovác
László,
Korpusz,
1964,
Szeged
© Kunkovác
László

megszolgált bizalom, befogadottság kell ahhoz, hogy egy ember megnyíljon egy másik ember – történetesen a kutató, a fotográfus – számára. Megjegyzem: a legújabb Kalotaszeg-kutatások is így hoztak átütő eredményeket. A néprajzi fotós is hasonló utat járt be korábban. Az előzetes, „láthatatlan” előmunkálatok után születtek meg azok a képek, amelyeket a fotóművész képes volt megragadni. Így lehetünk sűrű pillanatok tanúi. Újra és újra meg kell néznünk Csősz Sándor, Zoltán Albert, Fekete Miklós, Deli Sándor arcát.

Kunkovác Lászlót – írásaiban is szól erről – mindig hajtotta a mélységkeresés. Mi van a képeken túl? Egy kü-

lönleges látású alkotó és egy őszinte, sorsát-lelkületét megmutatni hajlandó ember együtt hoz létre valamit. Aki csak „jó képeket” akar csinálni, annak sosem lesznek ilyen fotói. A helyszínen töltött hetek, a szabad ég alatti alvások, az estébe nyúló beszélgetések a portrék ihletői. Így lettek sokatmondók a tekintetek, amelyekről sok jót, szépet írtak már a korábbi méltatók. E háttérrel, ezekről a kevésbé érintett vonatkozásokról feltétlenül érdemes szólnunk.

A tágasság benne van a fotók egymásmellettségében, az oldalpárokban is. Kilométerek ezrei választják el a hortobágyi pásztort és az altaji „magabíró” asszonyt, a kazak lovast. Mind az emberi méltóság, tartás örökbecsű megjelenítései, a „Világjelek” léptékében. A *Kisfiú a kurgánon* széttárja a karját, összekapcsolódik a parányi és a világ-egész. Sajátos költőiség van jelen a fotóművész sok nagyszerű művén. Ebben is rokon vonásokat fedezhetünk fel a szintén sokoldalú, sokműfajú Bicskei Zoltán alkotásaiban, különösen a filmeket tekintve.

Nagy Károly Zsolt a tanulmánya lezárásaként a tanító metaforához tér vissza. Ezt részben igaznak, részben kevésnek tarthatjuk. Lehet-e „összegezni” ilyen hatalmas anyagot felölelő, kiemelkedő életművet? Aligha. Számba venni jelentőségét igen; ez meg is történik. Néhány fontos kérdést más hangsúlyokkal látunk. Nem baj; szakíróként tudjuk, az értelmezések változhatnak – a művek maradnak. Ahogy Fekete Jóska, a táltos tudású pásztor tenger-nyi, megörökítésre érdemes történetét az évek során sem lehetett Kunkovác Lászlónak összeszednie, úgy vagyunk mi is az ő munkásságával. Közelítünk, amennyire tudunk. De itt vannak a művészi fotók – és azok mind megmaradnak. Kortalanul.

Táj és ember, múlt és jelen kapcsolatának, egységének a tanúivá válunk. A nemzet művésze valóban a mélyen megélt és megértett tárgyi-szellemi örökség részesévé avat azáltal, hogy értékeit elérhetővé és átélhetővé teszi művészete erejével. Két nagy néprajzkutató, Domokos Pál Péter és Lükő Gábor portréja tekint ránk a fotóalbum valóságában és szellemi jelenlétben egyaránt.

Igaza van Kunkovác Lászlónak: „Sokat írtak már rólam...” Munkásságának alapos, átfogó, arányaiban egyensúlyt teremtő gazdag bemutatása olyan alapművé teszi e könyvet, amely a további megismerésnek, értelmezésnek útjait is megnyitja nézők, olvasók, kutatók számára.

Kunkovác
László,
Kecskés István
parasztember,
1980,
Balmazújváros
© Kunkovác
László



INTERJÚ

„Mindig és mindenütt ugyanazt a világnézetet és szemléletmódot érvényesítem, amelynek egyik nélkülözhetetlen összetevője az egyoldalúság felszámolására törekvés, a szemellenzős mentalitás elutasítása. Konfliktusaim, ha vannak, sohasem rólam árulkodnak, hanem azokról, akik ezt nem tűrik, mert a maguk képére alakítanák a világot...”

FALUSI MÁRTON



„Vállalom a tabudöntögetést”

Beszélgetés Falusi Mártonnal, a Magyar Művészet főszerkesztőjével

Egyszerre vagy költő és irodalomtudós. Sokan úgy látják – például Szerb Antal –, hogy a poeta doctus számára a művészet és a bölcsélet közül az egyik csupán „vigaszág”. Sőt, a két terület együttes művelése gyengíteti egymást: a költő-író kényszeresen filozófál, az irodalmár pedig képtelen a tárgyilagosságra, mert elődöket, mestereket vagy vetélytársakat lát művésztaisaiban. Hogy látod: valós ez a dilemma? A pályádon miként formálódott, és milyen kapcsolatban áll e kettős, értelmi-ségi-alkotói identitás?

A dilemma valós, amit Szerb Antal pályája is jól mutat. Sőt, az egész esszéíró nemzedéké. Szerb Antal irodalomtörténeti vérbeli esszéik, amelyeket a mai szigorú tudomány-filozófia a szépirodalom kategóriájába utalna. Cs. Szabó László írt verseket – nagyon gyengéket egyébként –, novellákat is, de igazi műformája, az esszé úgyszintén keveri a műveltségelemeket az önéletrajzi és a fikciós betétekkel. Rajtuk kívül beszélhetnénk Gyergyai Albertről, Halász Gáborról, Németh Lászlóról és még sokakról, a legnagyobbat, Babits Mihályt sem felejtve ki. Nem csupán műfajelméleti, hanem ismeretelméleti kérdés is, hogy az irodalom- és a kultúrtörténet szépirodalmi igényű megközelítését relevánsnak fogadjuk-e el. Ez azonban csupán egy az ide tartozó számos probléma közül: Szerb Antal az idézett aforizmában a szellemtörténeti iskolára jellemző beleérző képességre, átélésre apellálva választja azt, amelyik a saját lelkiállapotát teszi próbára. Én is ebből indulok ki.

Eszem ágában sem volt eleinte, hogy tudománnyal és filozófiával foglalkozzam, sőt a jogi egyetemen – ekkoriban két verseskötetemet is megjelent, kaptam díjakat, és versszerkesztőként is munkába lendültem – elsősorban azért fordultam a jogbölcsülethez, hogy a százaz jurisprudentiát elviselhetővé tegyem a magam számára. Ugyanakkor egyetlen alkotó sem takaríthatja meg az energiát, hogy a munkásságával egyidejűleg személyes irodalomtörténete is folyamatosan fejlődjön. Mivel pedig a jogfilozófia műveléséhez – amelybe a diploma megszerzése után doktoranduszként is belefogtam – Platónról Gadamerig lényegében ugyanazokat az alapszerzőket kellett tanulmányoznom, mint a jól képzett irodalomtudósnak, nem esett nehezemre, hogy tovább tágítsam az érdeklődési körömet.

Ezt persze két másik életrajzi körülmény is megkönnyítette. Tizenhárom éves koromtól rendszeresen mutat-

tam irodalmi próbálkozásaimat „idős” – egy gyereknek a negyvenéves tanár is annak számít – pályatársaknak, akik sok-sok könyvet ajánlottak, vagy adtak a kezembe, sőt költő mesteremmel kéthetente találkoztunk, hogy a vers-tant gyakoroljuk, ezért mire sor került az érettségire, a legfontosabb időmértékes és magyaros-hangsúlyos formákat készságszinten elsajátítottam, vagyis bármikor tudtam kötött mértékekben verset rögtönözni, végigbogarásztam klasszikus költőink életműveit, és nyolc-tíz folyóiraton keresztül a kortársakat is figyelemmel kísértem. Huszonkét esztendősen pedig a *Hitel* folyóirat munkatársa lettem, aminek révén megint csak gyarapodtak az ismereteim, illetve azoknak a barátaimnak a száma, akiktől rengeteget tanulhattam. Először tehát jog- és társadalombölcséleti témákban publikáltam, de már a szakdolgozatomban is elkanyarodtam az irodalomtudomány irányába, mert a jogi és az irodalmi szövegek politikai identitásképző funkcióját vizsgáltam (utólag visszatekintve persze még meglehetősen ügyefogyottan). Az irodalomtudomány mint diszciplína iránt mégis azért köteleződtem el, mert egyszerűen elégedetlen voltam azokkal a könyvekkel, irodalomtörténetekkel, tanulmányokkal, amelyeket – a *Hitel*ben immár „szakmányban” is – naponta olvastam. Úgy éreztem, hogy alig-alig vannak tekintettel a művek valóságos színvonálára, csupán néhány, gyakran alulreflektált fogalommal dolgoznak, és nyelvtanilag is sematikusak, holott az irodalom korántsem olyan egzakt jelenség, mint mondjuk a jog, amely persze ugyancsak nem kifejezetten egzakt, ha közelebbről vesszük szemügyre, de a művészetekhez képest mégis az.

Első lépésben a filozófia terén járatos költőként írtam esszéket, majd egyre merészebbé váltam, a szépirodalom mellett mind mohóbban faltam a szakirodalmat, míg azzá a neurotikus olvasóvá nem képeztem magamat, aki, ha nem jön álom a szemére, nemcsak az aznap elszalasztott szerelmek, de a meg nem írt sorok és be nem fejezett könyvek miatt is hajnalig forgolódik ágyában. Nem kettős feladat azonban az „ars” és a „scientia” művelése, ugyanis legkésőbb a harmadik kötete után valamennyi író és költő megrendül a gazdag hagyománytól, amelynek ő csupán közbülső állomása, valamint attól, hogy az életében – ítéljenek neki bármennyi díjat, és szülessenek róla mégoly pazar monográfiák – jó eséllyel el sem fog dőlni, jelentős vagy jelentéktelen szerepet játszik-e ebben a folyamatban.

Ekkor felhagy az alkotással, vagy – akár műhelyének zárt ajtaja mögött, akár az irodalmár céh szabályait magáévátéve – vállalja a sziszifuszi kutatómunkát. De hát már az is afféle „kutatás”, ha a lélek mélyére ereszkedünk, hiszen kegyetlen törvény, hogy önismeret nélkül nincsen művészet! Mindazonáltal nem tagadom, hogy „tárgyilagos” hangvételű értekezéseimben is burkoltan a saját műhelygondjaimat ismerem fel a mások szépírói teljesítményével birkózva, ám a jól végzett munka záloga, hogy velük elnézőbb, sőt megértőbb vagyok, mint saját magammal. Ha a felfogásom valamiben konzervatívnak nevezhető, ebben bizonyára, amiért nem cáfolom a hermeneutikát: mások megértése egyúttal önmegértés is, és önmagam sem érthetem meg mások nélkül. Erről az összefüggésről néhány rosszakaróm persze nem vett tudomást, amikor megjegyezte, hogy otthagytam a szépirodalmat az irodalomtudományért. Kis országban élünk, ahol mindenkire egyetlen címkét szeretnek ragasztani, az ilyen sarkos kijelentéseken ezért mindig jókat derülök. Nem hagytam ott, éppen ellenkezőleg, bárkinél „belletristábban” gondolkodom, „Hisz verset ír ma minden jóskapista” (ahogy Léka Géza fogalmazott). Vagy idézzünk egy klasszikus szállóigét! „Szürke minden teória, de zöld az élet aranyfája!”

Közel egy évtizedig tudományos főmunkatársa voltál az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének, és legismertebb, legnagyobb szabású vállalkozásának, a Magyar irodalmi művek (1956–2016) lexikonjának főszerkesztőjeként működött közre Pécsi Györgyivel együtt. Nyáron mégis elhagytad az Intézetet. Ez a váltás, illetve a Századvégnél betöltött pozíciód módosított-e kutatási területeden?

Nagyon hálás vagyok az MMA MMKI-nak, mert az ott töltött időszak nemcsak hossza, hanem termékenysége miatt is ugyanolyan meghatározó az életemben, mint az a tizenhárom esztendő, amikor a *Hitel* folyóiratnál szépirodalmi szerkesztőként dolgoztam. Befejezhettem végre a doktori iskolát, azután nyugodt, háborítatlan munkát végezhettem; olyat, amely megfelelt a szakmai meggyőződésemmek. Konferenciák és kötetek tanúskodnak erről, sőt megkockáztatom, hogy alig akad a kortárs magyar irodalommal foglalkozó szakember, akit nem szólítottam meg valamilyen felkéréssel ez alatt a bő kilenc év alatt.

Az irodalmi lexikon megjelenése óta eltelt három és fél esztendő igazolta az előfeltevéseinket: hiánypótló mű született annak a több mint ötven irodalomtudósunk köszönhetően, akik részt vettek a vállalkozásban. Elértük a célunkat, hogy ideológiamentes műelemzések révén fontos könyveket ajánljunk a közönségnek. Használják a közoktatásban és az egyetemeken, a módszertanát nem kezdték ki, és a különféle szakmai találkozók is mindenki gratulált hozzá. Ennek ellenére többen igyekeztek

gáncsot vetni a háttérben megbújva, anélkül, hogy kiálltak volna nyilvános vitára. Kudarcot vallottak, akik politikai síkra kívánták terelni a lexikon megítélését, de azok sem repeshetnek a boldogságtól – bár inkább az ajkukba haraptak, és nem firtatták a dolgot –, akiknek akár évtizedek, de legalább a Szegedy-Maszák-féle *A magyar irodalom története* 2007-es megjelenése óta eminens feladatuk lett volna valamiféle irodalomtörténet készítése, mégsem jutottak semmire (vagy csak éppen hozzáláttak). Bebizonyosodott, amit régóta sejtettem. A szocialista diktatúrában a politikai hatalom tett erőfeszítéseket arra, hogy kisajátítsa az írók műveit, a mai demokráciában egyes írók törekszenek arra, hogy a politikai hatalom számára fontosnak látszanak, és (ösztön)díjakat söpörjenek be. Régen a hatalom képviselői érezték úgy, hogy rendszerük rászorul az irodalom legitimációjára, ma nemegyszer az irodalmi világ szereplői érzik úgy (tévesen), hogy a politika legitimálja őket, pedig a maradandó értékek hosszú távon és bonyolult áttételeken keresztül épülnek be a (sohasem megállapodott, mert folyton átalakuló) kánonba.

