

A magyar művészetelmélet
hagyományai

Műhelytanulmányok

I. évfolyam

1. „Hullatja levelét az idő vén fája...”
Tanulmányok Arany János születésének 200. évfordulójára
Szerkesztő: Balogh Csaba – Windhager Ákos
2. „A teljesség felé...”
Tanulmányok Weöres Sándorról
Szerkesztő: Balogh Csaba – Falusi Márton
3. **Klima Gyula**
A lélek mint a test formája, és a művészet mint a lélek formája
4. Miklós és Petar
Horvát-magyar politikai és kulturális kapcsolatok
Szerkesztő: Balogh Csaba – Windhager Ákos

A magyar művészetelmélet hagyományai

Impresszum

Műhelytanulmányok I. évfolyam/5.

Sorozatszerkesztő:
Kocsis Miklós – Kucsera Tamás Gergely

A magyar művészetelmélet hagyományai

Szerkesztők:
Balogh Csaba – Falusi Márton

Olvasószerkesztő:
Balogh Csaba

© Magyar Művészeti Akadémia
Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2019
© Szerkesztők, 2019
© Szerzők, 2019

ISBN 978-615-5869-51-8

MMA MMKI
1121 Budapest,
Budakeszi út 38.

A kiadásért felel Kocsis Miklós, az MMA MMKI igazgatója.

Tartalomjegyzék

Babus Antal: Adalékok Fülep Lajos <i>Magyar művészetéhez</i>	7
Dergez-Rippl Dóra: Babits művészetelmélete – A bergsoni filozófia irodalmi öröksége.....	17
Nyilasy Balázs: Milyen is az alkalmas elmélet? (Füst Milán: <i>Látomás és indulat a művészetben</i>).....	29
Farkas Attila: A fiatal Lukács drámaelmélete	35
Imre László: Horváth János művészetelmélete.....	49
Papp Endre: Görömbei András irodalomszemlélete	55
Smid Róbert: „A technikai előfeltételek változásához kötöttem az irodalmi alapjelenségek változását” Thienemann Tivadar <i>avant la lettre</i> mediális diskurzusanalízise.....	67
Tóth Gábor: Juhász Ferenc és Nagy László ember- és világgépének filozófiai vetületei Baránszky-Jób László életművében.....	79
Kóter Péter: Szépségmodellek margójára Angi István esztétikai rendszeréről.....	87
Zipernovszky Kornél: „... meg fog szünni... a jazz kultusza” Molnár Antal jazzfelfogásának gyökerei és kontextusa	97
Smiló Dávid: Fragmentumok és zárványok a magyar építészetelméletben.....	113

Babus Antal

Adalékok Fülep Lajos *Magyar művészetéhez*

Az 1902-ben Nagybecskerekén érettségizett Fülep Lajosnak már jelentékeny újságírói, színikritikusi múlt volt a háta mögött, amikor 1904-től budapesti, mai mértékkel mérve őskonzervatív lapoknak, a *Hazának*nak, majd *Az Ország*nak lett a belső munkatársa. Neve a fővárosban is hamarosan széles körben ismertté vált, és rettegett színi és képzőművészeti kritikusként emlegették. Az akkori idők liberalizmusára jellemző, hogy konzervatív lapok munkatársaként Fülep támadott mindent, ami konzervatív volt, de legfőképpen a hivatalos akadémikus művészetet, elsősorban a festészetet. Mint *A művészet útvesztője* című 1905-ös cikkéből kiderül, az akadémizmust tette felelőssé azért, hogy „nincs magyar művészetünk!” A hangsúly a *magyar*on van, amit maga Fülep szedett dólt betűvel. Ugyanis „Az akadémia mindig konzervatív és ezenfelül kozmopolita. Idegen gondolatvilág, idegen fölfogás, idegenből átvett formák, idegen mesterek tanítása – hogy lehetne ez magyar?”¹ Fülep már három évvel korábban, 1902-ben, mindössze tizenhét évesen a *Nagybecskereki Hírlap*ban közölt, *Képek a kiállításról* című cikkében a kortárs művészet kozmopolitizmusát kárhóztatta, „a mai roskadozó térdű, idegbajos, kozmopolita művészet”-ről beszélt, de a baj forrását akkor még nem nevezte meg.²

Fülep tehát már kamaszfejjel a sajátosan, csak ránk jellemző magyar művészet megteremtéséért szállt síkra. Kevesen gondolkodtak így abban az időben, és nem csak a Fülep által megvetett konzervatív akadémikus világ kételkedett a sajátosan magyar művészet megteremtésének lehetőségében, hanem ellenfele, a liberális, szabadgondolkodó értelmiség is. Jászi Oszkár, az utóbbiak egyik legtekintélyesebb alakja, aki pedig minden téren folyton ostromozta a konzervatív uralkodó réteget, ebben a kérdésben a „vaskalapos” konzervatívokkal került egy platformra. 1908-ban, három évvel Fülep említett cikke után jelent meg *Művészet és erkölcs* című könyve, amelyben külön fejezetben értekezett a művészetek fejlődéséről, jövőbeni útjairól: „Haladás a bonyolultság és a különbözőség irányában (a technikai eszközök fejlődésével karöltve), haladás a vallási és az osztályjellegű művészeti tevékenységtől a szabadegyenységek művészete irányában, haladás az egoizmustól a szimpáthia, az embertől a természet felé, haladás az esztétikai élvezeti kör kiterjedése irányában, haladás a nemzeti partikularizmusból az általános emberi felé: ezek azok az irányzatok, melyeket a művészet fejlődése elénk tár.”³

Mivel magyarázható, hogy Fülep már tizenévesen a sajátos magyar művészi formanyelv megalkotása mellett kötelezte el magát, hol és kitől kaphatta erre az ösztönzést? Kétségtelen, hogy a legfontosabb a belső tényező volt, Fülep nagyon fia-

¹ FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások I. Cikkek, tanulmányok 1902–1908*. Szerk., jegyzetek, névmutató TÍMÁR Árpád, Bp., MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1988, 76.

² Uo., 22.

³ JÁSZI Oszkár: *Művészet és erkölcs*. Bp., Grill Károly, 1908, 195. (Kiemelés B. A.)

talon megnyilatkozó rendkívüli tehetsége. Az is nyilvánvaló azonban, hogy a külső körülmények is a kezére játszottak. A vajdasági Nagybecskerek, ahol életének első két évtizede eltelt, soknemzetiségű vidék volt, magyarok, szerbek, németek, szlovákok, románok éltek itt egymás mellett. 1903-ban Streitman⁴ Antal, a nagybecskereki gimnázium és egyben Fülep rajztanára gyermekrajz-kiállítást szervezett. Úttörő vállalkozás volt ez akkoriban, budapesti miniszteriális tisztviselők is vállalták a hosszú utazást, hogy megtekinthessék. A gyerekek még őszinték, ők még azt fejezik ki, ami a génjeikben, az ösztöneikben, az érzelmi világukban rejlik, s nem azt, amit megtanultak, amit magukra szedtek. Fülep a helyi lapban beszámolt az eseményről, és figyelemre méltó megjegyzést tett: „Etnográfiai érdekesség is rejlik a kiállításban. A faji sajátságoknak megnyilatkozását és fejlődését tapasztalhatjuk minduntalan.”⁵ Fülepnek tehát már ekkor föltűnt, hogy a különféle nemzetiségű gyermekek nem egyformán látják a világot, nem egyforma a szín- és formaviláguk, s mindegyik népnek megvan a csak rá jellemző stílusa. Ez egyben arról is meggyőzötte, hogy a „magas” művészetben is a saját utunkat kell járunk, magyar stílust kell teremtenünk.

Bár Fülep szóhasználatában a művészet a képzőművészetet jelenti, és nagy hírű munkájában, az 1923-as *Magyar művészetben* is csak az építészetet, szobrászatot és festészetet veszi górcső alá, le kell szögezni, hogy a többi művészeti ág legjobbjai is fölsmerték ugyanazt, amit Fülep, ők is hasonló célokért küzdöttek. Vessünk egy futó pillantást a többi művészeti ágban uralkodó állapotokra!

1906 decemberében jelent meg Bartók és Kodály vékony füzete, a *Magyar népdalok* (közismert címén *20 magyar népdal*), amelynek előszavát ketten jegyezték ugyan, de Kodály fogalmazta, és amely a zenében azt a célt tűzte ki, hogy a magyar népdal kerüljön be a hangversenytermekbe. Ugyanolyan forradalmi program volt ez a zenében, mint a képzőművészetben a szakítás az akadémizmussal. 1932-ben Kodály így jellemezte a XX. század elejének budapesti zenei életét, azokat az éveket, amikor vidékről a fővárosba került, amikor napvilágot látott a *Magyar népdalok*: „A koncerteken csupa olyan darabot játszottak, ha a program véletlenül nem magyarul van, azt hihette volna az ember, hogy egy kis német városban van; különben is alig múlt pár éve, hogy a filharmóniai hangversenyek műsorának hátlapjáról a német szöveg elmaradt. [...] Nem csoda, hogy ebben a nagy német világban borzasztó vágyakozás fogott el bennünket az igazi Magyarország után, amely Pesten sehol sem volt található, mert Pesten úgyszólván a német volt a zene hivatalos nyelve. Mi ámulva láttuk ezt, mert az újságokból, ahonnan eddig ismertük, Budapest a millennium dicsfényében úszó magyar élet fókusza volt szemünkben, és ebbe a nagy csalódásba képtelenek voltunk belenyugodni. Ámulva láttuk, hogy csak meg kell kaparni Budapestet, s a felszín alól mindjárt előbukkan a régi német város.”⁶

⁴ Fülep Streitmannak írta tanára nevét, de mai monográfiusa, Németh Ferenc a *Streitmann* alakot használja.

⁵ FÜLEP Lajos: *A gyermekművészeti kiállítás = FÜLEP: i. m.* (1988), 37.

⁶ KODÁLY Zoltán: *Vallomás. Előadás a Nyugat-Barátok Körében = Uő: Visszatekintés 1–2. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., Zeneműkiadó, 1974, 2., 488.

A *Magyar népdalokat* ugyanaz az életérzés hívta életre, ami Fülep cikkeit, és Fülep azonnal megértette, hogy Kodályék ugyanazokért a célokért küzdenek, mint ő. Azonnal felismerte a *Magyar népdalok* jelentőségét, amiről az is tanúskodik, hogy 1907 szeptemberében, amikor hét évre olasz földre indult, vitte magával a füzetet.⁷

Az irodalomban is hasonló volt a helyzet. 1906-ban jelent meg Ady első, hamisítatlanul „adys” verseskötete, az *Új versek*. A cím önmagért beszél, Ady új idők új dalaival jelentkezett a tehetségtelen Arany-epigonok, a Szabolcska Mihályok áporodott világában. Arról azonban gyakran megfeledkezünk, hogy kötetnyitó versében a „nyugatos” Ady azt is mondja magáról, hogy Verecke útján jött, tehát vállalja a magyar történelmi múltat, a hivatalos Magyarország által kiátkozott versei pedig nemcsak újak, hanem magyarok is: „mégis új, és magyar”. Nem véletlen, hogy az *Új versekről* éppen Fülep írta az első értő kritikát. Nem is kritikát, hanem dicsőímszt!