Falusi Márton,
2021
Fotó:
Benedek Zsolt
© MMA Kiadó



Az MMA MMKI-ban, azt hiszem, véghez vittem, amire az adott intézményi keretek között lehetőségem nyílt, illetve kiharcoltam a lehetőséget. Egy idő után mindenhol érdemes továbblépni, hogy új kihívásokat keresen az ember. Most a Századvég Közeleti Tudásközpont Alapítvány ugyanazt a szakmai autonómiát biztosítja számomra, amit korábban az MMA MMKI. Nem is vett teljesen új irányt a kutatási programom, csak újra nagyobb hangsúlyt helyezek a művészetek társadalmi relevanciájára, helyzetére, az irodalomnak a politikai esztétörténetben betöltött funkciójára, vagy például a jognak és az irodalomnak a magyar politikai identitás formálásában játszott szerepére. Főbb törekvéseimről máig érvényes képet ad monográfiám, a *Jog és irodalom, haza és haladás a magyar esztétörténetben*. Tavaly napvilágot látott, sorrendben negyedik esszé- és tanulmánykötetem, *Várható elbukásunk* címmel, amely úgyszintén fontos állomása szakmai fejlődésemmnek. Az én igazi terepem ott van, mondhatni, akkor érzem elememben magamat, amikor részint aprólékos poétikai elemzésekbe fogok, részint a társadalom- és a művészetfilozófia összefüggéseire világítok rá.

Sokféle feladat megtalált már, hiszen voltam könyvszakmai egyesület elnöke, külügyi referens, több lap szerkesztője, főszerkesztője, vezettem könyvajánló műsort egy közszolgálati csatornán, indítottam művészetkritikai tévéműsort, sőt rádióztam is. Mindig és mindenütt ugyanazt a világnézetet és szemléletmódot érvényesítem, amelynek egyik nélkülözhetetlen összetevője az egyoldalúság felszámolására törekvés, a szemellenzős mentalitás elutasítása. Konfliktusaim, ha vannak, sohasem rólam árulkodnak, hanem azokról, akik ezt nem tűrik, mert a maguk képére alakítanak a világot, pedig az ilyen fokú szabadság kizárólag Istent illeti meg, és remélem, ez nem változik meg. A művészi felismerések és a bölcséleti vívódások nélkül nem lennénk többek, mint amivé a média formál, szétszed és összeszerel; áldozatul esnénk a manipulációknak. Ezt a tételmondatot húsz éve, amikor első kötetemmel jelentkeztem, vagyis a pályára léptem, konszenzus övezte az elitkultúrában. Ma már tabut sért, aki hangsúlyozta. Vállalom a tabudöntögetést.

Szeptemberben jelent meg a Nap Kiadó gondozásában új versköteted, *Z. Manó a másvilágon* címmel. Mennyiben hozott új lírai témákat, formákat és szemléletmódot ez a gyűjtemény?

Szerves folytatása a 2020 karácsonyára megjelent, *Költőzünk és bemosakszunk* című kötetnek. A Zuglischer Manót, a szerző (én magam?) lírai alakmását középpontba állító ciklus abban a kötetben indult, és az újban egészül ki. Emellett a klasszikus egyes szám első személyű megszólalásmód lehetőségeit kiaknázó másik verstípusom is új irányokat keres. Addig, amíg a 2017-es *Halálos szótövek*

kertje című kötetem a személyességet viszi ad absurdum, ez a két másik a formai komplexitás terén igyekszik korábban ismeretlen tartományokat meghódítani. Egyre fontosabbá válik a regiszterkeverés és a nézőpontváltás szövegszervező elve. Hosszabb lélegzetű kompozíciók összetett és rövidebb darabok kötött ritmusképletei váltakoznak. Gyakran esszéversnek hívom azt a formát, amelyben a tragikus és a játékos, a barokkos és a barbár, a hagyományörző és polgárpukkasztó elemek helyes arányait méricskélem, illetve azok szintézisét szeretném megteremteni. Úgy veszem észre, hogy az egyéni sors mellett egyre nagyobb terjedelmű részek utalnak a társadalmi gondokra, sőt a lét- és államelmélet kérdéseit is föl merem vetni, tehát nem rettenek vissza a költői nyelv háttérhelyzeteitől. Szokatlan magyarságversek éppúgy helyet kaptak ebben a kötetben, mint visszatérő témaként az abortusz és a vetélés borzalma.

Amikor a korrektúrát újraolvastam, nyáron, a Lukács fürdő teraszán, elszörnyedtem, mi mindent élt túl a költői én az elmúlt esztendőkből is. Most úgy érzem, hogy ezzel, a hetedik verseskötetemmel betetőzttem valamit, amit egyelőre nem követnek új költemények. Esszéregényen dolgozom lassacskán egy éve (a tanulmányok és rövidebb esszék mellett), amelynek a részleteit nem is publikálom folyóiratokban, mert csak egységes nagykompozícióként tudom értelmezni. A közép-európai esszéregényt nagyon releváns, nagyon mai beszédmódnak érzem, és kellően formálhatónak. Musil, Kundera, Miłosz és Esterházy Péter, hogy csak négy nevet említsek. „Megbolondítva” kedvenc magyar esszéíróim, Szabó Zoltán, Cs. Szabó László, Illyés Gyula, Csoóri Sándor metaforikus nyelvhasználatával és lírába hajló perspektívájával. Leginkább ez a feladat villanyoz most fel.

Kultúraelméleti írásaidban rendre felhívod a figyelmet a magaskultúra drámai mértékű és ütemű tévesztésére, valamint az írásbeliséggel, a szépirodalommal kapcsolatos alkotói és befogadói attitűd radikális átalakulására. Mi indította el ezt a folyamatot, milyen irányba mutat, és melyek a legfontosabb sajátosságai?

Korszakküszöbhez érkeztünk. A különbség csak annyi, hogy akik optimisták, hajlamosak csupán izgalmas változásnak látni, a magamfajta kultúrpeszsimisták viszont vereséggé élik meg a fejleményeket. Nem arról van szó, hogy amit ma „tömegkultúrának” hívunk, korábban ismeretlen jelenség lett volna. Platón a *Törvények*ben figyelmeztet a „theatrokrácia”, a karzat uralmának veszélyére. Tertullianus a *De spectaculis* című munkájában a római keresztényeket le akarja szoktatni a cirkusz és a kocsiverseny obszcenitásának élvezetéről. Híres esszéjében Virginia Woolf a magas- és a tömegkultúra köztes világának, a „middlebrow”-nak az elterjedésétől óvta korának kö-

zönségét. E három történelmi korszakban az a közös, hogy az értelmiség nemcsak vonakodott a tetszési indexnek, a szórakoztatás mennyiségi elvének a totalizálásától, de egyenesen tiltakozott is ellene. Az MMA Kiadó *Pars pro toto*-sorozatában – amelynek koncepcióját még én dolgoztam ki 2019-ben – nemrég jelent meg magyarul Noël Carroll monstre traktátusa, *A tömegművészet filozófiája*. Számba véve a témához kapcsolódó filozófiai polémiát, a szerző arra a következtetésre jut, hogy a tömegkultúra történeti jelenség, a modern infokommunikációs technológia tette lehetővé, de az arra való igény hosszú távon velünk marad. Nem fog eltűnni akkor sem, amikor egytől egyig mindenki, aki csak ezt ambicionálja, a saját maga művésztévé avanszál az újmédia korában. Carroll az angolszász analitikus filozófia nyelvén, részrehajlás nélkül tárja föl az értelmi valóságot, az érveket és az ellenérveket; nem foglal állást. Kitűnik azonban a megközelítéséből, hogy ő sem utasítja el a régi premisszát: a tömegművészet kódjai a (valódi) művészet kódjaiból származnak, szállnak alá. A módszer maga, amelyet alkalmaz, hogy Carroll Platónról Adornóig, Walter Benjaminig és Marshall McLuhanig áttekinti a tömegművészetről szóló disputákat, valami olyasmit visz tovább, ami az évezredek kulturális örökségünk. Nos, én attól tartok, hogy ez az örökség meggyeszedőbe.

Amíg tömegművészetről beszélünk, és feltételezzük a valódi művészetet, nincs nagy baj; éppen azért nincs, mert az előbbinek szükségszerű feltétele az utóbbi. Ha a Netflix egy kaptafára készült sorozatait fogyasztjuk, mindig felbukkan a valódi minta, amelyről a kaptafát méretezték. Még említés, sőt általában a tárgydraturgia szintjén is újra és újra előkerül egy-egy Dickens-regény, netán Shakespeare vagy az amerikai irodalom valamely klasszikusa. Noha a nézőknek nem kell ismerniük az eredetit, sőt a filmkészítőknek sem kell, ám ettől még a minta, a fabula, a narratív szerkezet, meggyeszedő visszavezethető belőle. Ám az újmédiában, digitális eszközeinken már olyan tartalmakat terjesztenek, és ha beszállunk a játékba, osztunk meg mi magunk is, amelyeknek a „klasszikus” tömegművészethez sincsen semmi közük. Egyszerűen kívül állnak kulturális hagyományainkon; bennük és általuk az emberi ösztönvilág áttétel nélkül használja a legfejlettebb technológiát, akár a mesterséges intelligenciát.

Mindez összefügg politikai intézményeink válságba kerülésével. Az a korszerű demokráciaeszmény, amely a II. világháború lezárása után alakult ki, a kultúra arisztokratikus és demokratikus elemeinek egyensúlyán alapult. Nem újkeletű elképzelés volt ez persze, hiszen már Arisztotelész is efféle javasolt, csak éppen két világháború szenvedése kellett hozzá, hogy az európai – és az ő nyomdokain haladó amerikai – polgár véresen komolyan vegye (meg persze szükség volt hozzá a polgárra

mint olyanra). Észre kell vennünk, hogy a képviselői demokrácia világméretű válságát a kultúrában az arisztokratikus szemléletmód visszaszorulása előzte meg. Eresztékeikben recsegnek-ropognak, rogyadoznak fundamentális civilizációs intézményeink: a könyv, a film, az állam, a nemzet, az egyetem, sőt az ész, a tudás, és még sorolhatnám. Nem „csupán” a magaskultúra térszűkítésének vagyunk tanúi, de végső soron a magaskultúrából származó tömegkultúra is végnapjait éli, hogy közösen adják át helyüket a nihilizmus korának, amelyet a kibernetika ural. Ijesztő disztópia? A háború és a klímaváltozás is az volt, s ma mindkettő hatásait a bőrünkön érezzük, nem csak az eszünkkel fogjuk fel. Ezért nyilatkoztam egyszer, hogy sohasem kellett az igazi művészetnek akkor bátorság, mint napjainkban; az alkotó emberre ilyen körülmények között minden eddiginél nagyobb szükség van. Az alkotó emberre, akinek életvitelében megfér egymás mellett az otium és a negotium két eltérő magatartásmódja. Egyik törzshelyemet már említettem. A Lukács fürdő az elysium. A másik, a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár a tusculanum számomra. Víz alá merülve kisimulnak az idegeim, a könyvtárba emigrálok: ilyenkor elhiszem, hogy az európai kultúra nem csak a múlt.

A Magyar Művészet élén második, hároméves főszerkesztői ciklusodat kezdted el. Az említett kulturális folyamatok, átrendeződések, hangsúlyváltások módosítják-e a folyóirat – és általában a művészettel foglalkozó periodikák – szerkesztési elveit, célkitűzéseit?

Röviden: nem módosítják. De van egy hosszabb válaszom is. Az elmúlt években nagyjából lefolytattuk a vitákat a Magyar Művészet profiljáról. Néhányan szívesebben vennének kézbe egy magazint, mely az alkotókat népszerűsíti. Az én érvem ezzel szemben egyáltalán nem az, hogy ilyen magazint nem szeretnék szerkeszteni, és nem azért török lándzsát az elméleti folyóirat mellett, mert olyat meg szeretnék. Egy formális és egy tartalmi ellenérvet fogalmaztam meg. A formális szerint nagyon sok magazin közül válogathat az elképzelt olvasó, így nincs szükség a magazinok számának szaporítására. Mindjárt ott van az újonnan alapítottak között az *Országút*, amelynek első főszerkesztőjeként ugyan nem egy magazinnal ábrándoztam, de végül az lett, és mint a kortárs művészet értékeit népszerűsítő orgánus, színvonalas. A tartalmi érvem, hogy az akadémia ethosza – visszautalhatok az egyetem intézményének kérdésére – élvonalbeli teoretikus lapot kíván meg. A „teoretikus” kifejezésen azonban nem a frankfurti iskola kritikai elméletét értem, noha az a benyomásom, hogy a 90-es évek magyar liberalizmusa – a „magyar” itt kivételesen fosztóképző, akárcsak a „szocialista” volt hajdan – sajnálatos módon elhitette a művészetszűkítéssel, hogy ez a két jelenség egy és ugyanaz.

Mindaz „teoretikus” itt és most, ami elemzően hatol a műalkotások szerkezetébe, és kíváncsian vonja kérdőre az esztétikai viszony mibenlétét. Az idei májusi lapszámunk *A retorika mint tudás* című tanulmányában igyekeztem rávilágítani, hogy a művészetről való írásmódok miért sokfélék, miféle retorikai stratégiákat követhetnek, és milyen ismeretelméleti előfeltevésekre támaszkodhatnak. A 90-es évek elején lezajlott irodalmi kritika-vita végkövetkeztetésével dacolva, meg vagyok győződve arról, hogy a szépirodalom és az értekező próza határterülete, az esszé – ha jól meg van írva! – semmivel sem alacsonyabb rendű a tanulmánynál, sőt az elméletírói sablonokat számba véve, az esszé potencialitása nagyobb, egyéni stílusa sokkal több innovációt támogat. Az elmúlt évtizedekben keletkezett – de reményeim szerint nem szilárdult meg – az a hamis tudatállapotunk, amelyben az „esszé” szitokszó, a megalapozatlan okfejtés szinonimája, amivel teljesen szembemegy például az angol, az amerikai és a francia tradíciókat megújító kortárs non-fiction sikeres gyakorlata. Akkor lennék a legboldogabb, ha ezen a téren a *Magyar Művészet* is sikert könyvelhetne el, és három év múlva jóval többek gondolkodását hatná át az esszéisztikus írásmód, mint napjainkban.

A művészethez tehát sokféle írásmóddal közelíthetünk. Azt tapasztaljuk mégis, hogy ma Magyarországon gyorsuló ütemben szűkül az efféle írások tere a sajtónyilvánosságban, és egyre kevesebb a szakember. Igaz ez a kulturális újságírásra, a kritikára és a tudományos értekező irodalomra egyaránt. A művészet iránt érdeklődő közönség azonban nem veszett el, csak éppen idegenkedik a számára „hivatalosnak” látszó fórumoktól, és inkább a blogoszférában vagy a közösségi médiában találja meg a számításait. Ezeken az új típusú felületeken persze a szakmai követelmények alig érvényesülnek, és a médium sajátosságából adódóan a felhasználók végül véletlenszerűen bukkannak bizonyos információkra vagy ízlésítéletekre, miközben úgy érezhetik, hogy amire rálátnak, az maga a „világ”. Ez a felismerés is arra sarkall, hogy egyre jobb színvonalon írjunk, írassunk a művészetről! Nem mondtam le régi tervemről, amely egy művészeti szakírói képzési program beindítását tűzi ki célul. Történelmi lépésekben úgy vélem, hogy sohasem kellett a hosszú írások közléséhez, de – hogy a nyomaték kedvéért ismételjem magamat – az igazi művészethez sem annyi bátorság, mint manapság.

A Magyar Művészet a Magyar Művészeti Akadémia összművészeti, művészetelméleti folyóirata. Mennyiben lehet az akadémikusok folyóirata is?

A szerkesztési gyakorlat alapján indokolatlan elválasztani a kettőt egymástól. Tekintettel arra, hogy az Alaptörvény normaszervezetében a kulturális, a politikai és a jogi mozzanatok elválaszthatatlanul összekapcsolódnak, a Magyar Művészeti Akadémia alkotmányos státuszából, köztestületi rangjából levezethető, hogy komplex célokért hivatott munkálkodni. E célok között számontarthatjuk az archiválást (dokumentálást), az interpretálást (művészetértelmezést, az elemzőtevékenységet), a népszerűsítést (az életművek, alkotók széles körű megismertetését), valamint – mindhárom szándékolt és szándékolatlan következményeként – a kanonizációban való közreműködést. Az MMA az alkotmányi értékeket juttatja érvényre azzal, hogy művészetelméleti folyóiratában az egyetemes magyar kultúrát jeleníti meg. Tömören úgy is mondhatom, hogy kötelessége ezt tenni, hiszen közfeladatot lát el. Ritkán tudatosítjuk magunkban, hogy a köztestület egyfajta önkormányzat, s ekként az állam része akkor is, ha nem tartozik a központi államigazgatáshoz. A mostani alkotmányunk, az Alaptörvény véleményem szerint kicsit túlmegegy a kulturálisan értékeslegesen államfelfogáson, és ez – anélkül, hogy részletesen kifejtjenem – abban is megmutatkozik, hogy a Magyar Művészeti Akadémiának kiemelt státuszt biztosít. Nyilvánvalóan nem lehet valamennyi kiváló művész az MMA tagja, de mindazok recepciójáért tennie kell, akik kiválóak (első körben gondoljunk például a köztestületi tagokra). Ehhez pedig minél több kutatót, minél több egyetemi és egyetemeken kívüli műhelyt be kell vonnunk az értelmező munkába is.

Ha a kérdést úgy forgatom, hogy közleményeink bizonyultsága valamiféle exkluzivitást hoz magával, arra az a válaszom, hogy az autonóm művészeti tevékenység is kíván intellektuális erőfeszítést, vagyis az sem egyformán hozzáférhető mindenki számára. Mindaddig, amíg ez az exkluzivitás nem származásból vagy világnézetből fakad (hogy egyéb hibás szempontot ne is említsek), nem kiküszöbölhető. Legalábbis abban az esetben, ha nem a tömegművészetről szólunk, hanem az eredetiről, amiről mi valójában, mindenekfelett beszélni kívánunk.

Köszönöm a beszélgetést!

SZEMLE

A magyar építészet pátriárkája
Kós Károly életműtárlata a Műcsarnokban

Kós 140. Kós Károly műhelye

VADAS JÓZSEF

Új, a megszokottal szemben

Hefter László üvegművész

PUSZTAI ILONA

Az esztéta becsülete

Tom Cochrane: *The Aesthetic Value of the World*

FÜLÖP JÓZSEF

ma
mű

A magyar építészet pátriárkája – Kós Károly életműtárlata a Műcsarnokban

Kós 140. Kós Károly műhelye

Műcsarnok. Kurátor: Anthony Gall, társkurátor: Simon Magdolna

Az 1883-ban született Kós Károly kilencvennégy éves korában, 1977-ben hunyt el. Pátriárkai kort ért meg, ettől függetlenül a személyisége is pátriárkai volt. Élete végén, 1972-től kezdődően ezért zárandokoltak el hozzá Kolozsvárra, kérdésekkel a fejükben és magnetofonnal a hónuk alatt azok az építészek, mindenekelőtt az úgynevezett organikus iskola képviselői, az élükön Makovecz Imrével és Csete Györggyel, akik emberi példaképként néztek fel rá. Akkor még fiatalok voltak ugyan, de már nem pályakezdők; többé-kevésbé kialakult elképzelésekkel rendelkeztek szakmájukról, vagyis nem annyira mesterüknek tekintették, mint inkább elődüként tartották fontosnak, hogy személyes kapcsolatba lépjenek vele. Az okulásán túlmenően főhajtásként egy olyan ember életműve előtt, akinek

törekvéseit számukra fényesen igazolni látszott az idő. A maga nemében tisztelgés a Műcsarnok nagyszabású kiállítása is, minthogy színes fényképek és archív fotók, eredeti tervrajzok és bútorok, szöveges ismertetések és makettek sorának felvonultatásával ad átfogó és egyszersmind hiteles képet a száznegyven éve született Kós Károly elkötelezettségéről és termékeny munkásságáról.

A rendezvény kurátora maga is építész; Anthony Gall, aki – akármilyen meglepő ez sokak számára – Ausztráliában született, és ott szerzett diplomát, s mintegy két évtizede telepedett le Budapesten. Szülei európai körutazása során, kamaszként járt először Magyarországon. Bár akkori benyomásai kellemes emlékeket hagytak benne, magyar származású tanára és magyar felmenőkkel rendelkező év-

KÓS 140 /
Kós Károly
műhelye,
kiállítási enteriőr,
Műcsarnok,
2024
Fotó:
Nyirkos Zsófia
© Műcsarnok



folyamtársa ösztönzésére, már doktori ösztöndíjasként tért vissza hazánkba. Felnőttként valósággal megigézte a népművészet erényeit asszimiláló századfordulós magyar építészet. Miként tervezői tevékenysége szemlélteti, többé nem tudott szabadulni vonzásköréből. Ennek a világnak, személy szerint Kós Károly munkásságának a szisztematikus tanulmányozójaként vállalt szerepet Kós Károly több épületének helyreállításában. A műcsarnoki prezentáció híven követi a Holnap Kiadónál 2019-ben róla megjelent monográfiájának gondolatmenetét és tárgyilagos előadásmódját; idegenként honfiúi elfogultsággal (csúnya szóval holmi magyarkodással) amúgy sem volna vádolható. Nem egy szöveg – az építészről származó idézet vagy magyarázat – szó szerinti átvétel a könyvből, amelyet akár a tárlat katalógusának is tekinthetünk.

Kós Károly városi gyerekként nőtt fel, hiszen Temesváron látta meg a napvilágot, Nagyszébenben, majd Kolozsvárott tanult, a híres Református Kollégiumban érettségizett. Ugyanakkor a szünidőben barátainál, osztálytársainál időzve a jövőre nézve alapvetőnek bizonyuló benyomásokat szerzett a századokon át a világtól szinte hermetikusan elzárt Kalotaszeg archaikus emlékeiről. Nem is szólva a régió ma már turisztikai látnivalóként számontartott fiatornyos templomairól, amelyek közül talán a Körösfőn álló a legszebb. Magam is megcsodáltam, Kós nyomában arra járva. A pályájára hatást gyakorló szellemi élmények

között azonban nem csupán azokról az Erdélyben tett, általa tekergésnek nevezett nyári felfedezőutakról kell megemlékeznünk, amelyek iskolásként szerzett tapasztalatainak elmélyítésére szolgáltak az akkor már műegyetemi hallgatónak a múlt század első éveiben. A fentiek mellett – mintegy megerősítésként – egyetemes hatások is érték egy olyan korban, amikor a magyarországi szellemi élet közvetlen kapcsolatot tartott a nyugati-európai kultúra meghatározó folyamataival. A nemzeti sajátosságok – vele a művészeti hagyományok – feltérképezése például egyáltalán nem korlátozódott a Kárpát-medencére, noha kétségtelen, hogy a dualizmus korában önállóságunk és függetlenségünk folyamatos kinyilvánítása Ausztriával szemben a kultuszminisztérium tanácsosa, Koronghi Lippich Elek művészettörténész jóvoltából politikai támogatást élvezve különösen nagy hangsúlyt kapott. Csak-hogy ez a törekvésünk nem tekinthető egyedülállónak. Hasonló trend bontakozott ki az akkor még a cári birodalomhoz tartozó Finnországban, ami nem utolsósorban a finn–magyar nyelvrokonságnak a fokozatos tudatosulása folytán nyert megkülönböztetett jelentőséget, és kapott ezáltal mind nagyobb figyelmet a közvéleményben. A kulturális kapcsolatfelvétel tényei ma már ismertek. A festő és iparművész Akseli Gallen-Kallela mint a kortárs finn kultúra ikonikus alakja többször járt Magyarországon, különösen 1908-as látogatása fontos számunkra. A Szép-

KÓS 140 |
Kós Károly
műhelye,
kiállítási enteriőr,
Műcsarnok,
2024
Fotó:
Nyírkos Zsófia
© Műcsarnok





KÓS 140 /
Kós Károly
műhelye,
kiállítási enteriőr,
Múcsarnok,
2024
Fotó:
Nyirkos Zsófia
© Múcsarnok

művészeti Múzeumban rendezett grafikai tárlatára érkezett, de több mint két hónapos tartózkodása során a szellemiségében rokon gödöllői művésztelep tagjaival ellátogatott Erdélybe, ahol Kalotaszegen a friss diplomás Kós Károly kalauzolta. Viszonzásként a Ruovesi melletti egyik szigeten a maga alkotta-berendezte műteremházának fényképes dokumentációjával fejezte ki köszönetét a pályakezdő ifjú építésznek, aki történetesen a szecsesziós (és abban a finn) törekvések iránt igencsak fogékony díszítőszobrász, Maróti Géza műtermében dolgozott ekkoriban. Főnöke baráti kapcsolatot ápolott az 1900-as párizsi világkiállítás építészeti szennációjának, a Gallen-Kallela festményével díszített finn pavilonnak a tervezőjével, Eliel Saarinnel, így Kós minden valószínűség szerint vele is találkozott Budapesten.

A finn–magyar kapcsolatfelvétel kellő nyomatékot kapott a kiállításon. Némiképp halványabb annak szemléltetése, hogy a múlt századfordulón mind a magyar, mind a finn művészetre meghatározó befolyást gyakorolt az angol esztétikai mozgalom, nevezetesen John Ruskin, William Morris, Philip Webb, Charles Francis Annesley Voysey tevékenysége. Ők voltak azok, akik a XIX. század derekán, az európai kontinens alkotóit megelőzve, határo-

zottan szembefordultak a kor hivatalos (a szigetországban viktoriánusnak nevezett) művészetével. A múlt klasszikus paneljeiből építkező akadémizmus historikus/eklektikus előadásmódja ellenében a vidéki házak középkori előzményeik emberléptékű, szerény esztétikáját híven őrző szerkezeti megoldásaiból, természetes anyaghasználatából és anyagelvű formavilágából merítettek ösztönzést. Folyóiratok (főleg a *The Studio*) és könyveik révén az építészet új irányba terelő elképzeléseik egész Európában széles körben ismertté váltak, és természetesen hozzánk is eljutottak. A művészettörténész Ruskin *Velence kövei* című, a város középkori emlékei előtt hódoló, háromkötetes munkája a millennium évében magyarul is megjelent. Geócze Sarolta fordította, aki nem sokkal később egész könyvet szentelt Ruskin életének és munkásságának. Mindezt azért hangsúlyozom, mert a pályakezdő Kós maga írja programadó, *Erdély népének építőművészetéről* című tanulmányában: „Születendő nemzeti stílusunknak is csak a középkor lehet egyik szülője.” A román kori emlékek esztétikai mérceként szolgálnak egész pályáján, ahogy arról Anthony Gall is meggyőzően érvel elemzéseiben. Kiegészítésként talán csak annyit jegyznék meg, hogy középkortiszteletét nem csupán az Arts



KÓS 140 |
Kós Károly
műhelye,
kiállítási enteriőr,
Műcsarnok,
2024
Fotó:
Nyirkos Zsófia
© Műcsarnok

and Crafts mozgalom prominensei táplálták. Bizonyosan része lehet vonzalmában annak is, hogy diákként bensőséges viszony fűzte a műemlékek jelentőségét benne már egyetemistaként tudatosító tanárához, a Mátyás-templomot neogótikussá alakító, a János-hegyi kilátónak és a Halászbástyának neoromán megjelenést adó Schulek Frigyeshez. A legfontosabb ösztönző tényező természetesen szülőföldjének öröksége volt, amely a népi-paraszti kultúrában gyökerezett, és amely Kós Károly felfogása, sőt meggyőződése értelmében egyrészt Erdély saját történelme, másrészt az ország nagy részétől különböző természeti adottságai alapján nyerte el – megint csak az ő kifejezését használom – „egyéni kultúráját”. Márpedig ennek a hagyománynak a gondozását tekintette legfőbb feladatának.