A magyar nemzeti stílus, a magyar ízlés szempontjából az építészeti területén is áldatlan állapotok uralkodtak az ország szívében. Lechner Ödön, a kor legnagyobb építésze ekként fakadt ki Lyka Károly lapjában, a *Művészetben*, ugyancsak 1906-ban⁸: „ha az idegen végigmege Budapest utcáin, a világ minden nemzetének stílusát megtalálja, csak a magyar nemzeti vonást nem látja építészettünkben”.⁹ Lechner is a magyar stílus megteremtésére tette fel életét, amit idézett, a *Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz* című programadó cikkében fejtett ki. A vállalkozás nagyságát, Lechner öntudatát és elszántságát jelzi, hogy a cím félreérthetetlenül Széchenyi hetvenhat évvel korábbi, szintén programadó nagy művének, a *Hitelnek* a befejező mondatára utal: „Sokan azt gondolják: Magyarország – volt; – én azt szeretném hinni: lesz!” Magyarán, Lechner ott folytatja, ahol Széchenyi abbahagyta, csak ő az ország építészeti arculatát kívánja megreformálni, ami a többi művészet megreformálását is maga után vonná: „Az építőművészet volt mindenkor az összes művészetek anyja, fejlesztője. Minden művészember vallja, hogy a magyar művészet reformja, magyarosítása csak az építőművészet reformációjának, magyarosításának keretében lehetséges.”¹⁰ Lechner azt is megmondja, hogy miként, miből és hogyan kell megteremteni a magyar művészetet: „A magyar nemzeti stílus igenis megvan a magyar népnél; mégpedig határozottan felismerhetően. [...] Nekünk ezt a magyar népstílust meg kell találnunk, mint valamely nyelvet; mint ahogy megtanultuk a görög népstílust. Ki kell találnunk szabályait, bele kell mélyednünk sajátos szellemébe, hogy majdan mint kultúreberek belevigyük e formák szellemét a mai kor nagyobb, fejlettebb, sőt monumentális építő feladataiba.”¹¹ Lechner ekkor már híres, elismert építész volt, felépítette a magyar szecessziós építészet remekműveit, az

⁷ FÜLEP Lajos: *Nemzeti öncélűség = Uő: Művészet és világnézet. Cikkek, tanulmányok 1920–1970*. Szerk. ZSÁMBOKI Mária, Bp., Magvető, 1976, 176.

⁸ Az 1906-os esztendő a XX. századi magyar kultúra egyik legfontosabb csomópontja: ekkor jelentkezik forradalmian új programmal Kodály és Bartók, Ady, Lechner és Fülep.

⁹ LECHNER Ödön: *Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz = Művészet*, 1906, 1. sz., 3.

¹⁰ Uo., 10.

¹¹ Uo., 6.

Iparművészeti Múzeumot (1891–1896), a Földtani Intézetet (1896–1899), a Magyar Királyi Postatakarékpénztárt (1899–1901), de ennek ellenére nem érezte úgy, hogy révbe ért, hogy önelégülten levonhatja vitorláját, hanem tovább kívánta folytatni a kísérletezést a magyar stílusért. (Megjegyzem, ma ezt a korszakot idegen szóval a szecesszió korának hívjuk, és feledésbe merült, hogy nálunk eredetileg magyar stílusnak nevezték.)

Egy évvel később Fülep – saját kútfőből vagy Lechner hatására – hitet tesz Lechner fentebb idézett stílussteremtő elvei mellett. 1907-ben jelent meg Malonyay Dezső ötkötetes alpművének, a *Magyar nép művészetének* első kötete, a *Kalotaszegi magyar nép művésze*, amelyről Kiss József lapjában, A Hétben írt Fülep: „Nekünk magyaroknak, mindig speciális az esetünk. [...] A mi speciális esetünk jelenleg az, hogy adva van egy kész népies stílus, és azzal művészembereknek kellene valamit tenniük. Igazi művészekre gondolok, akiknek mindene a maguk egyénisége, akik annál erősebbek, minél jobban magukban tudnak lenni, annál értékeesebbek, minél kevésbé mérhetőek másokkal, mert nem hasonlíthatnak csak magukra. Ezek az emberek egy kész stílussal kerülnek szembe, melyet nem ők csináltak. Nem is látták ennek a stílusnak az eredetét. Ennek a stílusnak valahol Ázsiában ringott a bölcsője, s ma itt Európában becsülettel, nagy erővel és egészséggel képviseli ma is Ázsiát. [...] Egy gyönyörű szép, gazdag egzotikus stílus. És befejezett stílus. Mi a stílus? A rokon törekvések harmóniája. Egység, összetartás, centralizálás. Itt a bökkenő: évtizedek óta mindenfajta művészetekben onnan indulunk ki, hogy egyéni-e valami vagy nem; ha stílusról van szó, egyéni stílus-e vagy nem. Szétrobantottunk mindent, ami az egyén szabadságát legkevésbé is korlátozhatta, rábíztuk őt saját magára, tegyen, amit tud, bocsássa át a maga temperamentumán a világot.”¹²

Saját magának teszi fel a kérdést: „Nem élünk-e annyira az európai kultúrában, hogy mindegy nekünk, skót, dán, német, francia, angol, magyar stílus? Nem értjük-e őket egyformán mind vagy egyformán sehogy? Egyáltalán – a képzőművészetekben – megvannak még azok a különbségek, amik hajdan? Az építészetben és iparművészetben kívül lehet másutt nemzeti stílusról beszélni? Mi az angol Turnerben, mi a francia Cézanne-ban, mi a magyar Ferenczyben? Milyen a magyar kép, a magyar szobor? Megmondta ezt már valaha valaki? Amelyiken fokok van, csizma és árvalányhaj, szürkankó és zsinóros lajbi? Nem? Hát? Pendely Zsuszka bepördül a szalonnunkba, és Helyre Kati elrikkantja magát – így? Ha az unalomig hajtogatjuk, hogy legyünk magyarok, azok leszünk tényleg?”¹³ Ebben a pár oldalas cikkben már benne van Fülep klasszikus művének, a *Magyar művészetnek* teljes problémaköre, benne van, ami Fülepet a magyar formavilág felületen keresőtől elválasztja. Sokan úgy gondolták ugyanis, hogy egy kép vagy egy szobor már csupán attól is magyaros lesz, hogy a rajta látható alakok magyaros ruhát viselnek. Fülep nem érte be az ilyen külsődleges díszekkel, sokkal mélyebbre ásott: a filozófiai értelemben vett formában találta meg a megoldást.

¹² FÜLEP: *i. m.* (1988), 353.

¹³ Uo., 352–353.

Fontos hangsúlyozni, hogy a sajátos nemzeti stílus megteremtésének igényét nem a magyar „nacionalizmus” szülte, hanem a XIX. század utolsó harmadának, a XX. század első évtizedének tipikus európai jelensége volt, elég, ha csak a katalán Gaudíra, a finn Akseli Gallen-Kallelára, Herman Geselliusra, Armas Lindgrenre, Eliel Saarinenre, az orosz Viktor Vasznycovra és Fjodor Schechtelre utalok. Mindnyájan a saját nemzeti formanyelvüket keresték.

Olaszországi évek

Fülep 1907 szeptemberében érkezett Firenzébe, és rövidesen ismeretséget kötött a toszkán város szellemi elitjével, Giovanni Papinivel, Giovanni Amendolával, Piero Marrucchival, Mario Calderonival, és bekapcsolódott filozófiai körük, a Biblioteca Filosofica munkájába. A legfontosabb ismeretséget azonban a középkori művészetrel kötötte. A helyszínen tüzetesen tanulmányozta a középkori „primitíveket”, Giottót, Cimabuét, olvasta a középkori misztikus irodalmat, Sienai Szent Katalint, a *Fioretit*, a *Theologia Deuschot*, és részben ezek hatására megtért. Bár elszakadt a magyar fővárostól, ugyanazok a kérdések foglalkoztatták, mint otthon: a stílus, a magyar stílus, a magyar művészet. Erről a problematikáról egy évvel Firenzébe érkezése után nagy cikket küldött haza, az *Új művészi stílust*. Ekkor tudatosodik benne, amit már Pesten is sejtett, hogy az individualizmus zsákutca: „Minden bizalmunkat az egyén kezébe tettük, mint kincses hajót a határtalan és feneketlen tengerre. Csak az egyént nem adtuk föl. Eljön a nap, melyen föl akarjuk adni az egyént is. Hivatásunk mindent föladni. Eljön a nap, melyen mindent föl kell adnunk – hogy minden újra a mienk lehessen”.¹⁴ Miénk lehessen elsősorban is a stílus, mert „Stílust, mely általános érvényű, egy ember sohasem csinált. Az emberek összességéből és hosszú időkből hajt ki, nő és fejlődik.”¹⁵ Meggyőződésévé válik, hogy művészi stílus csak metafizikai alapon jöhet létre, és a metafizikai alapnak Európában a kereszténységnek, az *Evangéliumnak* kell lennie.

Nem egyedül Fülep kereste megszállottan az új stílust, európai jelenség volt ez akkortájt. Henrik Petrus Berlage-nak, a holland szecesszió legnagyobb építészeinek 1905-ös szavait idézem: „Mi hát a cél? Az, hogy ismét legyen stílusunk. Mindent, mindent, eget-földet egy stílusért! kiáltjuk kétségbeesetten. A stílus boldogság, elvesztettük, szerezzük hát vissza! Le kell küzdeni a hazug álművészetet, ismét a lényeg érvényesüljön, ne a látszat.”¹⁶

1911-ben Fülep nagy feltűnést keltő olasz nyelvű művészetfilozófiai előadást tartott a Biblioteca Filosoficában, *Az emlékezés a művészi alkotásban* címmel, amely a Lukács Györggyel közösen szerkesztett, mindössze két számot megért filozófiai folyóiratban, *A Szellemben* jelent meg magyarul. Fülep Croce impresszionista eszté-

¹⁴ FÜLEP Lajos: *Új művészi stílus* = FÜLEP: *i. m.* (1988), 368.

¹⁵ Uo., 377.

¹⁶ BERLAGE, Henrik Petrus: *Ismét legyen stílusunk*. Ford. ifj. TÁLASI István = *A szecesszió*. Szerk., bevezető PÓK Lajos, Bp., Gondolat, 1977, 265.

tikáját szedi ízekre, érthető, hogy nem érinti a magyar művészetet, munkájának mégis megvolt a hozadéka, mert ekkor mélyedt el a forma problémájának tanulmányozásában.

1914-ben hazatért Budapestre, és bekapcsolódott a Lukács György és Balázs Béla körül formálódó értelmiségi társaság, a Vasárnapi Kör munkájába. A Kör iskolájában, a Szellemi Tudományok Szabad Iskolájában 1917 áprilisában és májusában Fülep *A nemzeti elem a magyar képzőművészetben* címen öt előadást tartott. A többi „vasárnapos” közömbös volt a téma iránt, az viszont nem véletlen, hogy Fülepet éppen erről kérték előadni, hiszen a Kör tagjai tudták róla, hogy ez a szenvedélye. Ezek az előadások jelentek meg folytatásban 1918-ban és 1922-ben a *Nyugatban*, majd 1923-ban *Magyar művészet* címen az Athenaeum kiadásában könyvben is.

A Magyar művészet

Fülepnek ugyanarra a kérdésre kellett válaszolnia, amit már 1905-ös, idézett cikkében is feszegetett. Mitől lesz magyar az épület, a kép, a szobor?