A kiállítás három, nagy teremből áll, mindegyik munkásságának egy-egy fontos fejezetét reprezentálja. Életműnek is beillik csupán a pálya első évtizede, amely az 1907-es diplomával kezdődik, és a „nagy” háború befejezésével ér véget. Ebben az időben készül a városmajori iskola és a zebegényi templom, a tucatnál több (Zrumeuczky Dezsővel közös) állatkerti pavilon, az európai kertvárosok legszebbjei közé tartozó Wekerle-telep főterét megkoronázó két épülete az általa javasolt kapuval, Óbudán a református parókia, illetve 1910-től már jobbára Erdélyben munkálkodva Marosvásárhelyen a gázgyár két lakóháza, a kolozsvári (Kakasosként ismert) református templom, végül, de nem utolsósorban a sepsiszentgyörgyi Székely Nemzeti Múzeum. Egytől egyig a korabeli magyar állam és társadalom fogadókészségét példázzák Kós Károlynak a francia art nouveau-tól és a bécsi fin de siècle mértanias stílusától egyaránt különböző szecessziója iránt. Egyúttal azt szemléltetve, hogy építésük nem egyszerűen egy tehetségek sorát felvonultató nagy nemzedék tagja volt, hanem annak vezetőegyenisége, kiemelkedő tehetségének és nem mindennapi szorgalmának köszönhetően.

Trianon egyaránt cezúrát von Kós Károly életében és az életművében, mivel nem tud, jobban mondva nem akar elszakadni szülőföldjétől. Alighanem a szüleitől sem, akiknek – szintén beszámol róla a tárlat – a kolozsvári Brétfű utcában tervezett házat még a világháború előtt. Így aztán a magyarországi állás- és munkalehetőségek ellenében a Romániához csatolt Erdély lesz lakhelye és vele működésének helyszíne egész további életében. Feleségével a Kolozsvár-közi Sztánán telepedik le, itt alakít ki magának 1909-től folyamatos építéssel Varjúvár néven műteremházat, a román kori körtemplomok és a kalotaszegi népi faépítészet ihletésében – nem utolsósorban Akseli Gallen-Kallela alig valamivel korábban megismert otthona nyomán. Kós nemzetközi beágyazottságának analógiáiként könyvében Gall az osztrák Josef Maria Olbrich és a skót Charles Rennie Mackintosh hasonló

kortársi konstrukcióit említi, mint amik Philip Webbnek a pályatárs, William Morris számára tervezett, és ez utóbbi által berendezett Vörös Házának (Red House) mintaadó példáját követik. A kiállítás második terme az építész személyes honfoglalását illusztrálja egy nagy méretű installációval, kívül az épület tornyáról készült színes fénykép eredetivel azonos nagyításával, belsejében néhány bútortal, színes üveglakkal és csillárral a lakásuk enteriőrének a hangulatát megidézve. A falakon pedig egész sor kisebb-nagyobb családi ház képei szemléltetik Kós tervezőtevékenységének ezt az új vonulatát. Jobb híján (nyilván nem volt rá hely másutt) ugyancsak itt kapunk információt a pálya két epizódjáról: a királyi koronázás (1916) alkalmából készült utcadíszleteiről és isztambuli tanulmányútjáról (1917–18). Ha rajtam állt volna, elhagynom őket, főleg az előbbi, mert általában sincs sok közülük az életmű fő sodrához, még kevésbé kapcsolódnak alkotójuk két háború közötti tevékenységéhez. Moll Elemér irodájában dolgozva Kós Károly főhivatású építész marad ugyan, emellett azonban elsősorban mint az erdélyi magyar értelmiség egyik szellemi vezetője tevékenykedik: az Erdélyi Szépművés (1924) és a Barabás Miklós Céh (1929) alapítója, az *Erdélyi Helikon* szerkesztője, a református egyház főgondnoka. A *lakóház művészete* című könyve (1928) szerepkörének bővülését példázza azzal, hogy – bár korábban is voltak írói ambíciói – ettől kezdve egész sor könyvet publikál, még drámát is ír.

A harmadik nagy teremben azok a közösségi épületei láthatók fényképeken és terveken, amelyek már egytől egyig minden értelemben Erdélyhez kötődnek. Nagy részük szakrális funkciójú. Kós több mint negyven templomot, tucatnyinál több parókiát tervezett, a reformátusok dominálnak, de görögkatolikus, sőt néhány ortodox is akad közöttük. Ez utóbbiakban kamatoznak isztambuli tapasztalatai. Túlzás volna tehát úgy fogalmazni, hogy az építésszt Székelyföldön élve a szervező és az író váltotta volna fel. Sepsiszentgyörgyre leánygimnáziumot, tornacsarnokot, közkórházat, új városházát, Kolozsvárra munkáslakástelepet, kamaraszínházat, műcsarnokot, népiskolát, agrártudományi intézetnek nevezett egyetemet tervezett; igaz, ezeknek csak kisebb része valósult meg. Az ugyanakkor szemmel látható, komoly változás, hogy e nagyobb részben világi funkciójú épületek formavilága az 1930-as évektől átalakul: tömegük leegyszerűsödik, és eltűnnek róluk a kalotaszegi falusi építészetre jellemző megoldások. A holland konstruktivisták tanulmányozásáról tanúskodó mértani tömbjeikkel és finom csíkdíszítményeikkel már-már art decós karaktert nyernek. Ez különleges és nagyon más Kós Károly-i világ, amely a kanonizáltnál jóval kisebb s kevésbé látványos része az életműnek, és egyelőre felfedezésre vár.

Új, a megszokottal szemben

Hefter László üvegművész

Szerkesztette, a tanulmányt írta és a beszélgetést készítette Keppel Márton, Bp., MMA Kiadó, 2023, 106 oldal

Hefter László –
Hefter Brúnó,
Pannon történet,
2015
Pannonhalma
© Hefter László

Hefter László Ferenczy Noémi-díjas üvegművész, restaurátor, tanár 2023-ban töltötte be nyolcvanadik életévét. Az MMA Kiadó a közel ötvenéves pályafutás összegzésével tiszteleg az alkotó előtt. A kötet szerkesztője Keppel Márton művészettörténész, aki egyben a *Fénnyel és üveggel: Hefter László munkássága* című bevezető tanulmány szerzője, illetve az ezt követő interjú készítője is.

Kezdetek

Hefter László már diákként érdeklődést mutatott az üveg iránt. Az indíttatást általános iskolai igazgatója, földrajztanára, dr. Sághegyi Lajos adta, aki *A magyar üvegipar története* és *Az üvegművesség könyve* című kötet szerzőjeként gyakran mesélt tanítványainak az üvegről, az üvegműves szakmáról. A gimnáziumi évek alatt nyári diákmunkaként Hefter László a gyakorlatban is megismerkedett az üvegművességgel, amelyet az érettségi után a Fővárosi Neonberendezéseket Gyártó Vállalatnál tanult ki. De nem elégedett meg a szakma ismeretével, egyre tudatosabban művésznek készült. Ezért munka mellett párhuzamosan a Luzicza Lajos és Lisztes István vezette Ferenczy Károly rajzszakkörben fejlesztette rajztudását, majd 1970-ben felvételt nyert az Iparművészeti Főiskola (ma MOME) Szilikát Tanszékének üveg szakára. Itt a tanszék alapítója és vezetője az a Z. Gács György volt, akinek pályakezdő római ösztöndíjas éveit őta fő érdeklődési területe volt az építészet és képzőművészet kapcsolata, anyagkísérleteiben a vasbeton-építészethez kapcsolódó anyagok, főként az üveg természetét kutatta. A főiskolai évek alatt Hefter tevékenyen közreműködött Z. Gács György és Litkey József üveglakainak, valamint Eigel István több üvegmozaikjának munkálataiban,¹ érdeklődését az építészeti üveg iránt mégsem professzorai, hanem Hofer Miklós, a kor egyik vezetőépítésze inspirálta. Az üveg modern építészetben betöltött szerepével foglalkozó Hofer Miklós

volt többek között a sok vitát kiváltó Spenótház egyik tervezője. Bár a Roosevel (ma Széchenyi István) téri irodaház eredetileg nem a megvalósult (1980) spenótzöldre festett szerelt vasbeton, hanem az akkoriban (1968–69) modernnek számító üvegfalú alumínium homlokzattal képzelte el, hasonlatosan a mai átépített változathoz. Hefter László a vele folytatott beszélgetések során kezdett foglalkozni az ablakok díszítőművészeti szerepével, és jutott el addig a gondolatig, hogy az építészeti üveg a belsőépítészeti terekben betöltött funkcióin túl esztétikai minőséget is képvisel. Már a főiskolai évek alatt elkészült első, ablakba kerülő üvegművészeti munkája a Pécsi Tanárképző Főiskola kollégiuma számára. A diplomamunka részeként az ablak az *X-Fény* nevet kapta, mivel színes üveg hiányában egykori üzeme, a Neonberendezéseket Gyártó Vállalat műhelyéből származó neoncsövek összeforrasztott elemeiből készült. Hasonlóan a vállalat segítségével valósult meg Hefter diplomamunkájának másik része, a Moulin Rouge neon fényreklámja, amely a szélmalom kerekének mozgását imitáló fényjátékként egy korai kinetikus munkának volt tekinthető.

A pálya indulása

Pályakezdő művészként Győrbe került, ahol ekkor indult meg a kulturális fellendülés. 1977-ben adták át a Távközlési Főiskola (ma Széchenyi István Egyetem) Hofer Miklós tervezte modern kockaépületét. 1978-ra készült el a Győri Kisfaludy Színház (ma Győri Nemzeti Színház) új otthona, amelyet világhírűvé tett az 1979-ben ott megalakult Győri Balett. A szellemi pezsgéshez hozzájárult, hogy a város vezetése műteremlakásokkal csábította Győrbe a frissen végzett képző- és iparművészeket.² A 70-es évek közepén a városba érkező művészeknek köszönhetően a nyári művésztelep is átalakult. Az 1969-ben létrehívott tábor eredetileg a dunántúli festőművészeknek és rajztanároknak

¹ GERBEI Anita: *Hefter László üvegművész életpályája* = mmakademia.hu
<https://mmakademia.hu/mobil-munkassag/-/record/MMA14580>

² Az első tagok: Kovács Gábor festőművész, Babos Ágnes festőművész, Hefter László üvegművész, Benkó Mariann festő- és textilművész, Farsang Sándor festő- és grafikusművész, Bardócz Barna ötvösművész és Szombathelyi László szobrászművész.





szervezték, de 1979-től a táblafestő tábor szobrászati és iparművészeti alkotóteleppé alakul. Ez a nyári művésztelep az egész ország területéről vonzotta a művészeket, mivel a város ipari létesítményei (a Házgyár, a Kisalföldi Gépgyár és a Vagongyár) az alkotók rendelkezésére bocsátotta a fémmegmunkáláshoz szükséges gépeket, vagy lehetőséget biztosított öntések, esztergályozások, maratások elvégzéséhez.

Hefter László is kezdetben fémmegmunkálásra rendezte be műhelyét, mivel belvárosi boltok díszes fémcégreinek és díszkút³ tervezésére, kispasztikák megvalósítására kapott megbízásokat. 1980-ban Hefter készítette el a Gellért Szállót öntött üvegcserepekből álló előtetőjét, és a teret díszítő kandelábreket is ő tervezte. E munka során jó hasznát vette, hogy egyaránt otthonosan mozog az üvegművészség és a fémmegmunkálás területén.⁴

De szakmájához, az üvegművészethez egy restaurálási munka vezette vissza. 1978-ban kérte fel a Műemlékvédelmi Hivatal a Magyar Tudományos Akadémia győri

székháza beltéri ajtónyílásaiban található, aprólékos ornamentikával díszített, ólmozott üvegablakok felújítására.

Az üvegművészet múltja

Hogy érthető legyen Hefter László szerepe a magyar üvegművészet történetében, érdemes rövid kitérőt tenni, tekintve az építészeti üveg történetét, amely a gótikáig nyúlik vissza.

Suger apát (1081–1151) a párizsi Saint-Denis-székesegyház építésével megteremtette a gótikát. Filozófiája szerint az emberi értelem az igazsághoz csak az anyagi világon keresztül juthat el. Ennek megfelelően a földöntúli szépség megismeréséhez, azaz Istenhez a földön elérhető legnagyobb szépségen keresztül vezet az út. A megvilágosodás eszköze pedig a fény, amelyből minél többet szeretett volna beengedni a templomába. Suger apát tehát a fényt Isten hatalmának megtestesüléseként tekintette. A templom kelet–nyugati tájolása és a hatalmas üvegablakok

Hefter László –
Hefter Brúnó,
Kapu,
2015, Győr
© Hefter László

³ Az 1981-ben készült, *Vízikerék* nevet viselő krómaccél díszkút a Győr-höz tartozó Révfaluban található, de a kinetikus alkotás ma már sajnálatosan nem működik.

⁴ A kivitelezési munkákat Bardócz Barna ötvösművésszel közösen végezték.

mind a fény misztikája által szolgálták Isten dicsőségét. Mottója, a „Novum contra usum” („Új, a megszokottal szemben”) Hefter László számára szintén vezérfonal, így nem véletlen, hogy Keppel Márton is ezt az idézetet választotta interjúja címéül. Ugyanis Hefter Lászlóra Suger apáthoz hasonlóan az úttörő szerepe hárult az építészeti üveg területén, amikor restaurátorként, művészként, tanárként gyakorlatilag a semmiből kellett felélesztenie a szakmát.

A magyar építészeti üveg fénykora a századfordulóra tehető. Legismertebb alakja Róth Miksa, aki az amerikai Tiffany cég opalescens üvegeinek felhasználójaként emelte világhírűvé a magyar üvegművészetet. De érdemes még megemlíteni Waltherr Gida nevét, aki Horti Pál iparművész terveinek megvalósítójaként szintén egy amerikai szabadalom alapján készítette el cloisonné (rekesz-mozaik) mozaikjait. A két világháború között Árkayné Sztéhlo Lili lett az építészeti üveg legjelesebb képviselője. Apósa (Árkay Aladár) és férje (Árkay Bertalan) építész munkáiban működött közre a Városmajori Jézus Szíve Plébániatemplom, illetve a Budapest Pasarét Páduai Szent Antal Plébániatemplom üvegeablakainak tervezőjeként. Utolsó munkája a veszprémi Szent Mihály Főszékesegyház háborúban megsemmisült üvegeablakai helyett újak tervezése.⁵

Az 50-es évektől a rendszerváltásig ideológiai okokból nem épültek új templomok, és az egyházi és világi műemlékek felújításának munkálatai is csak a 70-es évek végén, a 80-as évek elején indultak be. Így a kihalásra ítélt szakmával együtt a régi mesterek tudása is elveszett. Hefter Lászlónak gyakorlatilag újra fel kellett fedeznie az üvegfestés régi technikáit, megvetnie a restaurálás szakmai és etikai alapjait. Ebben nagy segítségére volt a litván származású amerikai üvegfestő, Albinas Elskus könyve, a *The Art of Painting on Glass: Techniques and Designs for Stained Glass* (Az üvegre festés művészete: az ólomüveg technikai és kivitelezései), amely megjelenése óta az üvegművészek szakmai bibliája. Illetve hasonló jelentőséggel bírt még németországi tanulmányútja, a kölni dóm restaurátorműhelyének munkájával való megismerkedés. De más fontosabb európai gótikus katedrálisok felkeresése során szerzett tapasztalatai is segítették mind restaurátori, mind

a saját alkotói munkájában. Mint Keppel Mártonnak megvallotta, ezek közül a franciaországi Saint-Denis volt rá a leginspirálóbb hatással: „Amikor Európában végigjártam a legjelentősebb katedrálisokat, a párizsi Saint-Denis apátsági templomban éreztem magam a legjobban. Ott teremtdőött Suger apát által új fény az üvegeablakokon megjelenő ragyogásként, amelyben a színeknek és fényeknek a formákon belül van egy mindent átfogó távlata, amely körbeöleli a lelket és nem kötődik az időhöz.”⁶

Restaurátor és üvegművész

Hefter László munkásságát a kettősség jellemzi: restaurátorként a hagyományok őrzője, régi mesterek műveinek alázatos szolgálója, saját absztrakt expresszionista műveiben viszont már a modern kor építészeti, művészeti stílusaihoz igazodik.