Tartalom és forma

Laikus vélekedés szerint magyar az, ami magyar témát ábrázol, például magyar pásztort cifraszűrben, csikóst bő gatyában, huszárt magyaros mentében. Tehát ha magyar a „tartalma”: „Buzgó, de naiv patrióták ugyan hamar elintézik ezt a kérdést, amikor vagy azt mondják, hogy magyar az, amit magyar ember csinál, vagy hogy magyar az, ami magyar dolgokat, eseményeket, tájakat stb. ábrázol. A művészi szempont alig jut szóhoz náluk, annak sejtelve nevezetesen, hogy ami az ő szempontjukból magyar, esetleg még nem művészet, másrészt, ami művészet, esetleg nem magyar.”¹⁷

Fülep zseniális meglátása éppen az, hogy „Ha a művészetben van nemzeti, úgy magának a *formának* kell annak lennie, mert minden egyéb – kedély, temperamentum, életmód, éghajlat, környezet stb. – a művészethez tartozik ugyan mint etnikai anyag, de maga még nem művészet.”¹⁸ A tartalom és a forma ősi problémája ez, és a nagy lengyel filozófus és esztétikatörténész, Władysław Tatarkiewicz fundamentális művéből, *Az esztétika alapfogalmaiból* tudjuk, hogy mily sokan kísérleteztek a megoldásával. A legtöbb nagynevű szerző külön kezelte a tartalmat és a formát, ellenben Fülep mindjárt az előszóban leszögezte szakmai körökben szinte szállóigévé vált tételét: „Aki egyik oldalon látja a »formát«, a másikon a »tartalmat«, egyiken az »artisztikumot«, másikon a »világnézetet«, az sehol se látja a művészetet.

¹⁷ FÜLEP Lajos: *Európai művészet és magyar művészet* = Uő: *Egybegyűjtött írások III. Cikkek, tanulmányok 1917-1930.* Szerk., jegyzetek, névmutató TÍMÁR Árpád. Bp., MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1998, 89.

¹⁸ Uo., 86.

Dilettánsok elvitathatatlan privilégiuma.”¹⁹ A *Donatello problémája* című cikkében még egyértelműbben fogalmazott: „A tartalom determinálja a formát, mert azonos vele.”²⁰

Fülep két alapelvből indul ki: a művészetek közösségéből és folytonosságából: „Közösség a sok nemzetre, és folytonosság a korokra való szakadozottság dacára is.”²¹ A „közösség elve azért fontos, mert csak belőle lehet megérteni a különöset. Közösség nélkül nincs különös és viszont. *Egyetemes és nemzeti korrelatív fogalmak*.”²² Fülep rendszerének és gondolkodásának egyik legfontosabb vonása, hogy egymással kölcsönös viszonyban levő, egymást kölcsönösen föltételező fogalmakban, korrelációkban gondolkodik: lét – levés, örök – idő, örök – fejlődő, állandó – változó, állandó – fejlődő, egyetemes – különös, egyetemes – nemzeti, egyensúly – egyidejűség. Nézzük a mi szempontunkból most legfontosabb korrelatív párt, az egyetemes és a nemzetit. A hétköznapi gondolkodás egymás ellentétének tartja őket, úgy véli, hogy a kettő kizárja egymást. Az egyetemes, mint Jászi idézett könyvében is, gyakran a kozmopolita, az általános emberi szinonimája, a nemzeti pedig a nemzeti bezárkózottságé, a provincializmusé, a partikularizmusé. Fülep felismerése ellenben az, hogy az egyetemes és a nemzeti nem egymást kizáró, hanem egymást föltételező párok, egymás nélkül nem létezhetnek. Nincsen egész (egyetemes) rész (nemzeti) nélkül. Ez eddig nem különösebben problémás, ezt elég könnyű belátni, mondhatnánk egyszerű. Tegyük hozzá, egyszerű, mint minden zseniális gondolat. Fülep azonban továbblép, és egy meghökkentő megállapítást tesz: ami a legnemzetibb, az a leegyetemesebb is. Erre hozza fel példaként a görög művészetet: „Paradoxának látszik, pedig nem az, hogy e két felsőfok, leegyetemesebb és legnemzetibb, nemcsak hogy nem zárja ki, hanem kölcsönösen föltételezi egymást ugyanazon népnél. Csak a korreláció két tagjának, az egyetemesnek és nemzetinek soha nem látott teljes egymást fődése ez. A művészet történetének van egy kora, melyben egy nép csinálja a *világművészetet*, azt ti., melyből a *világművészet* in extenso ki fog nőni; vagy fordítva: amelyben a világművészet egyetlen nép művészetete. A görögség küldetése nem erre vagy arra a műfajra, erre vagy arra a problémára szolt, hanem az *egész* művészetre, ezért a leegyetemesebb. Ezt az egyetemes küldetést azonban nem népek közössége, hanem egyetlen nép kapta, ezért a legnemzetibb. A görög művészet kicsiben és in intenso olyan, amilyen a világművészet nagyban, in extenso. De nemcsak szimbolikusan és ideálisan egyetemes, hanem történeti megvalósulásában, érvényében és hatásában is.”²³

Az ekkor már református lelkésznek készülő Fülep vallási fordulattal világítja meg a görögség szerepét a művészet történetében: „A görög a művészet történetének választott népe. A művészet *egyetemes* sorsa és végzete attól függött, hogy

¹⁹ FÜLEP Lajos: *Előszó* [a *Magyar művészet* első kiadásához] = Uo., 213.

²⁰ FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások II. Cikkek, tanulmányok 1909–1916*. Szerk., jegyzetek, névmutató TÍMÁR Árpád, Bp., MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1995, 188.

²¹ FÜLEP Lajos: *Európai művészet és magyar művészet* = FÜLEP: *i. m.* (1998), 84.

²² Uo.

²³ Uo., 87.

menyire válik egy nép nemzeti sorsává és végzetévé. Ilyen választottság csak egyszer fordul elő, mint a vallás történetében.”²⁴

Fülep az elméleti megalapozás után tér át a tematikus részekre, és értékeli a korabeli magyar művészetet. Az építészeti fejezet Lechner Ödön művészetét tárgyalja, őt tartja a magyar stílus megteremtőjének, róla élete végéig a legnagyobb elismeréssel nyilatkozott, Gaudí fölé helyezte. A szobrászat fejezet főszereplője Izsó Miklós. Izsót Fülep tette arra a helyre, ahol most áll, ő volt az, aki fölismerte értékét és helyét nemzeti szobrászatunkban. Érdemét növeli, és hihetetlen éles szemérről tanúskodik, hogy véleményét nem Izsó köztéri szobraira alapozta, hanem „egy-két arasznyi agyagfigurákra, ötletekre és vázlatokra, amelyek a Szépművészeti Múzeum egyik üvegszekrényében vannak összegyűjtve, s ez ideig nem kerülhettek a nyilvánosság elé.”²⁵ Hihetetlen szem és hihetetlen bátorság kellett ahhoz, hogy ennyi alapján Izsót a magyar szobrásznak nyilvánítsa Fülep. A festészet fejezet főként illúzióromboló megállapításaival vert nagy visszhangot, mert Munkácsyt, a kor ünnepektől festőjét túl szigorúan ítélte meg, az ő zsánerképeinél sokkal többre becsülte Szinyei Merse Pál *Majálisát*, amely Fülep szerint teljesen lépést tartott a világművészettel.

A művészet mint küldetés

Fülep bevezetett az elméletébe egy, a művészetfilozófiai, esztétikai munkákban szokatlan, részben etikai, részben teológiai színezetű fogalmat is, a küldetést. Fülep elhívás, elhívottság értelemben használja a szót, mint a teológusok, miszerint az ember felismeri, hogy egy bizonyos életmód, életfeladat egybeesik Isten akaratával, és az egyénnek azt kell beteljesítenie. Meggyőződésem, hogy e kategória bevezetése és Fülep személyes sorsának alakulása szoros kapcsolatban vannak egymással. A *Magyar művészet* 1916 tavaszán íródott, Fülep pedig októberben kezdte meg tanulmányait a Budapesti Református Teológián, tehát a tanulmányosorozat születésekor már nyilvánvalóan megérett benne az elhatározás, hogy református papként kell szolgálnia, az *Evangélium* szellemét kell élesztenie, továbbadnia. Aligha véletlen, hogy éppen akkor szaporodott el tanulmányaiban a „küldetés” szó. 1916-ig írott műveiben összesen tizenkétszer vetette papírra a küldetés szót, és ebből négyszer vallási tartalmi színezet nélkül, ellenben a *Magyar művészetben huszonhatszor* fordul elő.

Fülep azt vallotta, hogy nem csak egy-egy embernek, hanem a népeknek is küldetésük van: „Valamely nép művészi küldetése valamely formai problémára szól, s ez a küldetés azért nemzeti, mert az illető probléma megoldása csak neki adatott meg; de szólhat annak a szorosabb problémának megoldására is, hogy mi módon veszi fel az etnikai-nemzetit a művészi-univerzálisba, vagyis miként oldja meg az egyetemes és nemzeti korrelációjának kérdését a maga sajátos etnikai anyagán.

²⁴ Uo., 88.

²⁵ FÜLEP Lajos: *Magyar szobrászat* = FÜLEP: *i. m.* (1998), 111.

Nemzeti tehát: speciális nemzeti küldetés a művészet nagy egyetemén és teljességén belül a különös formának, vagy a különös nemzeti-etnikainak a különös formán keresztül egyetemessé tételére.”²⁶

A pálya íve, az akadémiai székfoglaló

Fülepet 1949-ben akadémikusnak választották, székfoglaló előadását 1950. október 9-én *A magyar művészettörténelem főadata* címmel tartotta. Mondanivalójának lényege ugyanaz, mint amit negyvenhárom évvel korábban, Malonyay könyve kapcsán megfogalmazott: különböztessük meg a magyarországi művészetet a magyar művészettől. Ezt a gondolatát a Fülep által főszerkesztőként jegyzett, több kiadást is megért kétkötetes *A magyarországi művészet* vitte át a köztudatba.

15

Utóélet és végkövetkeztetések

A Magyar művészet 1923-ban szinte visszhangtalan maradt. Nyilván a könyvkiadó kérésére, hogy kelendőbb legyen a „portéka”, néhány újság pár sorban ismertette, de egyelőre mindössze három megjelent kritikáról tudunk. A kis könyv hatása azonban ennél sokkal nagyobb volt, mint Fülep fogalmazott „Évtizedek alatt fölszívódott, megnevezhetetlenül is jelen volt mindenütt, ahol az új magyar művészetet hivatott szakemberek traktálták, nézetei, disztinkciói, értékelései hagyománnyá, köztulajdonná váltak.”²⁷ A két világháború között a fiatalabb nemzedék tagjai, például Szigeti József, Lőrincz Ernő csak azért látogattak el Zengővárkonyba, hogy e kis könyv szerzőjét megismerjék. Hamvas Béla és Kemény Katalin személyes ismeretség nélkül ajánlotta a *Ferradalom a művészetben* című művet Fülepnek. Pestre kerülése után hűséges tanítványi kör szerveződött körülötte, halála után pedig F. Csanak Dóra a levelezését, Tímár Árpád pedig egybegyűjtött műveit adta ki óriási munkával. 2014-ben *A szellem filozófusa* címmel Kisfaludy András filmet forgatott róla. Ennek ellenére még mindig nem foglalta el az őt megillető helyet szellemi életünkben. Kevés cikk, tanulmány igyekezett megvizsgálni a társadalmi, szellemi közeget, amelyben élt és dolgozott, kevesen elemezték, hogy milyen mértékben volt korának szülőtte, vagy esetleg koraszülött volt-e, művei milyen helyet foglalnak el a magyar esztétikai gondolkodás történetében. Életművét értékelve osztom Lőrincz Ernő antikváriusnak, művészettörténésznek, Fülep szinte megszállott hívének a meggyőződését: „itt vele kezdődik a tudományos művészettörténelem.”²⁸ Lőrincz véleményét az alábbiakkal egészítem ki. Ami Kodály és Bartók a magyar zenében, Lechner és Makovecz a magyar építészetben, az Fülep a magyar művészetelmélet-

²⁶ FÜLEP Lajos: *Európai művészet és magyar művészet* = Uo., 86.

²⁷ FÜLEP Lajos: *Előszó* = Uő: *Magyar művészet. Művészet és világnézet. Cikkék és tanulmányok*. Szerk. KÖRNER Éva, NÉMETH Lajos, Bp., Corvina, 1971, 9.

²⁸ LŐRINCZ Ernő: *Fülep Lajos* = *Alföld*, 1967, 2. sz., 76.

ben. Kodály, Bartók, Lechner, Makovecz megteremtette a magyar stílust, Fülep pedig az elméleti hátteret dolgozta ki hozzá. Végeredményben mindannyian a magyar önazonosságért, a magyar szellemi függetlenségért vívott harc katonái voltak.

Azonban még ennél is tovább megyek. Ma a korszenvédély azt igyekszik ránk kényszeríteni, hogy ne legyünk nemzetiek, azaz ne legyünk magyarok, engedjük, hogy felolvasszon bennünket a világ kohója, legyünk csak emberek, egyetemes európaiak, világpolgárok. Ez zsákutca, és míg Fülep arról beszélt végrendeletnek is tekinthető utolsó írásában, hogy amikor sihederként a kozmopolita akadémizmus ellen harcolt, a művészet léte volt a tét, úgy vélem, hogy ma még nagyobb a tét: nemzeti létünk, etnikumként való megmaradásunk. Fülepnek a műalkotásokra tett megállapítását, hogy *egyetemes és nemzeti korrelatív fogalmak*, nem csak a műalkotásokra tartom érvényesnek, hanem a társadalmi, politikai életben, sőt ontológiai értelemben is. Éppen ezért tartom profetikusnak Fülepnek a *Magyar művészetről* mondott szavait: „Ezek a kivonatos, vázlatos, sűrített följegyzések több elmélyedésre tartanak számot, mint amennyit ma föltételezhetnek, s így a jövőbe vetett reménnyel temetkeznek a jövő alapjába. A bennük vázolt elméletnek még bizonyosan el fog jönni az ideje, amikor majd szükség lesz reá, és jó lesz tudni, hogy egy s más dolgot már ekkor és ekkor megmondták, és éppen magyar szóval.”²⁹

²⁹ FÜLEP: *i. m.* (1998), 212.

Dergez-Rippl Dóra

Babits művészetelmélete – A bergsoni filozófia irodalmi öröksége

„Bergson nem tisztán a tudósoké: őt hazájában is az írók és művészek filozófusának tartják.”¹

Irodalomelméleti előadás-sorozatában Babits többek közt² Bergson lélektani következtetésekhez vezető filozófiája nyomán az intuíció fogalmát irodalmi célokra használva megalapozta az expresszió alkotásmódszertanát. Az irodalmi alkotás célja eszerint az én belső fejlődése és a művészi harmónia ilyen belső megfontolásból eredő megteremtése. E törekvés művészetelméleti alapját érdemes a bergsoni szövegekből visszafejteni.

Babitsól Bergsonig az út mindenekelőtt az 1910-es magyar ismertetés mentén halad.³ Ebben Babits filozófiai készsége és a bergsoni filozófia iránti rajongása egyaránt megmutatkozik. Az alábbiakban azonban mégsem csak ebből szeretnék kiindulni, hanem az 1919-es irodalomelméleti előadás-sorozatot is szeretném felhasználni. Az intuícióval és lélektani elemekkel kapcsolatos meghatározásokból úgy tűnik, hogy Babits újszerű módszertanában a bergsoni filozófia bizonyos elemeit, például a teremtő idő, az emlékezet, a lelki tartalom, a belső tartam, a lelki szabadság, intuíció, és a valóság átélésének fogalmait, „átmentette” az irodalom számára. Elmélete összetett művészetelméleti megfontolásokon alapul, amelyek a bergsoni metafizika irodalomelméleti következményének tekinthetők.

A *Bergson filozófiája* című ismertetés Bergson négy főművének – *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889); *Matière et mémoire* (1896); *Le rire* (1900); *L'Évolution créatrice* (1907) – tizenhárom pontban történő eszmei összegzése. A fejezetek a legfontosabb fogalmak mentén szerveződnek, így az olvasó rögtön képet kap e filozófia fogalmi felépítéséről. Teremtő idő, lélek, szabadság, tudat, mozgás, anyag, emlékezet, élettendület és intuíció mind nagy hatással voltak Babits irodalomelméletére. Ebből kiindulva, és ennek mentén haladva tanulmányom három részre tagolódik.

Az alábbiakban először röviden ismertetem a bergsoni filozófia Babits által kiemelt fogalmait és összefüggéseit. E kiemelések nemcsak a bergsoni elmélet átfogó összegzését, hanem Babits irodalomelméletének alapját is biztosítják. Dienes Valéria néhány vonatkozó gondolatának felvillantása után a második részben rátérek a bergsoni elmélet művészettel kapcsolatos gondolataira, majd végül Babits irodalomelméleti előadásai és az azokban megjelenő Bergson-hatás bemutatása következik.

¹ BABITS Mihály: *Bergson filozófiája* = *Nyugat*, 1910, 14. sz.
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00060/01697.htm>

² Bergson mellett elsősorban William Jamesre gondolok, bár jelen írásban erre a hatásra csupán néhány említés erejéig térek ki.

³ BABITS: *i. m.* (1910)

Babits rövid bevezető után a teremtő idő fogalmának bemutatásával indítja az ismertetést. Az időelmélet múlt-fogalma egyszerre őriz és teremt, és ebben a folyamatban minden változás minőségi különbség az előzőhöz képest.

„... egész valónk az egész múlt eredője; minden pillanat magában foglalja az egész múltat és valamit ad hozzá. Eszerint minden jelen pillanat lényegileg különbözik az összes megelőzőktől, mert egyik sem foglalhatott magába annyit, mint emez és sohasem térhet vissza ugyanaz, éppen úgy, ami már elmúlt.”⁴

Ezt a minőségi különbséget Bergson a lelkiállapotokra is kiterjeszti, és ez a gondolat Babits irodalomelméletének egyik mozgatórugójává válik.

„... a lelki világ teljességgel minőségi; minden lelki állapot minőségileg különbözik minden más lelki állapottól...”⁵

Éppen ezért a lélek mozgásának leírására nem alkalmasak a test esetében megfelelő mechanikai magyarázatok. A lélek szabadsága abban áll, hogy a szokások mechanizmusa alól felszabaduljon. Minél intenzívebben él, annál nagyobb sikerrel jár. Ez a bergsoni filozófia egyik fordulópontja, itt megdől az értelem determinisztikus hatalma.

Babits szakértői összegzése világossá és egyértelművé teszi a nehezen érthető percepcióelméletet is. Ennek végkövetkeztetése, a jelenre ható múlt emlékezetként való meghatározása Babits szerint megoldást kínál arra a kérdésre, hogy a mennyiségi energiamozgások (anyag) hogyan nyerhetnek minőségi különbséget (emlékezet). A tér, illetve az anyag térszerűségének kiiktatásával kiderül: a pillanatok nem térszerűen szerveződnek, hanem összeolvadnak, és összeolvadva tartamot alkotnak. Ennek érzékeléséhez nincs más dolgunk, mint önmegfigyelést folytatni az emlékezet segítségével. Ez egy dinamikus, de nem egyenletes mozgásfolyamat: ritmusa van. Minden ember életének (életen itt a bergsoni vitális életet, az életlendület birtoklását kell érteni) külön ritmusa van, az egyéni emlékek különbözősége és összekapcsolódásaik egyediségének eredményeként. Ez a ritmus, ez a mozgás a „valódi mozgás” Bergson szerint.

„... minden valódi mozgásban oszthatatlanságánál fogva már több pillanat van összevonva.”⁶

Bergson semmi nehézséget és elméleti akadályt nem lát abban, hogy ezt a mindennapi életre és az általános tapasztalatra vonatkoztassa, hiszen az intuíció éppen a tapasztalatban tudja meghaladni az intellektust. Filozófiájának bizonyítékát általános földi életünk tényében látja. Életünk során a szabadság felé haladunk, mondhatjuk, ez életünk célja. A lendület tehát mindenben és mindenkiiben megvan: evolúciós tény. Ha egyetértünk azzal, hogy az evolúció során az élőlények arra törekednek, hogy egyre jobban megközelítsék a szabadságot, akkor azt is el kell fogadnunk, hogy az ember a lehető legnagyobb életlendülettel végre eléri ezt a célt. A vegetáció-ösztön-értelem evolúciós hármasságának praktikus célja van: az anyag legyőzése, illetve törvényszerűségeinek meghaladása. Babits elsősorban e mecha-

4 Uo.

5 Uo.

6 Uo.

nikai uralom legyőzését, és a metafizika visszaszerzését üdvözli Bergson filozófiájában.

„A mechanisztikus világnézetnek nem kell elvesznie, hanem cél helyett lépcsővé kell válnia. Így lesznek költészet és tudomány, intuíció és értelem fegyvertársak, elenségek helyett. És csodálatos: ez az új, költői világnézet összhangban lesz a józan ember természetes felfogásával. Itt főleg az idealizmus és realizmus kérdésében elfoglalt állására gondolhatunk. Aki jól átgondolja Bergson elméletét, látja, hogy semmi filozófiai fantasztkum, amit józan embernek nehéz volna hinnie, voltaképp nincs benne. Annyi sem, amennyi a legmetafizika-ellenesebb rendszerekben van. Nem a metafizika ellenkezik a józan ember ösztönével (amit a francia bonsensnak nevez), hanem a mechanisztikus felfogás erőltetése az életjelenségekre: ez az, ami józan embernek nevetséges vagy abszurdum szokott lenni a filozófiában.”⁷

A fogalmi-gondolati hasonlóság érdemessé teszi a Babits-elmélet Bergson felőli újraolvasását. Így olvasva az irodalomelméleti előadásokat azt találtam, hogy mindkettőjük értelmezési módszere saját műveik megértését lehetővé teszi elméleti alapja is egyben. Ahogy Babits irodalmi alkotásmódszertanának elemeit költészetében és prózájában megtaláljuk, úgy Bergson intuíciós filozófiájának megértéséhez intuitív értelmezési magatartás szükséges részünkről. Dienes Valéria ezt egyértelműen megtapasztalta, és úgy vallotta, hogy Bergson filozófiájának gondolatai nemcsak megragadták, de újrateremtődtek benne. Elmondása szerint maga Bergson hangsúlyozta: egy gondolatot csak az érthet meg, akiben magában is megfogant volna.⁸

Ezt figyelembe véve talán nem véletlen, hogy éppen Babits vállalta magára a feladatot, hogy 1910-ben a magyar olvasóközöniséget megismertesse a bergsoni filozófiával. 1933-ban, amikor újra méltató sorokat ír Bergsonról,⁹ korábbi feladatára utal vissza, de nem azért, hogy saját érdemeit hangoztassa, hanem azért, hogy a bergsoni filozófia újdonságát és a szellemi élet egészét átfogni képes általánosságát hangsúlyozza:

„Az elsők közt voltam, akik a nevét Magyarországon leírták. Azóta ez a név kiirthatatlanul beivódott az európai köztudatba. S nem is annyira maga a név, mint a bergsoni gondolkodás. Akit ez a gondolkodás egyszer megérintett: alig láthatja többet a világot pontosan úgy, ahogy azelőtt volt szokás.”¹⁰

Dienes Valéria az *Idő és szabadságban*¹¹ határozza meg Bergson filozófiájának kezdetét.