A győri munka után Hefter sorra kapta a restaurálási megbízásokat. Előbb csak Győrben és környékén, majd országosan is jelentős középületek restaurátori munkálatait irányította. Első ilyen fontos megbízása a Pannonhalmi Főapátság Storno Ferenc által készített üvegeablakainak restaurálása volt 1994 és 1997 között. 1998-ban pedig a *Vajk megkeresztelése*⁷ és a *Szent István felajánlja a koronát* Róth Miksa tervezte üvegeablakokat restaurálta szintén a pannonhalmi bazilika részére. 1995-ben a Mátyás-templom Székely Bertalan, Lotz Károly tervezte, Kratzmann Ede kivitelezte üvegeablakainak, majd 1991 és 2001 között a Magyar Nemzeti Bank Róth Miksa által készített üvegeablakainak restaurátora. 2010 és 2015 között az Ország-ház felújítása idején a kupoladob üvegeablakainak restaurálási munkálatait irányította szakértőként. Végül érdemes megemlíteni, hogy 2014 és 2016 között a Szegedi Dóm Róth Miksa és Johan Hugó tervezte üvegeablakainak felújítása is Hefter Lászlóhoz kötődik.

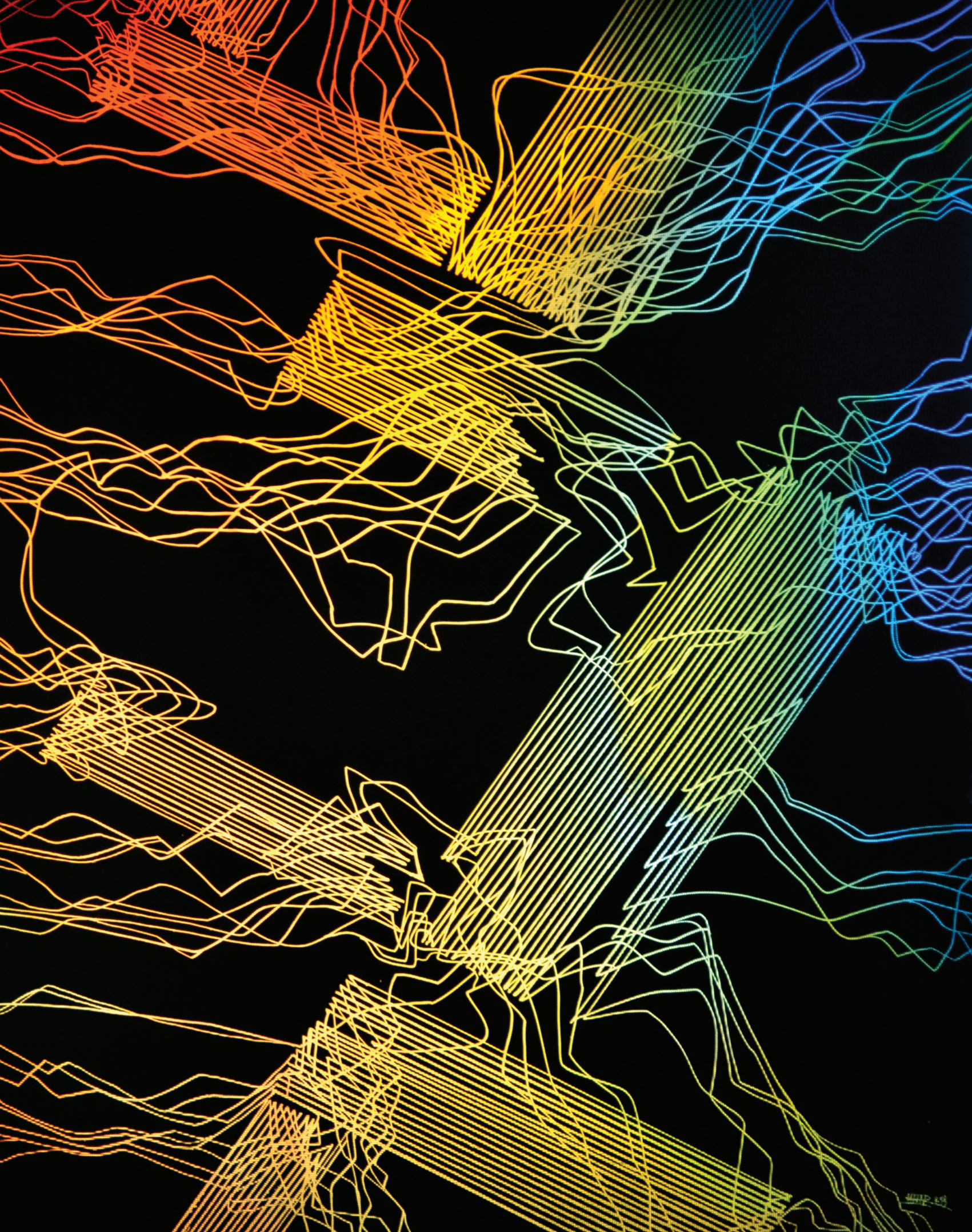
Ezzel párhuzamosan az építészeti üvegmunkák is egyre fontosabb szerepet kaptak a pályáján. Első ilyen meghatározó munkája egy soproni megbízás volt, amelynek jelentőségét Keppel Márton ekképpen foglalja össze: „Első nagy méretű üvegeablakát Sopronba, az egykori Kazinczy Ferenc Gimnázium kollégiuma részére készítette 1984-ben. A tíz négyzetméteres murália mérföldkő volt Hefter

⁵ A Szent Mihály Főszékesegyház üvegeablakait az 1907 és 1910 között lezajlott felújítás során Waltherr Gida tervezte, neogótikus stílusban. Sztéhlo Lilit a kommunista diktatúra által legveszélyesebbnek tartott Badalik Bertalan veszprémi megyéspüspök bízta meg az új üvegeablakok tervezésével. A rezsimnek ellenálló, kemény gerincű püspök portréját Sztéhlo Lili a mellékhajó egyik üvegeablakán örökítette meg Szent Gellért alakjában. A sokak által vitatott, jelenleg is zajló felújítás során ez az alkotás is kikerül a templomból, és Waltherr Gida megsemmisült üvegeablakainak szellemében tervezetnek új üvegeablakokat. A témáról részletesebben CZIGÁNY Tamás – PÁLL Anita – PAPP

Róbert: *Veszprém: A Szent Mihály Főszékesegyház felújítása = Építész-forum.hu*, 2023. február 21. <https://epiteszforum.hu/veszprem-a-szent-mihaly-foszekesegyhaz-megujitasa-1>; ÉLŐ Anita: *Közpénzből teszik tönkre az ezeréves székesegyházat Veszprémben = Válaszonline.hu*, 2022. június 24. <https://www.valaszonline.hu/2022/06/24/veszprem-szent-mihaly-szekesegyhaz-udvardy-gyorgy-oroksegvedelem/>

⁶ Hefter László üvegművész. Szerk., a tanulmányt írta, a beszélgetést készítette KEPPÉL Márton, Bp., MMA Kiadó, 2023, 27.

⁷ A *Vajk megkeresztelése* című üvegeablakához Róth Benczúr Gyula azonos című festményét használta fel.



Hefter László,
Erőter,
2018
© Hefter László

László pályáján, mert ettől kezdve műtermét színes üvegablakok előállítására rendezte be a megsokasodott megrendeléseknek köszönhetően. A soproni kompozíciót »Fénytornyok«-nak nevezte el, mert a Tűztorony szilüettjének variációi bukkannak elő a napfény által megvilágított paneleken. A megfelelő anyag hiánya miatt Hefter László csak kevés színt tudott alkalmazni az üvegablakokon, ugyanakkor ennek ellensúlyozására a kompozíció grafikai elemei járulnak hozzá a síkdimenzió megszokott rendjének formabontó érzékeltetéséhez, amit az ablak alapszerkezetének természetes vonalrendszere és a körvonalak dinamikus léptékváltása idéz elő.⁸

A rendszerváltás után, a templomépítések újraindulásával egyre több egyházi megrendelést is kapott. Sőt, Hefternek megadatott egy különleges lehetőség is: a Pannonhalmi Főapátság felújítási munkálatai során nemcsak a Storno Ferenc tervezte üvegablakokat restaurálhatta, de saját művet is alkothatott a székesegyház számára. Az *Áttörés* (1999) című alkotás a kékek és vörösek gazdag színárnyalataival a gótikus üvegablakok színvilágát idézte, hasonlóan Gerhard Richternek a kölni dóm felkérésére 2007-ben készült, színes pixelekből álló üvegablakához.⁹ Gerbei Anita szavaival jellemezve a művet: „Felfelé törő mértani alakzatokra egyszerűsített formai elemeivel, a különböző síkok áttöréseivel, az ehhez alkalmazott színátmenetekkel a földiből az égi szférába való emelkedés lehetőségét kutatja, lehetséges voltát az üveg anyagának különleges lehetőségeit – transzcendens anyagiság, fény és színdinamika – felhasználva, azt egyfajta, a szférák közötti lírai lebegéssel fejezi ki.”¹⁰ Az *Áttörés* tehát jól beleilleszthető Hefter azon szakrális üvegablakainak sorába, mint az *Égi és földi találkozás* (1995) a győri Apor Vilmos Katolikus Iskola aulakápolnájába, illetve az „...és megnyílik az ég” (2001) az ausztriai Halbturn ravatalozójába készített alkotások. Ám sajnálatos módon az *Áttörés* a Pannonhalmi Főapátság átalakítása után (amelyet a brit építész, John Pawson a „fehér fény” teológiai koncepciója jegyében valósított meg) kikerült a bazilika belső teréből, Storno Hefter által restaurált, Szent Mártont ábrázoló rózsablaival együtt.¹¹ A mű azóta a pannonhalmi Hefter Galéria és Stúdióban tekinthető meg, várva új helyét.

A gótikus üvegablakokat jellemző kék és piros szín Hefter László több, főleg szakrális munkáján meghatározó szerepet kap. A két szín viszonyáról és a kék szín kitüntetett szerepéről így vallott Keppel Mártonnak: „A kék

fenség, a piros hatalom. A kék a földi szenvedélyekre utaló piros szín ellentéte, a teremtés színe, egyszerre idő és időtlenség. A kék bolygónk színe. Az égi és földi vizek színe, mennyei hatalom kifejezője. Nappalok, esték és éjszakák végtelen váltakozásának színe. Égi eredetűkre utaló szín. Az angyalok és Szűz Mária színe. Ha csend vesz körül, a kék árnyalatok megtalálnak, és velem akarnak maradni. A szent, az ihlet, a tisztelet, a köszönet és a megbocsátás színe. Nincs érzékelhető íze, szaga, hangja, semmi valóságos nincs benne. Ha határozott formát akarsz, ne használd. Nem szereti a többi színt, különnek számít. Tesztelen, anyagtalan, dimenziói meghatározhatatlanok. Az aktivitás és passzivitás egyensúlyát fenntartó szín. Az értelem és elmélkedés, a megnyugvás kifejezője. A képzelet világához kapcsolódó szín. A távolság színe. Látszatra végtelen és ellentmondásos, hideg érzetű, amely a hajnal hűvösségével születik a hold és a csillagok mennyei kíséretében. Az újjászületés, visszatérés, feltámadás reménye. Felhők, szelek, esők és villámok befogadója és megszelídítője. Zöld mezők, hűs erdők, kifehéredő hegycsúcsok otthona, a hómezők fénye és árnyéka, az évszakok palástja. A lány dallamok és keringők színe. A kiegyezés, az egymáshoz tartozás, az érintés, a kézfogás, az ölelés, a szabadság beteljesülésének színe. A kék összetart és emléket állít.”¹²

A pálya csúcán – autonóm művész és tanár

Hefter sokirányú érdeklődését mutatja, hogy az építészeti üveg mellett folyamatosan foglalkozik autonóm, azaz kabinetüvegekkel alkotásával, ahogy az üveg térplasztikai felhasználása is izgatja. Kabinetképeinek megszületésében nagy szerepet játszott az angol Brian Clarke képzőművész formanyelve, akinek üvegműveit a 80-as években ismerte meg. A 2000-es években azonban üvegekpein a fekete alapszín kezdett dominálni, ebből villantak elő a színes kalligrafikus rajzolatok a 70-es évek neonfényeinek vibrálását megidézve. A 2017-ben készült főmű, a *Töredékek* mintegy szintézisét nyújtja Hefter művészetének. Keppel Márton tanulmányában így jellemzi az alkotást: „A *Töredékek* című kompozíció a szabályos rácsszerkezet visszatérő motívumából épül fel, ami az organikus elemek játékát, a textúrák és színek széles skáláját rendezi logikai struktúrába. A mátrix horizontális és vertikális tagolása a számítógépek képernyőinek felnagyított képpontjait idézi meg, ami az emberi vizuális észlelés metaforájaként

⁸ Hefter László... i. m. (2023), 9.