„Bergson filozófiáját megérteni annyi, mint e tartamélményt a maga kibontakozásában követni az *Idő és szabadságtól* a *Teremtő fejlődésig*.”¹²

⁷ Uo.

⁸ *Dienesék levelei Babitshoz*. Szerk. TÉGLÁS János = *Ponticulus Hungaricus*, 2001, 7–8. sz. <http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/mesterkurzus/babits-dienes.html>

⁹ BABITS Mihály: *Bergson vallása (1933)* = Uő: *Esszék, tanulmányok 1–2*. Szerk. BELIA György, SZALAI Anna, Bp., Szépirodalmi, 1978, I., 392–403. <http://mek.niif.hu/05200/05258/html/04.htm>

¹⁰ Uo.

¹¹ BERGSON, Henri: *Idő és szabadság – Tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól*. Ford., bevezető, jegyzetek DIENES Valéria, Bp., Franklin Társulat, 1923

¹² BERGSON, Henri: *Teremtő fejlődés*. Ford. DIENES Valéria, Akadémiai, Bp., 1930, 8.

Ennek a műnek továbbfejlesztése, kiteljesítése a tizennyolc évvel később született *Teremtő fejlődés*. Az idő fogalmával kapcsolatos gondolatok nemcsak tudománykritikai alapot szolgáltatnak Bergson számára, hanem egy új pszichológia kidolgozásának lehetőségével az erkölcsi szabadság metafizikai meghatározását is megalapozzák. A „továbbteremtődő szellemi valóság”¹³ már nem lélektani, hanem metafizikai rangot jelent az ember számára. Ezt a metafizikai rangot a múlt megmaradásának felismerése biztosítja: erkölcsi szabadságom mértéke személyes múltam integrálásának függvénye.

„A múlt megmaradásának gondolatát egyszerűen szembesíti az erkölcsi szabadság problémájával, mely ebből az egymás mellé helyezésből mint a lélek metafizikai szabadságának igényése bontakozik ki.”¹⁴

„Szabadságom... annál teljesebb, minél nagyobb és részletezőbb múltamat ölelem be cselekedetembe, minél bővebb éneket viszem játékba a döntő pillanat eljövetelekor. E maximumot csak ritkán, életünk rendkívüli pillanataiban érzük el.”¹⁵

Az erkölcsi szabadság emlékezethez kötésével Bergson nemcsak az előbbinek, hanem az utóbbinak is fokozati különbségeket tulajdonít, amelyben a múlt megmaradása, a személyes múlt jelenléte meghatározza az ember tetteit. Jelen maradó múlt és emlékezés Bergsonnál „a szellemiség alapjelensége”.¹⁶ A metafizika problémáját az a kérdés szolgáltatja, hogy miért nem emlékszünk mindig mindenre. Ennek megválaszolása a bergsoni filozófia legnagyobb problémája: a felejtés tüneménye megoldásra vár.¹⁷

Bergson filozófiája fogalompárok mentén halad. E fogalompárok ellentétességének érzékeltetése szolgáltatja Bergson fő érveit a valóságos idő mérhetetlensége, a tartam valósággal való kapcsolata, vagy amellett, hogy az intuíció az intellektus felett áll. Az idő-tartam ellentét a mennyiség-minőség különbséggel együtt tudománykritikájának alapja.

Az intuíció-intellektus ellentéte az értelem metafizikai korlátait jelöli ki. Az intellektus Bergson számára a térhez köthető világ másodlagos formációja.¹⁸ A tudatosságnak van egy tisztán intuitív állapota, amely nem függ tértől és időtől, és amelyben a valóság folyamatosan változik. Ezt az időtől független változást az intellektus nem tudja elképzelni, mert terétől és idejétől, amelyekből származik, idegen. A folyamatos, oszthatatlan változást a tapasztalatban érzük tetten. A változás itt nem egymásra következés, hanem egy fejlődési folyamat, és az ember célja, hogy ezt a maga közvetlenségében megragadja. Bergson szerint saját személyünk a valóságnak az a része, amely közvetlenül, a maga tisztaságában megragadható, mert meg-

¹³ DIENES Valéria: *Bergson filozófiájának alapgondolatai - Rendes tagsági széket elfoglaló előadás az Aquinói Sz. Tamásról nevezett bölcsellettudományi társaságban = Religio*, 1929, 1. sz., 66.

¹⁴ Uo., 65.

¹⁵ Uo., 66.

¹⁶ Uo., 61.

¹⁷ Uo., 62.

¹⁸ Erről bővebben KALLEN, Horace M.: *William James and Henri Bergson - A Study of Contrasting Theories of Life*. Illinois, The University of Chicago Press, 1914, 48.

ismerésünk anyaga közvetlenül adott számunkra. Az intuíció segítségével elérhető az abszolút, tökéletes tartam, amely az intellektus számára rejtve marad. Ez a bergsoni ismeretelmélet lényege: egy dolog megismerésének két módja van, körüljárjuk, vagy beléhatolunk.¹⁹ Míg az előbbi saját álláspontunktól függ, és megáll a relatív-nál, addig az utóbbival elérhető az abszolút, a tökéletes, az, „ami tökéletesen az, ami.”²⁰ Egy személyiség lényegét kívülről nem észlelhetjük, csak a személyes találkozás nyújthat abszolút, intuícióval megragadható tapasztalatot. Ezt intellektuális megérzésként is meghatározza Bergson, amellyel a kifejezhetetlent és egyetlen elérhetjük. Szabadítsuk ki a szellemet a térből – mondja –, és visszaadjuk önmagának, és közvetlen hozzáférésünk lesz. A szellem e szellem általi közvetlen szemlélete az intuíció fő funkciója.²¹ Metafizika és tudomány módszertani különbségére van szükség ahhoz, hogy a metafizika saját tárgyát – a szellemet – a tapasztalatban elérje. A „mi metafizikánk”²² nem más, mint a világ, amelyben élünk. Egy ilyen metafizika megszabadít a tudomány spekulatív szolgásgától, és szeretné átélni azt a teremtő fejlődést, amely az élet szervező munkáját végzi értelmünk fogalmiságától a filozófiai intuícióig.

E két fogalomból – az intellektus és intuíció fogalmából – fejthető fel Bergson művészetfilozófiája, amelynek rövid bemutatására az alábbiakban teszünk kísérletet, kiemelve azokat az elemeket, melyek hatása Babits irodalomelméletében is megjelennek.

Bergson művészetfogalma a művészet paradox természetének megértésén alapul, és eszközként szolgál sokféle dualizmusának érzékeltetésére: intuíció–intellektus, idő–tér, szervezett–szervezetlen, életrend–geometriai rend.²³ A *Teremtő fejlődés*ben megalapozott rendszerelméletnek művészetfilozófiai következményei vannak. Bergson fő érve a rend hagyományos fogalma ellen a kiszámíthatóság, amely az intellektualitás területén, a természettudományban fontos szerepet tölt be, de a művészetben nem működik. A művészet kiszámíthatatlansága azonban nem jelenti azt, hogy az minden rendnek híján lenne. Bergson egy olyan rend érvényessége mellett érvel a művészet területén, amely rend nem tartalmaz predikciókat. A (jó) művészeti alkotások megjósolhatatlansága azt jelenti, hogy azokat minden esetben újdonság és egyediség jellemzi, ugyanakkor azt a benyomást keltik bennünk, hogy alkotóelemeik jól vannak elhelyezve. Ez a benyomás a művészet paradox természeté: ha szembekerülünk vele, észrevesszük, de előre nem láthatjuk.

A művészet esetében Bergson szerint nincsenek rendszerező alapok, a forma-tartalom kérdése nem választható szét: dolog és eszméje, valósága és lehetősége egyszerre jön létre, egyfajta kiszámíthatatlan rendet hozva létre. A műalkotás esz-

¹⁹ Mindkettő bergsoni fogalom, bővebben BERGSON, Henri: *Bevezetés a metafizikába*. Ford. FOGARASI Béla, Bp., Athenaeum, 1910, 1.

²⁰ Uo.

²¹ BERGSON, Henri: *A gondolkodás és a mozgó*. Ford. DÉKÁNY András, Bp., L'Harmattan – Szegedi Tudományegyetem Filozófiai Tanszék, 2012, 36.

²² Uo., 38.

²³ LORAND, Ruth: *Bergson's Concept of Art = British Journal of Aesthetics*, 1999, October, No. 4., 400–401.

méje és anyagi minősége elválaszthatatlan, együtt változnak az alkotás folyamata során magával a művésszel együtt.²⁴

„... a festő tehetsége alakul vagy elváltozik, mindenestre módosul műveinek hatása alatt, úgy minden egyes állapotunk, amint kilép belőlünk, módosítja személyünket, mert ő az új forma, amit éppen most adtunk önmagunknak. Igazunk van tehát, mikor azt mondjuk, hogy amit teszünk, attól függ, hogy mik vagyunk; de hozzá kell tennünk, hogy egy bizonyos mértékben azok vagyunk, amit teszünk, és hogy folytonosan teremtjük magunkat.”²⁵

A folyamatos önteremtés útja, vagyis az értelem fogalmiságától a filozófiai intuícióig vezető út egy önmagára ismerő intuíció eszméje. Ez a gondolat a *Teremtő fejlődés*ben jelenik meg először, és két ponton is szorosan kapcsolódik a művészet fogalmához. Először is Bergson intuíciófogalma egy tárgyilagos, költői önkénytől védett, filozófiai intuíció, és mint ilyen, a művészettől gyökeresen különbözik, a valósághoz pedig szorosan hozzátartozik, hiszen önteremtésünk folyamatában a valósággal együtt alkotunk. Másodszer a bergsoni filozófia a tudomány valóságértékét a művészet harmóniájával egészíti ki. A tiszta értelem matematikai kiszámíthatósága szüntelenül változó lelkiállapotunk számára elégtelen magyarázó elv, hiszen itt valami mindig tökéletesen újnak folytonos kidolgozása történik.²⁶ A rendszerező értelem itt ugyanolyan akadályba ütközik, mint a művészi alkotások meghatározási kísérleteinél. Ez abból az egyszerű bergsoni gondolatból ered, miszerint az élet túlrad az értelmen, de lendület kell ahhoz, hogy önmagunk fölé emelkedjünk.

„Az életlendület... alapján véve teremtésigény. Nem teremthet abszolúte, mert maga előtt találja az anyagot, azaz mozgásának fordítottját. De bekapaszkodik ebbe az anyagba, mely maga a szükségszerűség, s igyekszik belevinni a lehető legtöbb meghatározatlanságot és szabadságot.”²⁷

A belső tartamra irányuló intuíció tevékenységében meghaladja az intellektus analízáló gyakorlatát, és ebből következően magát a fogalmiságot. Ebben a viszonyban határozhatjuk meg a műalkotást is, amely az intuíció termékeként független az alkotó intellektuális aktivitásától. Egy vers alkotóelemei például tipikusan intellektuálisak, maga a műalkotás ugyanakkor nem az. A műalkotás azt mutatja meg, hogy létezik a szellemnek olyan területe, ahol lehetőség van intellektuális elemek nem intellektuális (intuíción) módszerrel történő használatára.²⁸ Az intellektus rendszerezőképességét és tudományos kiszámíthatóságát megtörve építi fel Bergson egész intuíción filozófiáját, amelynek számos ellentmondása és hiányossága könnyen feloldható, illetve pótolható a művészet fogalmával és a műalkotások természetének vizsgálatával. Ilyen ellentmondás például az a rendfogalommal kapcsolatos gondolat, amely szerint ha valahol hiányzik egyfajta rend, mindig van egy másik.

²⁴ Uo., 405.

²⁵ BERGSON: *i. m.* (1930), 28.

²⁶ Uo., 3–4.

²⁷ Uo., 245.

²⁸ LORAND: *i. m.* (1999), 408–410.

Ahogy arra Ruth Lorand is rámutat, a rendek különböző mértékét nem lehet anélkül magyarázni, hogy figyelembe ne vennénk a rendezetlenséget mint összetevőt: ha rend van, rendezetlenség is van. Ez művészetelméleti szempontból különösen fontos, hiszen a rendezetlenség jelentős szerepet játszik a művészetben és az alkotás folyamatában. Ha elfogadjuk, hogy a művészet valamilyen kiszámíthatatlan rendet fejez ki, az alkotó munkafolyamatot nem pusztá kivitelezésnek kell tekintenünk, mint például egy építészeti terv megvalósítását, hanem olyan teremtménynek, amely egyediségénél fogva utóéletében érzékeny²⁹, azaz más művekkel való összehasonlítás hatására változékony, különböző kontextusokban mást-mást jelent, valamint minőségi fokozati különbségek megtételét engedi.³⁰ Ez utóbbi azt jelenti, hogy a műalkotások esetében alkalmazhatjuk a jobb-rosszabb megkülönböztetést, vagy kijelenthetjük, hogy nem minden alkotás mestermunka, hiszen ha minden mű egyformán csodálatra méltó lenne, nem lenne értelme a csodálatnak.

A fentiek alapján úgy összegezzük a bergsoni filozófia művészetfogalmát, hogy az a művészi alkotófolyamat önteremtő jellegét hangsúlyozza. E folyamat során a belső tartamra irányuló intuíciós tevékenység hozza létre a műalkotást, amely így egy belső (énen belüli) tartalom külső reflexiójának tekinthető. A tudományos értelemben használt időtényező (elő-utóidejűség, múlt, jelen) itt nem érvényesül, hiszen Bergson felhívja a figyelmet arra, hogy a művészetben valóság és lehetőség egyszerre vannak megteremtve. Abban a tartamban, amelyben a művész alkot, állandó lehetőségteremtés zajlik.³¹ Ez Bergson új irányú lélektani vizsgálódásainak is bizonyítéka, így bizonyára nem alaptalan azt állítani, hogy filozófiájában művészetpszichológiát is művel.

A bergsoni filozófia legjellemzőbb vonása többrétű újdonsága. Fogalmi, eszmei, tudománykritikai és nem utolsósorban filozófiai gondolatainak eleven újdonsága minden szövegét uralja, amelyek ezért sokszor nehezen érthetők és követhetők. Gondolatainak összetettsége és eredetisége nagy fegyelmet és figyelmet követel az olvasótól. William James szerint ez az eredetiség „zavarba ejtően bőséges”, „kétséges, hogy valaki egyáltalán érti őt annyira, hogy beszéljen róla”. Hozzáteszi azt is, hogy Bergson lenne az első, aki elismerné, hogy ez így van, és hogy beszélni kell azokról a dolgokról, amelyeket még nem gondolt végig teljesen.³² Méltatásában James odáig megy, hogy zsákutcába jutott kutatóknak egyenesen javasolja: üssék fel Bergson műveit, és úgy hat majd rájuk, mint a madarak éneke. Magáról a valóságról szól, és nem találnak egyetlen oldalt sem, amely ne lenne tökéletesen eredeti.³³

Hogyan jelenik meg mindez Babits irodalomelméletében? Milyen szerepet játszott Bergson filozófiája az 1919-es híres egyetemi előadás-sorozat sikerében?

²⁹ LORAND: *i. m.* (1999), 411.

³⁰ LORAND: *i. m.* (1999), 408–413.

³¹ BERGSON: *i. m.* (2012), 17–18.

³² JAMES, William: *Writings 1902–1910. The Varieties of Religious Experience, Pragmatism A Pluralistic Universe, The Meaning of Truth, Some Problems of Philosophy, Essays*. New York, N.Y., Literary Classic of the United States, 1987, 731. Az idézetek saját fordításaim.

³³ JAMES, William: *A Pluralistic Universe – Hibbert Lectures at Manchester Collage on the Present Situation in Philosophy*. London, Bombay and Calcutta, Longmans, Green, and Co., 1920, 265.

Bergson eszközcélú, a törzsszövegektől többnyire atomizált – ugyanakkor a legfontosabb fogalmakból levezetett, így azok elméleti következményeinek tekinthető – művészetfilozófiai megjegyzései Babitsnál szervezeten jelennek meg, és egyértelműen művészetelméleti célokat szolgálnak. Leginkább az elmélet lélektani elemeiből látható, hogy a bergsoni művészetpszichológia fogalomkészlete beépült Babits alkotás-módszertani fejtegetéseibe. A legfontosabb hasonlóság a következő: ahogy Bergson művészetmeghatározásának alapja a művész énye és múltja közti közvetlen kapcsolat, úgy Babitsnál az alkotó egyénisége és múltja szorosan együtt él az alkotás folyamatában.

„Az író pedig egészen benne él a múltjában. Az író benne él az ő egyéniségében, úgy, ahogy kialakult. Minden új élményt ehhez asszimilál, és az asszimilálás hozza létre, hogy minden élmény benne marad, gazdagítja múltját és egyéniségét, minden régi élményéhez az író hú marad...”³⁴

Bergson az élet lényegét az emlékezetben határozza meg, Babits elméletében az alkotás mozgatórugója az ebből kibontott erkölcsi emlékezet fogalma. Az emlékezet bergsoni ritmusa, amely a különálló pillanatokot összekapcsolja, Babitsnál az irodalmi alkotás lelki ritmusának felel meg. Ennek egyedisége és egyszerűsége adja az alkotás individuális jellegét. Minden ember egyéniség – elsősorban nem lélektani, hanem irodalmi szempontból. Legfontosabb művészetelméleti következtetéseit Bergson segítségével vonja le: az irodalmi mű lényege már annak megjelenésekor megvan, nem későbbi magyarázat eredménye. Bergsoni fogalmak használatából következik az a gondolat is, hogy bizonyos értelemben minden írónak új műfaja van. A kijelentés rejtve hagyott evidenciákon alapul: a végtelen variánsok lehetőségére az ember legmélyének önészlelésével, illetve ennek elfogadásával tekint Babits, és új dolgok létrejöttét a művész lehető legteljesebb múltjának ismeretéből származtatja.

Babits elméletének legfontosabb fogalmai, emlékezet, múlt, lélek, intuíció, módszertani eredményeket hozó rendszerezése azon alapult, hogy a bergsoni filozófia összefüggéseit nemcsak átvette, hanem azok közül sokat már korábban maga is végiggondolt. A „kezdettől fogva a jövőbe lépett múlt”³⁵ egy történetiségtől megszabadított időfogalmat feltételez, ezt Babits időtlenségnek tekinti. Ez szolgáltatja az irodalom tárgyát, ennek jeleit keresi az író önmagában. A teremtő idő megértése ugyanakkor Babits számára új, semmi máshoz nem hasonlító intellektuális esemény volt. Metafizikájának időfogalmát a benne rejlő állandó változás lehetősége miatt alkotás-módszertani alapként átvette, és a teremtő alkotás lehetőségének feltételévé tette. A teremtő idő lényege, hogy múltunkból semmi nem semmisül meg, teljes egészében rendelkezésünkre áll, és folyamatosan hat jövőnkre. Ha eljutunk a Bergson által javasolt szabad emlékezethez, vagyis a filozófiai intuícióhoz, akkor mély-magunkat érintve elérjük belső lényegünket.³⁶ A szabad emlékezet bergsoni

³⁴ BABITS Mihály: *Egyetemi előadások 1919. Szabó Lőrinc gyorsírósos lejegyzése alapján*. Bp., Ráció, 2014, 176.

³⁵ Uo., 36.

³⁶ BERGSON: *i. m.* (2012), 101.

fogalmát felhasználva Babits ennek a lélektani folyamatnak művészetelméleti-irodalmi jelentőségét hangsúlyozza.

„A lelki élet legmélyebb értelmébe nem hatolhat bele az ember semmiféle más elveken, mint az irodalmi elvek mentén...”³⁷

Önmagam felismerésének pszichológiai ténye nem elégséges személyes feltétele az alkotásnak, hanem ezen túl akarnom kell önmagam kifejezését. Ez önmagam megőrzését, elfogadását és önmagamhoz való hűséget jelent, a változtatás szándéka nélkül. Babitsnál az őrzés igénye maga a hűség, önmagam egész múltjához való ragaszkodás. Ez adja az írói cselekedet erkölcsi karakterét, így válik a pusztá visszaemlékezésből erkölcsi emlékezet, a(z) (ön)kifejezési szándékból pedig morális tényező. Az állhatatos hűség, a múltból táplálkozó egyéniség a költő jellemzője. Így válik Babits irodalomelmélete művészetpszichológiává, éppúgy, ahogy Bergson filozófiája. Nem lelki problémákból indul ki, és nem azok művészeti vizsgálatát végzi, mégis, a lelkiállapot a művészi alkotás legfontosabb tényezőjeként jelenik meg. Az alkotás folyamata pszichológiai szempontból vizsgálható, ugyanakkor a művészet lényege már nem.

Ezt a korlátot, lélektan és művészet határát érzi Babits, amikor az önmagából a művészből kifejlődött művészetnek az élményeken túli érvényességét hangsúlyozza. Az élmények eszközök, amelyek segíthetik az alkotás folyamatát, ugyanakkor tematikus újításra alkalmatlanok. A lélek szelekciós készsége segít kiválogatni az élmények közül azokat, amelyek az író egyéniségével összhangban vannak, és így érdemesek a megőrzésre. Az emlékezet erkölcsisége abban áll, hogy az emlékezés folyamatát nem engedi megtörni új, idegen élmények megőrzésével. Ez a tevékenység nem tudatos, és ebben az értelemben nem irányított, hanem az író karakterének megfelelő küzdelem az én és a külső világ eseményeinek összehangolására. Az írói karakter minden esetben egyedi, amely egyediség az író munkásságára is érvényes, sőt több: azzal teljes egészében megegyező.

Bergson filozófiájának általános ismertetésénél Dienes Valéria hangsúlyozza az értelem meghaladásának filozófiai jelentőségét. Nem tisztán értelmi lények vagyunk, és a valóság sem csak értelmi szerkezetű. Ezért az értelemtől minőségileg különböző szellemi képességeket kell munkába állítanunk, a cél pedig maga a filozófia. Ez azt jelenti, hogy a szellemi tevékenység túlrad önmagán.³⁸ Az értelem rendszerezőkészsége a szellemség magasabb formájához elégtelen. Ez az elégtelenség Babits elméleti előadás-sorozatában is megjelenik, először akkor, amikor minden eddig ismert tudományos és történeti szempont érvényét elvitatja az irodalom vizsgálata során.