⁹ Gerhard Richter egy 1966-ban készült színes pixelsorozatát fejlesztette tovább, amikor felkérésre elkészítette a kölni dóm egyik, a II. világháborúban elpusztult gótikus üvegablakának pótlását. MARTOS Gábor: *Eladók a szín-pixelek, amikből Gerhard Richter a kölni dóm ablakát készítette* = Papageno.hu, 2022. szeptember 5.

<https://papageno.hu/blogok/senki-tobbet/2022/09/elado-a-vilag-egyik-leghirebb-gotikus-uevablakanak-elozmenye/>

¹⁰ GERBEI: i. m.

¹¹ A felújítás 2011 és 2012 között zajlott.

¹² Hefter László... i. m. (2023), 25–26.



reflektál az üvegfestmény és a befogadó kapcsolatára. A színek és formák diagonális áramlása nemcsak feszültséget teremt a képen, hanem az állandóság ideáját is megkérdőjelezi.”¹³

Térplasztikái között az első korai munkája, a már említett *Vízkerék* (1981) fémmunka volt, és Hefternek az akkoriban újdonságnak számító kinetikus szobrászat iránti érdeklődését mutatta. Később pedig a beton és üveg kapcsolatát vizsgálva születtek meg térplasztikái, mint a Pannonthalma főterén álló *Pannon történet* (2015) és a Győr egyik városrészében, Nádorvárosban álló *Kapu* (2016). Ez utóbbi két művét szintén üvegművész fiával, Hefter Brúnóval közösen alkotta, ahogy a szódásüveget formázó *Jedlik-csobogót* (Győr, 2011).

Végül fontos megemlíteni, hogy Hefter László tanárai példáját követve mindvégig törekedett, törekszik tudása átadására, művészeti közösség építésére. Györbe kerülve

egyik kezdeményezője volt a művésztelepnek, és 1978-ban ő alapította meg a Borsos Miklós képző- és iparművészeti szabadiskolát, amelynek negyven évig vezetője volt. Majd a rendszerváltás után 1994-ben ő szervezte meg az üvegműves szakképzést a győri Kovács Margit Iparművészeti Középiskolában, ahol tizennégy évet tanított. 2007-ben pedig Pannonthalmára költözve létrehozta a Hefter Galériát és Stúdiót, amely a hazai és külföldi művészeknek ott-hont adó állandó és időszakos kiállításai, szimpóziumai révén mára már nemzetközi hírű üvegművészeti központtá nőtte ki magát.

A Hefter László üvegművész karcsú, ám igényes kötet: egy sokoldalú, nagy formátumú művész pályaképének átfogó ismertetése, aki méltó örököse, folytatója és megújítója a századfordulón virágkorát élő magyar üvegművészetnek.

Hefter László,
Galaxis,
1997,
Győr
© Hefter László

¹³ Uo., 18.

Az esztéta becsülete

Tom Cochrane: *The Aesthetic Value of the World*
Oxford, Oxford University Press, 2021, 240 oldal

Miben áll az esztétikai érték értelme? – teszi fel a kérdést Tom Cochrane, és könyve egészével igyekszik felelni rá. A szerző filozófus, muzikológus, aki újabban regényt is ír. Fő kutatási területe a zene érzelmi-kognitív és fiziológiai befogadása (több nemzetközi projekt munkatársa), valamint az esztétika. A *világ esztétikai értéke* című könyvének ürügyeként a művészet alkotásai szolgálnak (jobbára néhány film, zenemű és képzőművészeti alkotás), valójában azonban egy „izolált” esztétika és egy felnagyított pszichológia különös elegyét alkotta meg. Az első, művészet-filozófiai alapokon álló fejezetben először is kimutatja az ellentmondást az érdek nélküli tetszés kanti szépségdefiníciója és Alexander Nehamas szépségfelfogásának gyakorlati vágyközpontúsága között. Utóbbi a szépséget a szeretettel azonosítja: az ember jobban meg akarja ismerni a szépséget, és az élete részévé akarja tenni, ekképpen természetes érdeke fűződik hozzá. A szerző inkább Kanttal tart: esztétikailag akkor is tudok értékelni valamit, ha az nem szolgálja az érdekeimet. Elég, ha örömet lelem benne. Így az esztétikai attitűd legkésőbb Kant óta (Edward Bullough-tól Jerome Stolnitz-on át C. Thi Nguyen-ig és Roger Scruton-ig) összekapcsolódott az önzetlen élvezet vagy öröm fogalmával. A dolgok és jelenségek esztétikai megközelítése elköteleződést, figyelmet és megbecsülést von magával. Ilyenkor nyitottak és fogékonyak vagyunk a tárgy tulajdonságaira annak saját feltételei szerint. Elaine Scarry joggal jellemzi a decentralizáció tapasztalataként a szépséget: megfedkezve magunkról, céljainkról, szándékainkról és érdekeinkről, teret engedünk az előttünk lévő dolognak. Az „esztétikai attitűd-elmélet” Cochrane-nél egyértelműen azonos az esztétikai érték elméletével: „a gyakorlati érték tárgyát úgy élem meg, mint *ami jó nekem*, vagy *jó nekünk*, míg az esztétikai érték tárgyát *csak jónak* tapasztalom saját jogán”. (14.) Vagyis az esztétikai érték tárgya nem az értékelő saját gyakorlati céljait szolgálja, hiszen – jó esetben – nem a tárgy felkeltette élményt értékeljük, hanem magát a tárgyat. Az esztétikai érték tárgyasult végső érték, amit a szerző (tulajdonképpen elegáns módon) kiegészít egy másik fontos megállapítással: valószínűsíthető, hogy „az objektív értékekről alkotott elképzelésünk esztétikai érzékenységünk-ből ered”. (18.)

Noël Carroll hipotéziseit kibővítve Cochrane úgy véli, hogy az esztétikai értékek tárgyai – amelyeket általánosságban esztétikai minőségeknek neveznek –, mint a szépség és a fenséges, „gyakorlati értékeink »távoli változatai«”. (19.) Érvelése evolucionista-pszichológiai, illetve végső soron pszichobiológiai. (18–21.) Ugyanakkor hangsúlyozza, hogy valamely esztétikailag tetsző tárgy esetén nem kell feltétlenül megtapasztalnunk a külsődleges, pszichobiológiai okokat – azok inkább látens vagy járulékos módon vannak jelen. Emellett az esztétikai értékek jellemzően lényegi feszültségeket rejtenek magukban. Ezeket a kognitív vagy affektív kihívásokat kell leküzdenünk ahhoz, hogy hozzáférjünk a gyakorlati értékek távoli változataihoz. Minél intenzívebb az esztétikai minőség, annál erősebb az azzal járó feszültség. Gyakran pedig az a helyzet áll elő, hogy a tárgy különböző pszichológiai készleteket hív elő, amelyek egymásnak feszülhetnek. Az esztétikai értékek további általános megkülönböztető jegye, „igen mélyreható értelme” (25.) az, hogy a művészeti vagy esztétikus tárgyak közös (akár társadalmi) megbecsülése lehetővé teszi az összetartozást és a világon való osztozást másokkal. Cochrane ezt konvergenciának hívja: a közös figyelem során ugyan nem tudjuk megosztani a tárgyról szerzett egyéni élményeinket szóról szóra, az élmény mégis társadalmi vetületet nyer. (Ehhez azért érdemes hozzátenni, hogy gyakran önmagunk előtt is rejtve maradnak esztétikai örömünk vagy örömtelenségünk mozgatórugói, sőt a hatás egészen irracionális is lehet.) Nemcsak empatikusan, nyitottsággal reagálunk mások esztétikai attitűdjére, hanem közösen tájékozódunk, és ugyanahhoz a tárgyhoz tudunk konvergálni. Eközben képesek vagyunk háttérbe szorítani (vagy akár teljesen elhagyni) idioszinkratikus tulajdonságainkat. A gondolatmenet háttérében jól kivehető a kanti *sensus communis aestheticus* alapelve.

Mennyire tág az esztétikai érték értelmezési köre? A szerző szerint mindenre vonatkozhat, sőt akármire. Nem mehetünk el szó nélkül a példái mellett. Jóval túlmutatnak ugyanis a hagyományos (művészet)esztétikán. Esztétikai „értéket” nemcsak a szépségben vagy éppen a művészetekben csak korlátozottan érvényesülő érzékszervi (hallási, tapintási, szaglási, ízlelési) benyomások-

ban talál, hanem fogalmakban, képzetekben is, mint amilyenek a matematikai egyenletek. Sőt, „el tudunk képzelni olyan dizájnerdrogokat, amelyek nagyon speciális érzésmintákat váltanak ki”. (28.) Az olvasó megütközik. Hogy kerül a csizma az asztalra? Ennek tükrében egészen más-hogy cseng a néhány oldallal később hangoztatott alapvetés, miszerint elengedhetetlen az esztétikai „érték” változatossága, hiszen esztétikailag „értékes” az egész világ. A könyv egészére is rányomja a bélyegét a tarthatatlan példa, amelynek vajmi kevés köze van a bölcséleti vagy humántudományokhoz. (Értsük a pszichoaktív szerek bármelyikét a „designer drug” kifejezés alatt.)

Vonjunk éles párhuzamot! Hans Urs von Balthasar teológiai esztétikájában a szép áttekinthetetlenül gazdag, egyetemes érték a teremtet világban, az isteni emanáció tanúságtétele. Cochrane hasonló módon átfogó, de nem egyetemes, hanem parttalanra tett, nem metafizikai, hanem fizikai-kognitív, nem emelkedett, hanem földszagú, nem bölcséleti, hanem pszichologizáló. A szépnek (és a rút-nak) szentelt első fejezet kitart e felfogás mellett, amennyiben elkülöníti a szép esztétikáját a művészi minőségek megbecsülésétől. Igaz, a szerző ezúttal nem a tudatmódosítókkal, hanem javarészt természeti jelenségekkel példálózik. Részletesen kitér a processing fluencyre, vagyis az észlelési gördülékenység kognitív jellemzőjére, valamint vonatkozó empirikus pszichológiai vizsgálatok eredményeire. Az egyik felismerés itt az, hogy egy látszólag összetett ingert könnyebb feldolgozni, ha felismerjük az egységességét. Az egyik példa Jackson Pollock festészete: stílusa és technikája, azaz a csurgatás vagy fröcskölés ismeretében könnyebben feldolgozzuk vizuálisan komplex festményeit. Cochrane részben egyetért ezzel a magyarázattal, de hangsúlyozza, hogy ez a modell figyelmen kívül hagy egyéb fontos kognitív összetevőket. Szépségdefiníciója ennek megfelelően pszichológiai fogantatású: a sok részből összetevődő mintázatok harmonikus egymáshoz illeszkedéséről ír. Kijelenti, hogy Scruton is „fittingness”-ről beszél, de „hajlamos kerülni a mögöttes pszichológiai mechanizmusok megvitatását” (42.), míg Cochrane meggyőződése az, hogy amíg nem tudjuk leírni ezeket, addig nem feltétlenül értettünk meg bármi valósat. (Scruton megközelítésmódja helyenként valóban analitikus, de jobbára megmarad a művészetfilozófia és az esztétika talaján.) A harmonikus illeszkedés következtében a megismerés magas fokú hozzáférhetősége áll elő. A szerző szépségfogalma funkcionális. Történetileg David Hume-hoz, Adam Smithhez vagy Csíkszentmihályi Mihályhoz kapcsolható, és széles körben alkalmazható: műalkotásokra, emberek intellektuális vagy erkölcsi képességeire, természeti tárgyakra és jelenségekre. Kimondatlanul azonban Arisztotelész megfontolásai fedezhetők fel mögötte az utánzás kettős természetéről, amely egyszerre gyönyör-

vagy öröm- és ismeretforrás: „Az általam a szépséghez társított gyakorlati érték a tudás. Ennek az értéknek a távoli változata a tudás hozzáférhetősége. Vagyis a szép tárgy megismerhetőnek tűnik.” (46.) A szépségérzet egyenes arányban áll az elsajátított tudástöbbséggel. A szép tárgyak megismeréséhez szükséges erőfeszítés arányosan megtérül. A rút – az elrontott rend, a szabálytalanság – kapcsán is főként természeti példákról olvashatunk. Az esztéticizmus jegyében Cochrane azt állítja, hogy az egyre növekvő megismerés egyre több szépséget fedez fel a világban és a kozmoszban, így „az univerzum egyre szebbé válhat” (52.) – az entrópia növekedése dacára, mivel a rendezetlenségben vagy véletlenszerűségben idővel felismerhetjük a részeknek értelmet adó törvényeket, megragadhatjuk a szervezett komplexitást. Ehhez további esztétikai minőségeket vagy értékeket kell számításba vennünk.

Edmund Burke vagy Kant óta a fenséges jelentős esztétikai kategória. A szélsőséges, emberléptéken túli, akár magasztos jelenségek – hegyek, viharok, sivatagok, csillagos égbolt stb. – leírására szolgál. Formátlanság, rendezetlenség, kiegyensúlyozatlanság jellemzi. Tehát nem feltétlenül szép, hanem annál intenzívebb: lenyűgöző, lehangoló, és még félelmet vagy rettegést is kiválthat. A szerző az önmegtagadás érzését is felismeri hatásában. A fenséges láttán rádöbbenünk fizikai jelentéktelenségünkre, létezésünk esetlegességére, és megbékülünk a természet közömbösségével. A legújabb művészetfilozófiai irodalom (Malcolm Budd, James Kirwan, Richard Shusterman) számos megközelítést, modellt, osztályozást ajánl, amelyek közül Cochrane többet elemez (a megkönnyebbülését, a csodálatát, a hősiességét és így tovább).

A drámai esztétikai kategóriájának fontos példája a zene. Mozgalmas és céltudatos előrehaladása során a zene feszültséget hoz létre, játszik az elvárásainkkal, majd feloldáshoz, megkönnyebbüléshez vezet. Az elméleti fogódzót újra a pszichológia nyújtja. David Huron *Sweet Anticipation* című könyve (2006) öt szakaszra osztja a zene drámaiságát: képzelet, feszültség, előrejelzés, reakció, értékelés, amelyeket a szerző is megfeleltet egyes fiziológiai hatásokkal (izomfeszültség, borzongás stb.). A további alfejezetek más elméleti nézeteket hasznosítják: Aaron Smuts megfigyeléseit a negatív érzelmeket kiváltó műalkotásokról, Dorothea Debus felvetését a tevékenységében vagy figyelmében elmélyülő, a valóságra fokozottan nyitott emberről, valamint Csíkszentmihályi flow-ját.

A tragikus esztétikai értékéről – filmes példákon keresztül – mondottak sem nyújtanak különösebben újat. Amíg a drámai segít elfogadni a küzdelmet, addig a tragikus és mások szenvedésének fikciós átélése szimpatikus érték: elevenné teszi a másik ember gazdag egyéniségét, és esztétikailag értékelhetővé a személyét. Cochrane a ko-

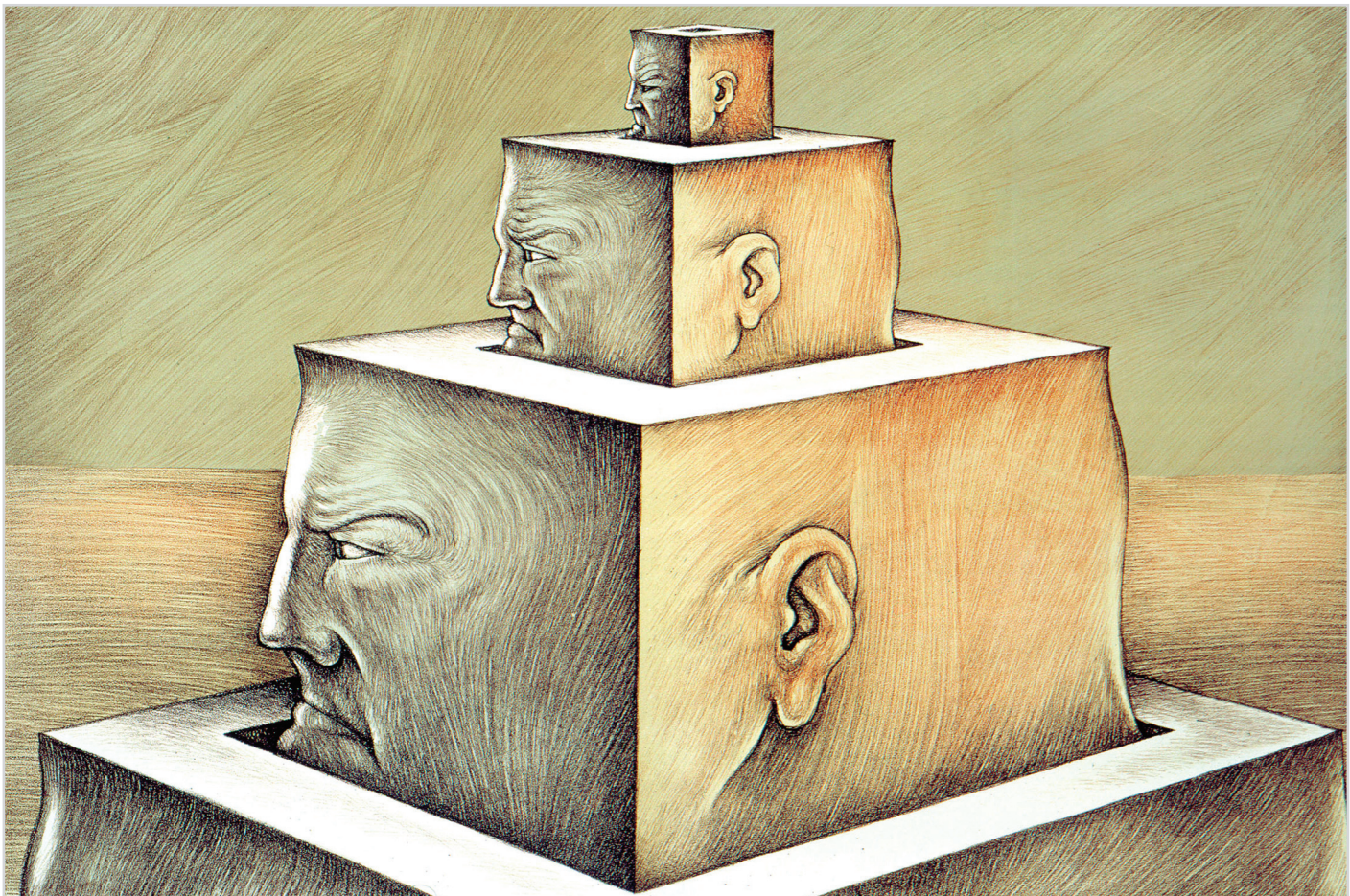
mikus vizsgálata során is a pszichológiára összpontosít. Áttekinti a humor Arthur Schopenhauertől eredeztethető és Noël Carrollig bezárólag használt inkongruenciaelméletét, amely a normasértést állítja a középpontba. A jó humor anélkül sért normákat, hogy számolnunk kellene a következményekkel. Természetesen ez a sajátosság nem feltétlenül megkülönböztető jegye a humornak: Magritte szürrealista festménye, a *Madarat evő fiatal lány* (1927) sokkal inkább irreális és zavarkeltő, mint humoros. Ezzel szemben a *Kollektív találmány* (1934), amely egy fordítva elképzelt habléányt mutat be (fölül hal, alul nő), kifejezetten tréfás elgondolás. A humorban felszabadító erő rejlik, a komikum képes kibékíteni sebezhetőségünkkel, végső soron felszabadíthat gyakorlati gondjaink alól – lehetőség a szenvedéssel való megbékélésre. A szerző, alaptézisét érvényesítve, kijelenti, hogy „a szórakozás öröme a megkönnyebbülés örömének távoli változata” (136.), és „a világhoz való alázattal teli hozzáállásra ösztönöz”. (139.)

Cochrane helyesen mondja az előszóban: könyvének hetedik fejezete a többitől akár függetlenül is olvasható. Tétje az esztéticizmus védelme a különféle kritikákkal szemben. Esztétikai élményeink és értékeink kibékítenek

a világgal és életünkkel, létfontosságú támaszt nyújtanak a nihilizmus és a kétségbeesés ellen. Aki az esztétikai értékek keresésének szenteli magát, annak „különösen jó élete” lehet. (140.) A szépség a tudás értékének távoli változata; a fenséges az erőé; a drámaiság a (teljesítő)képességé; az esztétikai együttérzés (sympathy) a kötődésé. A szerző újra előveszi korábbi, általánosító érvelését: „A különböző esztétikai értékek együttes erőforrása lehetővé teszi számunkra, hogy mindent megbecsüljünk. Vagyis esztétikailag értékelni tudjuk a világot mint egészet és benne minden egyes dolgot, legalábbis valamilyen szempontból. Másképpen fogalmazva: minden tárgy, akár külön-külön, akár más dolgokkal együtt, rendelkezik azzal a képességgel, hogy kielégítse esztétikai értékkeresésünket.” (141.) Megítélésem szerint az esztétikai viszonyulásnak ez az univerzális kitágítása éppen az a gesztus, amelyet Hans-Georg Gadamer *Az igazság és módszer* első részében teljes joggal állított pellengérré az esztétikai tudat kapcsán a művészetről való gondolkodásban.

Cochrane ezután Szent Ágoston és Nietzsche esztétikai felfogását rokonítja a sajátjával, kettejük között elhelyezve azt. Ágoston teljesség-gondolatát azzal a tézisével ismétli meg, hogy sajátos esztétikai jellegéért kell értékel-

Szurcsik József,
Az ostobaság
evolúciója,
1991
© Szurcsik
József



nünk a nagy egészet képező világegyetemet, a megfelelő hozzáállás az ekként adott univerzumhoz pedig megismételhető ember és ember között. Cochrane szerint ugyanakkor éles különbség áll fenn a világ és az emberek esztétikai és etikai megítélése között. „Míg az erkölcsi érték nem tud megbékíteni bennünket a világgal, ráadásul a legtöbb dolog szempontjából irreleváns, addig az esztétikai érték lehetővé teszi számunkra, hogy mindenben meglássuk a jót.” (151.) A világon sok dolog eredendően rút, torz, rendezetlen – legalábbis önmagában. Ezek elfogadásához és pozitív értékeléséhez segítséget nyújthat az esztéticizmus. Első pillantásra a psychrolutes marcidus (blobfish) meglehetősen csúf külsejű mélytengeri hal, de ha alaposabban szemügyre vesszük, felismerjük komikus voltát. Hasonlóképpen a „bonyolult szépség” kiterjesztett fogalma alá is számos rút dolgot rendelhetünk, így a fejlett lábgombát, amit a kezelőorvos csodálattal vizsgál (a szerző példája). Ehhez azonban távolságtartó szemléletmód szükséges, amit nehéz huzamosabb ideig fenntartani (különösen burjánzó betegségek látványától idegenkedő civilként). De a rútságnak is lehetnek pozitívan értékelhető formái, amelyeket Cochrane erős rútságnak nevez, és rögtön egy sorba is vonja a középkori katedrálisok vízköpőit, a punkzenét és Willem de Kooning festményeit. „Szimpatikus rút” pedig Domenico Ghirlandaio *Egy öregember portréja unokájával* című festménye (1490) vagy Patricia Piccinini szobrai.

Cochrane számol azzal a lehetséges váddal, amely szerint a pszichológiára való támaszkodás csökkentheti az esztétikai érték objektivitását. Ezt azzal hárítja el, hogy az esztétikai tapasztalás gyakran szubjektív, de magának az esztétikai értékadásnak tárgyközpontúnak, nem pedig élményközpontúnak kell lennie. Az esztéticizmus másik kihívása szerinte az a „gyakori tapasztalat”, hogy a kezdetben elragadónak talált tárgy az ismételt találkozáskor érdektelennek tűnhet. „A vörös rózsza nem okoz esztétikai örömet, ha már eleget láttunk belőle.” (159.) Állítása bizonyítás híján marad, empirikus vizsgálat helyett általános szubjektív benyomására hivatkozik. Vélhetően bármelyik virágáros vagy tájképfestő azonnal rácáfolna vélekedésére. Ezután az esztétikai világszemléletet dicsérő kijelentések sorjáznak: „az esztéticizmus első számú célja, hogy megakadályozza kétségbeesésünket”; „a világ önmagáért való megértésére való törekvés az esztéta legtisztább motivációja”; „a biztonság és az orvosi ellátás mellett egy társadalomban szükség van a kollektív értékteremtésre is”. (160–164.)

A nyolcadik fejezet azzal tér rá a művészet szerepére, hogy az életfilozófiák közé emeli az esztéticizmust – nevesítve az egzisztencializmust, az epikureizmust, a sztoicizmust és a taoizmust. Ezeket „a jó élet” (163.) lehetséges modelljének nevezi. Az előző fejezet a tudós és a filozófus

esztétafeleségéről beszélt. Most a művészekről esik szó, akiket a szerző paradigmatis esztétáknak tart, amiért „aktívan és szenvedéllyel vesznek részt az esztétikai értékkel bíró dolgok létrehozásában. Ez az ő személyes ügyük.” (164.) Ihletettek, elkötelezettek, éleslátók. Tevékenységük egyik fő mozgatórugója, hogy minél teljesebb formában közvetítsék az esztétikai élményeket, és megszemélyesítsék az esztétikai értékeket. Egyebek mellett megtudjuk azt is, hogy a végleges műalkotás aligha egyezik meg az alkotó kezdeti, homályos elképzeléseivel, hanem a művészek fokozatosan kell előcsalogatnia azt az elméjéből. Itt legalább annyi ellenpéldát sorolhatnánk fel, mint amennyi megerősítőt (mindazonáltal a szerző egyet sem említ). Eredményként ez sovány. Ahogyan Cochrane műalkotás-definíciója is: „olyan műtárgyak, amelyeket elsősorban azért hoztak létre, hogy valamilyen esztétikai értéket hordozzanak”; „minden művészi kifejezés célja az esztétikai érték.” (170.) Vagy: „A művészi alkotás folyamatát tekintem a jó élet paradigmájának.” (173.) Az ilyen és ezekhez hasonló felszínes megállapítások megcáfolása középiskolásnak való feladat. A szerző a hétköznapi élet esztétikája melletti kiállása a fentiek tükrében kézenfekvő. Az irányzat képviselői közül Yuriko Saitóra (*Everyday Aesthetics*, 2007) többször hivatkozik, és nem győzi eléggé dicsérni. De például Thomas Leddy *Rendkívüli és mindennapi* című könyvében jóval eredményesebben támogatja ugyanezt az elköteleződést. Nem beszélve Roger Scrutonról.

Ugyanebben a fejezetben két áttekintő táblázat erejéig megismétlődik az alaptétel: az esztétikai értékek a gyakorlati javak távoli változatai. Az ízek élvezete mellett végső javakként az ételek, italok szerepelnek; a taktilis élvezetek mellett a biztonság; az erotikum mellett a szex; a komikum mellett a megkönnyebbülés, a fenséges mellett az erő és így tovább. Újfent semmi meglepő. Hiányérzetünket zavarral sikerül fokoznia Cochrane-nek, amikor konkrét példákkal hozakodik elő: a *Terminátor* című film után J. S. Bach Johann Gottlieb Goldbergnek írt csodálatos variációsorozatáról értekezik. Majd levonja a következtetést: „minden egyénnek, aki a társadalomban bármilyen funkciót betölt, rendelkeznie kell a művészi példák tárával, amelyből a gyakorlati értékek keresése során tájékozódhat”. (183.) Így a zárófejezet az esztétikai társadalomról szól, és környezetünk, társadalmaink, étkezésünk, egész életvitelünk esztétikai meghatározottságát hangsúlyozza. Kultúránk nem csupán kényelmessé teszi társadalmi életünket, hanem örömforrássá is. „A világ nem olyasvalami, amitől el kell idegenedni, vagy amire neheztelni kell, hanem amit ünnepelehetünk.” (185.) Cochrane ezt John Stuart Mill egy levélrészletével nyomatékosítja, aki William Wordsworth költészetében a belső örömet, az együttérző és imaginatív gyönyört méltatta.