„Igazán előkelő ember a saját agyának teremtésművével foglalkozik, mint másokéval, ami nem más valójában, mint az irodalom. Ez a világfa álláspontja az irodalomban. S ebben a mondásban meglepő s megegyező van, ami emlékeztet az igazságra.”³⁹

³⁷ BABITS: *i. m.* (2014), 59.

³⁸ DIENES: *i. m.* (1929), 55-56.

³⁹ BABITS: *i. m.* (2014), 39-40.

A teremtésmű fogalmán nemcsak magát az irodalmi alkotást kell értenünk, hanem azt a folyamatot, amely irodalmat eredményez. Teremtés és alkotás költészeti értelemben szinonimák, legalábbis ebben az esetben minden nehézség nélkül így tekinthetünk rájuk. A bergsoni kérdés itt mindenekelőtt az, hogyan válik láthatóvá számunkra az alkotófolyamatnak az az eleme, amely minőségi különbséget teremt költői alkotás és szavak egymás melletti csoportosulása között. Babits „Bergson fejével” gondolkodik, amikor ihlet és intuíció aracionális tevékenységében, vagy talán inkább kiszámíthatatlanságában határozza meg ezt az elemet. Ugyanakkor figyelmeztet ezek pszichologizáló veszélyeire. Ezen azt érti, hogy csupán ezek vizsgálata nem több, mint a művész pszichológiai analízise. A lélektani szempontok mindegyikétől időbeliségük és tudományosságuk miatt alkalmazhatatlanok az irodalom időtlen összefüggéseinek feltárására. Ez nem azt jelenti, hogy Babits tudománytalan szempontokat keresne az irodalom számára, és hogy ennek vándját elkerülje, siet leszögezni, hogy az irodalom – amennyiben tudománynak tekinthető – nem a tények, hanem a viszonyok tudománya. Miért van Babitsnak ilyen nagy szüksége tudományra, tudományok szempontokra, ha az irodalomról kíván beszélni? Azért, mert csak így teheti kutatás tárgyává, és csak ez által menekítheti meg a szórakozás, a pusztta élvezet jelzőjétől. A költői pontosság nem külső szabályok kötelező alkalmazása, hanem az irodalmi kifejezés formai kritériuma, amelyet Babits expresszióknak nevez. A kifejezés tárgya nem tetszőleges, hanem valami, ami eleve adott az író számára: lelke tartalma. Az író azzal, hogy ennek pontos kifejezésére törekszik, lelki élményének teljességét igyekszik megvalósítani. A lelkiállapot közlésének egyetlen lehetősége Babits szerint az irodalmi kifejezés. Az expresszió azt jelenti, hogy a lélekből valami „ki lett hozva”, nem pedig valamilyen egyszerű átélés kommunikációja. Kihozni valamit a lélekből, objektíválni egy élményt, elkülöníteni a pusztta átéléstől, és ezt megmutatni – a legnehezebb művészi feladat.

Bergson nyomán halad Babits, amikor hozzát teszi, csak azt tudja kifejezni az író, ami saját lelkében megvan. A szó tudományos értelmében ez nem a lélek vizsgálata, sokkal inkább a lélek művészi dimenzióinak feltérképezése. Ez már nem a pszichológia területe, mert bár az író lélektani szempontokkal vizsgálható, a művészi alkotás azonban nem. Míg az alkotás folyamata a pszichológia számára megragadható, addig a művészet lényege nem, mert ez csak önmagából magyarázható.

„Az író... a legmagasabb feladatának azt tartja, hogy az író egyéni, magát egyszer előforduló lélekállapotát teljesen és feltétel nélkül átadja és közölje. Ez tehát az expresszió, pontossága különbözteti meg az irodalmat minden más tevékenységtől. A tudós az objektív vonásokat keresi, az író a lelki élményét külön, és a csak benne élő nem objektív módon adja.”⁴⁰

Babits elméletének újdonságát az adja, hogy a formai szempontokat tekinti az irodalmi vizsgálódás alapjának. Az irodalom tehát formajelenség, amelynek a tartalomhoz való viszonya ugyanolyan fontos, mint formaisága. A pusztta tartalom azonban irodalmi célok megvalósításához elégtelen. Babits felismeri és hangsúlyozza, hogy az irodalmat formajelenségnek tekinteni: új a világban. Éppoly újdonság ez,

⁴⁰ Uo., 47.

mint az írói lélek folyamatosan alakuló, soha nem ismétlődő és akaratlagosan sem ismételhető tartalmi elemeinek egyedisége.

Az alkotófolyamat művészi motivációit előtérbe helyezi, annak vizsgálhatóságát világosan és egyértelműen elvitatja a pszichológiától, és minden egyéb tudományos (történeti, szociológiai) szemponttól. Ennek ellenére az irodalmat mint művészetet túlit határozza meg, és csupán instrumentális kapcsolat feltételez, amikor az irodalmat minden művészetek megértési lehetőségének tartja.

„Az irodalom a művészetek legbensőségesebb szellemi életének vehikuluma.”⁴¹

Ez a meghatározás a bergsoni intuíció–intellektus szembeállítás gondolatán alapul. Babits a „legbensőségesebb” szellemi tevékenységet explicit módon elválasztja a gondolkodástól, és az irodalmi művészet sajátjaként határozza meg. Ebből már következik az a gondolat, hogy az irodalomtól különböző művészetek nem alkalmasak ilyenfajta kifejezésre. Mindamellet azt is hangsúlyozza, hogy az irodalom nem pusztán a művészetek egyike, hanem azok jellemzőivel bíró, de tágabb szellemi körrel rendelkező sajátos tudomány. Az irodalmi mű azonban mégsem tudományos mű; utóbbi ugyanis soha nem törekszik arra, hogy valami lelki tartalmat fejezzen ki.

Fentiekből látszik, nem teljesen egyértelmű, hogy Babits milyen viszonyt feltételez egyrészt irodalom és tudomány, másrészt irodalom és művészet között (bár ez utóbbit sokkal világosabban kifejti, mint az előbbi.) Annyi azonban bizonyos, hogy lélektan, szociológia, történettudomány, természettudomány, társadalomtudomány, mind alkalmatlanok arra, hogy módszereikkel megvilágítsák az irodalom jelenségét a világban. Az egyes rész tudományoktól való elválasztást következetesen képviseli Babits, más a helyzet azonban a művészettel. Egyrészt azért, mert módszereiben a szellemi jelenségek közül a művészet áll legközelebb az irodalmi tartalom kifejezéséhez, másrészt azért, mert a tudományos módszerek elutasítása után az azoktól élesen különböző művészi szempontok biztosítják e különbség elméleti fenntartását.

Ezzel nem állítom azt, hogy Babits „kihasználná” a művészetet irodalmi célok elérése érdekében, csupán szeretném felhívni a figyelmet arra, hogy a művészet eszközként való használata éppolyan határozottan jelen van elméletében, mint ahogy például Bergson filozófiai következtetéseiben. Irodalom művészetként való meghatározásánál Babits egyszerre tekint az irodalomra a művészi tartalom kifejezőeszközeként, és a művészetet átfogó formajelenségként.

Valójában mi az a sajátos irodalmi tudományos elv, amelyet Babits mindentől teljesen különbözőként határoz meg? A válasz nem könnyű, mert a szövegben⁴² nem különül el kérdés és válasz, hanem azt mondhatnánk, hogy az előadások inkább egyetlen gondolatfolyamat alkotnak. Mégis van válasza Babitsnak: az irodalom sajátos elve a lelki élet dinamikájának közlése. Ezt szerzői tudománynak nevezi,⁴³ és nem más, mint a kifejezés formája, olyan forma, amely tartalmat, lelki tartalmat ad. A tartalomtól elválaszthatatlan forma gondolata megegyezik Bergson művészetfo-

⁴¹ Uo., 51.

⁴² Továbbra is az irodalomelméleti előadás-sorozatra utalok.

⁴³ BABITS: *i. m.* (2014), 62.

galmával, ahol eszme és anyagi minőség elválaszthatatlansága evidencia,⁴⁴ és ahogy ezek Bergson szerint a művésszel együtt az önteremtés folyamatában állandóan változnak, úgy Babitsnál minden lelki tartalom egyedisége és megismételhetlensége minden esetben új variánsok kifejezését teszi lehetővé. Ez messze túlmutat a művészet eddig ismert lehetőségein.

„... az irodalmat nem tartom egészében azonosíthatónak egy művésszel sem. Azt kell mondani, hogy az irodalomnak más és több feladata is van, mint éppen a szépet előállítani, de bármi a feladata, rokon a művészetével abban, hogy szintén valami önzetlen, valami, ami egy oly törekvést jelent az írói egyéniségben, ami nem a mindennapi élet praktikus törekvése, hanem az önmagának kifejezése, kifejezése tulajdonképp az egész világnak, amit ő átél.”⁴⁵

Ahol az állandó változás, a kiszámíthatatlanság és a végletekig megengedett egyediség az úr, ott a tudomány rendszerező hatalma véget ér. Babits és Bergson fejtegetése leginkább abban hasonlít egymáshoz, hogy egyrészt innen kezdik felépíteni elméletüket, másrészt, bár a tudományokkal szemben mindketten művészi álláspontot képviselnek, a művészet „hagyományos szempontjait és elveit” egyaránt eszköznek tekintik. Hagyományos elveken nemcsak a művészettörténeti szempontokra gondolok, hanem az alkotás folyamatának háttérbe szorítására, és az alkotótól elkülönült műalkotás vizsgálatának pszichológiai-szociológiai szempontjaira. Ezekkel szembehelyezve magukat az önteremtés (Bergson) és önmagam felismerése (Babits) elvi lehetőségeit vizsgálják. A művészet jelensége a maga kiszámíthatatlanságával (Babits) és paradox természetével (Bergson) túlmutat az értelem szellemet korlátozó keretein. Lelki tartam (Bergson) és lelki tartalom (Babits) tudományos diskurzusban kifejezhetetlen. A kiszámíthatatlan rend (Bergson) és a mély dolgok nehéz kifejezhetősége (Babits) gondolatával mindketten azt bizonyítják, hogy a művészetelméleti következtetések szerves részét alkotják elméletüknek.

Nem állítom azt, hogy Bergson és Babits explicit művészetelméletet művelne. Azt azonban mindenképp el kell ismernem, hogy elméleteik nagyban hozzájárulnak a művészetelméleti kutatások újszerű továbbgondolásához, valamint az európai filozófia és irodalom örökségének megőrzéséhez, és mindenekelőtt annak „továbbteremtéséhez”.⁴⁶

⁴⁴ Ld. a 26. lábjegyzetet.

⁴⁵ BABITS: *i. m.* (2014), 191.

⁴⁶ Ld. a 15. lábjegyzetet.

Nyilasy Balázs

Milyen is az alkalmas elmélet?