Ami a könyv egészét illeti: lépten-nyomon és minden módszertani indoklás nélkül szubjektív élmények keverednek a tudományos, száraz vagy felületes fejtegetésekbe: mint megtudjuk, a szerző egyszer fogfájás miatt nem tudott végignézni egy filmet (88.), másszor egy Oscar-díjas alkotást nem volt kedve megtekinteni, hiába kapott jó kritikákat. (98.) Megint máshol könnyed humorral arról beszél, hogy a természet minden rejtett szépsége ellenére is vidáman irtaná a szúnyogokat (162.) – a szúnyog szó még a tárgymutatóba is bekerült. Ezenkívül Cochrane túlírt gondolatmeneteinek elméleti gyümölcsei gyakran ízetlenek és nyersegek, a termés pedig meglehetősen gyér. Hiába a szószaporítás, kevés magvasságot fedezünk fel eszmefuttatásaiban. Példatára jobbára erőtlenségre és fantáziátlanra. Sorra elesnek a meggyőzőnek szánt, ám velőtlen érvek. Hiányoljuk a művészettel való értő foglalkozás elengedhetetlen feltételét, miszerint a művek jelentéssel bírnak. Ahogyan Roger Scruton figyelmeztet a racionális alapra helyezett szépre: „Arra hív föl bennünket, hogy jelentést találjunk tárgyában, hogy kritikai összehasonlításokat tegyünk, és hogy a találtak fényében felülvizsgáljuk életünket és érzelmeinket.”¹ Hiányoljuk a történeti vonatkozásokat és párhuzamokat – hogy csak egyetlen fontos példát említsünk – Friedrich Schillerrel, aki ugyanúgy a szép kultúra fontosságát hangsúlyozta átfogó kultúrfilozófiai koncepciójában, de jóval szélesebb megalapozottsággal és elmélyültebb megközelítéssel. Pedig hangzatos kijelentéseknek nem vagyunk híján már az előszóban sem: „A műalkotások segítenek nekünk az értékieidő felismerésében, és az értékek felismerésének képessége az erény kritikus összetevője”; az a társadalom, amelyik „az esztétikai értékek keresésének szenteli magát, boldogabb és ellenállóbb lenne, mint a legtöbb társadalom.” (xiv) Vagy: az esztétikának értékelméleti jelentősége van a filozófiában. Cochrane egyre-másra esztétikai és kulturális értékekről beszél, csak éppen elfelejt értékelni. „Esztétikai világképben” veszélyesen egybeolvad és feloldódik egymásban minden, ami akár csak érintőlegesen is értékelhető „esztétikailag”. Néhány asszociatív példát említek: Vermeer fényből festett falazatai versus a lichthofok vakolatlan fala; a Makovecz-templomok formai megoldásai versus a háziasszony tökéletes formájú bejglije; sírnivalóan szép népdalaink versus a legolcsóbb, könnyfakasztónak szánt popsláger; az idős Tóth Menyhért átfestett képei versus a piacon kapható hófehér bélszín; bármely jungi értelemben vett vizionárius mű versus dizájnerdrogok. Ezek méltatlan összevetések. Ahhoz, hogy „esztétikai alapon” közös nevező alá hozzuk őket, valóban tudatmódosító szerekre van szükség.

Láttuk Cochrane példáit: szűk a metszet, amivel dolgozik. Valódi, kiemelkedő és termékenyítő műalkotásokat alig említ ezen a kétszáz oldalon. Félrevezető pszichológizálást tonnaszámmra, bölcséletet vajmi keveset tartalmaz könyve. Mert valódi javallat azé a Robert Schumanné, aki mindennapi kenyerének nevezte Bach zenéjét, úgyhogy minden reggel eljátszott tőle egy prelúdiumot és fűgát – lelki egészsége érdekében. (Bár ezt Kocsis Zoltán egy interjúban finoman vitatta). És ha lényeges a szenvedés és az esztétika közötti kapcsolat, erre honi példákat is találunk: olvassuk el agyafűrt költőnk, Orbán Ottó pikírt stílusú próza- és verssorait; ismerkedjünk meg irodalomtörténész-műfordítónk, Adamik Tamás urológusához írt hála-versével (*Filologus – Urologus a Carmina Fructifera* című kötetében); tanuljuk meg a „pókok türelmét” a „gondok közt”, „zörgő vaságyban” fekvő Buda Ferencről (*Lennék kisgyermek*). Ezek igazi példái az „esztétikai” fogantatású türésnek, a megpróbáltatásokkal való – a pszichológusok szakkifejezésével élve – megküzdésnek.

A másik alapvetés, amely szerint „nemcsak arról van szó, hogy esztétikailag értékelhetjük a világot, hanem arról is, hogy azt önmagában csak az esztétikai érték révén értékeljük igazán”, bizonyos értelemben rokonítható David Abram gondolatvilágával. Azonban *Az érzékek ígézetében* pszichológia helyett ökológiát kapunk, és az érzéki befogadás egészen más, érvényes hangsúlyait. Cochrane-nél az érzéki és intellektuális megismerés különbsége merőben pszichológiai. Abramnál viszont meggyőzően összefonódik az érzéki tapasztalat a filozófiai reflexióval és az empirikus ismeretanyaggal, ami egyértelmű szándék az ökológiai integritás gyors felbomlásának lassítására, esetleg visszafordítására. Cochrane egyneműsítő megközelítésmódja tét nélküli és zavarba ejtően zavartalan. Sehol nem bukkan mélységre, mert mindvégig a felszínen marad.

Fennáll annak a veszélye, hogy ezzel a homogenizáló elmélettel a műalkotásokon és embertársainkon túl – és akaratainkon kívül – a transzhumán tendenciákat is megátogatjuk; dédelgetni kezdjük az ellenállásmentes, sima felületek, a simulékony technika és a gépek esztétikáját (lásd Byung-Chul Han *A szép megmentése* című könyvecskéjének első fejezeteit), ezáltal a konzumidiotizmust. Vagyis az ürügyé tette esztétikai érték már nemcsak a művészeti kultúrát fogja feltalálni (25.), hanem a transzhumán újvilágot is. Ehelyett el kell vetni az elemzői félszegséget, az esztétikának is értékelővé kell válnia, hathatósan felelnie kell a kihívásokra, és teljes kritikai vértetben elégtételt vennie a hamis emberképen vagy az elnagyolt elméleteken.

¹ SCRUTON, Roger: *A szépről*. Ford. OROSZ István, Bp., MMA, 2019, 205.

Máté Zsuzsanna

A művészetfoglalom változástörténetének főbb állomásairól a filozófiai, a művészetfilozófiai és az esztétikai gondolkodásban – Platónról Hegelig

Az európai kultúra történetében a művészet fogalma nagymértékű jelentésváltozáson ment át az antikvitástól napjainkig. A tanulmány elsősorban a filozófia, a művészetfilozófia és az esztétika történetének néhány meghatározó művészetfelfogásán keresztül mutatja be a teoretikus művészetfogalmak alakulástörténetét az ókortól a XIX. század első feléig, kiemelve e folyamat művészetontológiai, episztemológiai, normatív, axiológiai és funkcionális vetületét.

Varga Emőke

Mérlegen a kortárs gyermekkönyv – szegedi óvodapedagógus szakos hallgatók szakmai tapasztalatai

Vajon a jelenlegi óvodai gyakorlat mennyire nyitott a kortárs gyermeki irodalomra, a mesei tartalmak és a történetközvetítési módok megújítására? A tanulmányíró kismintás mérések eredményeinek értékelésével, a felsőfokú képzésben még, az óvodai nevelési folyamatokban már részt vevő óvodapedagógus hallgatók tapasztalatai és véleménye alapján ad képet arról, hogy a kurzusok tananyaga, szemléletrendszere milyen kapcsolatban áll az intézményi praxissal.

Báger Gusztáv

Tudomány és költészet

A szerző először azt mérlegeli, várhatóan miként alakul a tudomány, a technika és az irodalom párbeszédét befolyásoló változásgenerátorok köre és hatásainak intenzitása, illetve milyen hatások várhatók az új változásgenerátoroktól (például a mesterséges intelligenciától és a fenntartható fejlődés elméletétől, gyakorlatától). Ezek után arra keres választ, miként lehet elősegíteni, hogy a kultúra jobban beépüljön az ember mindennapi tevékenységébe, és szolgálja azt.

Sümege István

*Elmélkedések a szabadságról és a rendről
Kísérlet József Attila Eszmélet című költeményének gondolati rekonstrukciójára*

Az elemzések többsége nem gondolati-logikai egységként ragadja meg József Attila *Eszmélet* című költeményét, hanem laza ciklusnak tekinti a cím alá besorolt kilencvenhat verssort. A szerző amellettt érvel, hogy indokolatlan a szövegkoherencia kereséséről való lemondás, mert új értelmezői stratégiával a helyükre illeszthetők az addig enigmatikusnak tekintett részek, és feltárhatókká válnak a költemény egészének jelentésrétegei, a tágabb összefüggések konstituálta gondolatai.

Máté, Zsuzsanna

The Main Stages in the Transformation of the Concept of Art in Philosophy, Art Philosophy, and Aesthetic Thought from Plato to Hegel

The concept of art in European cultural history has undergone a major transformation from antiquity to the present. The paper traces the evolution of theoretical concepts of art from antiquity to the first half of the nineteenth century, highlighting the ontological, epistemological, normative, axiological, and functional aspects of this process, mainly through some of the most influential notions of art in the history of philosophy, philosophy of art and aesthetics.

Varga, Emőke

Contemporary Children's Books on the Scale: Professional Experiences of Student Kindergarten Teachers in Szeged

How open is current kindergarten practice to contemporary children's literature, to the renewal of fairy tale content and storytelling methods? By analyzing the results of small-sample surveys, the experiences and opinions of undergraduate students already involved in the pre-primary school teaching, the author of the study shows how the curricula and approaches of the courses relate to kindergarten practice.

Báger, Gusztáv

Science and Poetry

The author first considers how the range and intensity of change generators influencing the dialogue between science, technology, and literature are likely to evolve, and what impact can be expected from new change generators (such as artificial intelligence and the theory and practice of sustainable development). He then looks at how culture can be better integrated into and serve people's everyday activities.

Sümege, István

Reflections on Freedom and Order: An Attempt to Reconstruct the Ideas of Attila József's Poem Consciousness

Instead of understanding Attila József's poem *Consciousness* as a conceptual and logical whole, most analyses consider the ninety-six lines of verse grouped under the title as a loose cycle. The author argues that abandoning the search for textual coherence is unjustified. A new strategy of interpretation allows the previously puzzling sections to be put into perspective and the layers of meaning of the entire poem, the ideas constituted by the wider context, to be revealed.

SZERZŐK – AUTHORS

Báger Gusztáv CSc, habil. (1938)

közgazdász, költő, a PPKE professor emeritusa.

Balogh Brigitta PhD (1977)

filozófiai történész, neveléstörténész, a Semmelweis Egyetem és a Partiumi Keresztény Egyetem docense.

Balogh Csaba PhD (1967)

irodalomtörténész, kritikus, a *Magyar Művészet* főszerkesztő-helyettese.

Bicskei Zoltán (1958)

filmrendező, grafikus, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Cseke Ákos PhD (1976)

filozófus.

Ertünger, Alpaslan PhD (1969)

karmester, filozófus, a PTE filozófia doktori iskola oktatója.

Falusi Márton PhD (1983)

író, költő, irodalomtörténész, a *Magyar Művészet* főszerkesztője, a Századvég szenior kutatója.

Fülöp József PhD (1979)

germanista, esztéta, műfordító, a KRE BTK oktatója.

Kovács Adrienne, dr. (1958)

etnográfus, magyartanár, szerkesztő és szakíró.

Máté Zsuzsanna CSc, habil. (1961)

esztéta és irodalmár, az SZTE JGYPK Művészeti Intézet tanára.

Mayer Erzsébet (1951)

esszéista, kritikus, tanár.

Mezei Balázs Mihály DSc, SSSA (1960)

filozófus, vallástudós, a Corvinus Egyetem professzora.

Nyilasy Balázs CSc, habil. (1950)

költő, irodalomtörténész, egyetemi docens.

Pusztai Ilona PhD (1961)

irodalmár, kritikus, az *Irodalmi Jelen*, a *Prae*, az *Országút* publicistája.

Sulyok Miklós (1958)

művészettörténész, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Sümei István PhD, habil. (1966)

filozófus, az iASK kutatója és az ELTE PPK docense.

Vadas József CSc (1946)

művészettörténész, a Budapesti Metropolitan Egyetem professor emeritusa.

Varga Emőke PhD, habil. (1968)

irodalomtörténész, az SZTE tanszékvezető főiskolai tanára.

Zuh Deodáth PhD (1982)

filozófiai történész, az EKKE Képzőművészeti és Művészetelméleti Intézetének docense.

Báger, Gusztáv CSc, habil. (1938)

economist, poet, professor emeritus of Pázmány Péter Catholic University.

Balogh, Brigitta PhD (1977)

historian of philosophy and education, associate professor of Semmelweis University and Partium Christian University.

Balogh, Csaba PhD (1967)

literary historian, critic, deputy editor-in-chief of *Magyar Művészet*.

Bicskei, Zoltán (1958)

film director, graphic artist, regular member of the Hungarian Academy of Arts.

Cseke, Ákos PhD (1976)

philosopher.

Ertünger, Alpaslan PhD (1969)

conductor, philosopher, lecturer at the Doctoral School of Philosophy, University of Pécs.

Falusi, Márton PhD (1983)

writer, poet, literary historian, editor-in-chief of *Magyar Művészet*, senior researcher at Századvég.

Fülöp, József PhD (1979)

Germanist, aesthete, literary translator, lecturer at the Faculty of Arts, Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary.

Kovács, Adrienne, dr. (1958)

ethnographer, teacher of Hungarian literature, editor, writer.

Máté, Zsuzsanna CSc, habil. (1961)

aesthete and literary scholar, professor of the Institute of Art at The Juhász Gyula Faculty of Education at the University of Szeged.

Mayer, Erzsébet (1951)

essayist, critic, teacher.

Mezei, Balázs Mihály DSc, SSSA (1960)

philosopher, theologian of religion, professor at Corvinus University.

Nyilasy, Balázs CSc, habil. (1950)

poet, literary historian, associate professor.

Pusztai, Ilona PhD (1961)

literary scholar, critic, contributor to *Irodalmi Jelen*, *Prae*, and *Országút*.

Sulyok, Miklós (1958)

art historian, regular member of the Hungarian Academy of Arts.

Sümei, István PhD, habil. (1966)

philosopher, researcher at iASK and associate professor at Faculty of Education and Psychology, Eötvös Loránd University.

Vadas, József CSc (1946)

art historian, professor emeritus of the Budapest Metropolitan University.

Varga, Emőke PhD, habil. (1968)

literary historian, senior lecturer at the University of Szeged.

Zuh, Deodáth PhD (1982)

historian of philosophy, associate professor at the Institute of Fine Arts and Art Theory, Eszterházy Károly Catholic University.