(Füst Milán: *Látomás és indulat a művészetben*)

Látomás és indulat – az először 1948-ban megjelent könyv címe példaadó korrekt-séggel jelzi a gondolatmenet magját, szervező lelkét, a csaknem nyolcszáz oldalas tanulmányon vörös fonálként végighúzódo rögeszmés meggyőződést. A szerző, Füst Milán ugyan a művészet ontológiájának, valóságkapcsolatának kérdésében is állást foglal, de legszívesebben azt a centrumot, erőteret fürkészi, amely hite szerint a művészi alkotásokat meghatározza. A tanulmányíró a művészet teremtő lényegét semmiképpen sem a racionális ego, a kogníció, a morális érzület s a gondolat körében keresi. A lélektani, antropológiai alapok feltárásakor a művészet működését, értékteremtő potenciáját firtatva úgy látja, „vegetatív szisztémánk” sajátosságaira s az érzelem, az indulat dinamikus jelenlétére kell odafigyelnünk; a dinamikus látomás, láttatás, ábrázolás, a „hallucinatív hatékonyság”¹, az „érzéketesség-életteljesség”² körében szükséges vizsgálódnunk; az irodalom, a képzőművészetek és a zene formációit „a teremtés belső struktúrát teremtő indulata” felől³ érdemes megközelítenünk. Az „esztétikai érték” eszerint a látomás, láttatás, ábrázolás módozataihoz, s nem valamiféle racionális, ismereti közléshez, feltáráshoz, kognitív-morális létszférához kapcsolható, és a művészet hatásmechanizmusát feltáró törekvések természetesen a dinamikus érzelmközvetítésre fognak irányulni. „A szépséget képpel lehet legjobban kifejezni”⁴, „az érzékletes anyag hozza létre a szépséget”⁵ – szögezi le Füst könyve ötödik előadásában, s meggyőződését számtalan más alkalommal is kinyilvánítja. A tanulmányt ekképpen a kognitív, ismeretelví művészet-felfogások határozott elutasításaként tarthatjuk számon; a Füst Milán-i koncepció természetes ellenlábasa az 1948 után jó időre hegemon helyzetbe kerülő Lukács György-i kommunista-szocialista esztétikának is, amely „a valóság tükrözése” központi fogalmához gasztkodva a szűkös kogníciós, ismereti elv Prokrusztész-ágyába zárta önmagát.

*

A látomás és indulat elvét, mint említettem, Füst nagyon karakteresen, határozot-tan érvényesíti, és a koncepcióból adódó természetes következtetéseket rendre le-

¹ FÜST Milán: *Látomás és indulat a művészetben*. Szerk. UNGVÁRI Tamás, Bp., Magvető, 1980, 246. Alapszövegként ezt a kiadást használom, de az idézett szöveghelyeket mind az első (Bp., Egyetemi Nyomda, 1948), mind az ezredfordulós (Bp., Kortárs, 1997; Bp., Fekete Sas, 2006), KIS PINTÉR Imre által sajtó alá rendezett kiadványok megfelelő részeivel egyeztettem.

² Uo., 274.

³ Uo., 291.

⁴ Uo., 368.

⁵ Uo., 367.

vonja, akkor is, ha konklúziói közmegegyezéses, kanonizált meggyőződéseket sértenek. Az ember szenvedélyes és szenvedőleges lényét elutasító sztoicizmust a szerző nem sokra tartja⁶, és Edgar Allan Poe „érzelmeket leleplező”, „matematikai”, racionalitás-elvű poétikáját „gyermekes” ravaszkodásnak ítéli. A kifejlett reneszánsz „hűvösebb hatása”-val Giotto bensőségét állítja szembe,⁷ a racionális Molière-t messze a látomásos Shakespeare mögé helyezi, és Lev Nyikolajevics Tolsztoj *Feltámadásának* döntő részét terméketlen moralizálásként tartja számon.⁸ A premisszához konzervensen ragaszkodó tanulmányíró a lélektani mélységet, összetettséget, bonyolultságot sem tartja par excellence értékképző sajtátságának. A *Bűn és bűnhődés*ről rendre elismerően szól, a mű „látomásos”, vizionárius jeleneteit nagyra értékeli (Raszkolnyikov lázas, delíriumos álmára, a Iovacska brutális agyonverésére különösen sokszor tér vissza), de az orosz író későbbi műveit – így az *Ördögök*et és *A Karamazov testvéreket* is – erős kritikával illeti. Dosztojevskij szerinte nem tudta, hogyan kell bännia saját zsenialitásával. „Az irodalmi pszichologizálás szörnyszülöttéi az ő hibás regényeiből veszik eredetüket, azokból, amelyeket Raszkolnyikov után disztinkciós képtelenségében és vakbuzgóságában szintén remekműveknek kiáltott ki a világ” – fejtegeti.⁹ „... a művésznek a lelket és eseményeit is testi formában kell megjelenítenie” – foglalja össze röviden, frappánsan az írói pszichológiával kapcsolatos álláspontját.¹⁰

*

„... a gondolatnak a művészet világában való túlértékelése sokat foglalkoztatott, ennélfogva a művészetek legigazabb s legfőbb princípiumaira szeretném mindenképp felhívni a figyelmet” – indokolja Füst Milán a „látomás és indulat” melletti rendíthetetlen elkötelezettségét. Az igazságok persze, jól tudjuk, jelentős mértékben kontextusfüggők. Az érzékletesség-életteljesség, dinamikus láttatás, ábrázolás, hallucinatív hatékonyság és struktúrateremtő indulat esztétikáját és poétikáját igazában csak a tágabb dimenziók, esztétikai paradigmák, rendszerek függvényében ítéelhetjük meg, nevezhetjük indokoltnak vagy kevésbé indokoltnak. Jómagam a magyar esztéta eltökéltségét már csak azért is elismeréssel nyugtázom, mert úgy látom, a művészet energetikai meghatározottságainak vizsgálata a művészetbölcseleti, teoretikus, irodalomelméleti rendszerekben jobbára elsikkad.

A kognitív, morális nézőpont nyomasztó dominanciáját XIX. századi esztétikai gondolkozásunk is lépten-nyomon felmutatja. „Nincs becse a képzelődésnek soha is tartalom nélkül. Gondolat dönti el a művészeti erő becsét, ez adja mértékét. Azért fölöttébb hibás amaz elmélet, mely abból, hogy a művészet általában, és különösen a költészet, a gondolatnak érzéki előállítása, alakba öntése, oda következtet, hogy

⁶ Uo., 224.

⁷ Uo., 316.

⁸ Uo., 299.

⁹ Uo., 300.

¹⁰ Uo., 270.

a mélységre hajlandó költői elme kevésbé költő, ahhoz képest, amelyik költő több képpel, hasonlattal, azaz külsőséggel állítja elő műveit. E részben kimerítő értekezéseket lehetne írni a jelzőkről, szóvirágokról a nyelv szépségei szerint, mint amelyek festők, leírók, másolók; de az is való, hogy a költői érzékítésnek legfensőbb módjait egészen másnemű leírások adják, mint az érzékiek. Lehet beszélni továbbá művészi alakról, alakítás szabályairól; mindamellett az igazság oda jut ki, hogy ahol gondolat nincs, nem lehet ott forma se” – tár elő a hegeliánus Erdélyi János olyan esztétikai gondolkozásmódot, amely a maga meggyőződéses kognitivitásával-racionalitásával eleve kizárja a műalkotás energetikai karakterének felismerését és vizsgálatát.¹¹

Erdélyi egyoldalúságát éppenséggel nem nehéz megértenünk. A XIX. század közepének szellemi légkörében az esztétikust még nagyon erős tradíciós erő sarkallja arra, hogy a művészetet a morális, kognitív gondolati, eszmei alaphoz kösse. Annál meglepőbb, hogy az „indulat és látomás” alapú meggondolások az ezredfordulón sem befolyásolják erőteljesen a teoretikus módszertanokat, attitűdöket. A formalizmust, új kritikát, strukturalizmust követő irodalmi dekonstrukció metódusát látszólag világok választják el a morális, racionális, ideológiai szempontokat érvényesítő XIX. századi meggondolásoktól. A meggyőződéses posztstrukturalista tudósok elemző metódusában mindazonáltal jómagam semminemű „energetikai” elemző mozzanatot nem találok. Kulcsár Szabó Ernő, Eisemann György és társaik mű- és folyamatanalízisei, mint már többször bemutattam, voltaképpen rögzített, kognitív, „ideológiai” ellenőrzések: a szövegeket a „stabilizálhatatlanság poétikai tapasztalatá”-nak, a „nyelv topológiai hatalmá”-nak illusztrációjaként kezelik, a műelemzés értelme és célja náluk a személyiség-disszeminációhoz és a nyelvi válsághoz kapcsolódó analógiateremtés, legyen szó *A perverzió démonáról*, az Arany János-i *Letéstem a lantot*ról vagy bármely más elbeszélésről, versről.

*

A posztstrukturalista-dekonstrukciós elemzési módszer a műalkotást a disszeminációs elváráshoz igazítva többnyire illusztrációs dokumentumként, üres sémaként kezeli. Az ide vezető út állomásait kétségkívül hasznos volna számba vennünk. A részletes vizsgálat azonban végleg szétfeszítené előadásom kereteit, így e helyütt csak kurta, sommás helyzetértékeléssel élek. Az ismeretelvűség, a kognitív racionalizmus meghaladását a modern irodalomelmélet alapvetése – úgy látom – éppenséggel elősegíthette volna. Az orosz formalizmus osztranyényije-elve és az angol-szász új kritika tenziókereső meggyőződése mindenesetre evidensen kínálták ezt az irányt. Hogy az energetikai nézőpont mégsem tudott győzedelmeskedni, abban alighanem a fiatal diszciplína önbizalomhiánya is szerepet játszott. Az irodalmi teória az ítéletalkotás, a szisztematizáció, az absztraktumokkal bánás módszertani elveit kialakítva végül is (a természettudományok mellett) a nagy tekintélyű filozó-

¹¹ ERDÉLYI János: *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*. Sajtó alá rendezte T. ERDÉLYI Ilona, Bp., Akadémiai, 1991, 263–264.

fia mintáihoz közelített. Az általánosító törvény, az absztraktumok s a fogalmiság erejébe vetett hit, a szubsztanciális, végső egyre irányuló figyelem pedig természetesen hozta magával a művészet „látomásos-indulatos”, energetikai természetének elsikkadását, s a kognitivitásnak jobban megfelelő vizsgálati centrumok előtérbe kerülését. A „látomás és indulat” energetikai elvét igazában a legmaibb teoretikus iskola, a még éppen csak alakuló, ezredfordulós kognitív poétika helyezi a középpontba. Reuven Tsur professzor nagyszabású összefoglalásában (*Toward a Theory of Cognitive Poetics*) nemcsak a kognitív mindennapiságtól, a „clear-cut” észleléstől eltérő művészi világérzékelést, világmegragadást jelöli ki teoretikus origópontként, de az elmélet s a poétika fő feladatának éppen e sajátos beszédmód feltárását tartja, s irodalmi antropológiáját, verstani, ritmikai vizsgálódásait következetesen ebben a szellemben folytatja le.

*

A Füst Milán-i *Látomás és indulat* rugalmasabb, hajlékonyabb metódusát a fogalomhasználat, a szubsztanciakijelölés és a szisztematizáció terén is tetten érhetjük. Füst fogalomhasználata ellentmondásmentes, de nem túlfeszített. Rigid, egzakt azonosságra nem törekszik, a fogalmakat nem ruhazza fel reália-léttel, és nem tulajdonít nekik korlátlan megértési potenciált. A határt Wittgenstein kifejezését kölcsön véve „egy bizonyos célra” húzza meg.¹² Sűrűn alkalmazott, fontos szókapcsolata, a „vegetatív szisztéma” kifejezés az egzakt fogalmi azonosság követelményének kétségkívül nem tesz eleget; rendeltetését azonban így is betölti: többféle kapcsolódást megenged, de végül mindegyre a morális szférán kívüli antropológiai, pszichológiai sajátságokat célozza meg, írja körül.

Füst Milán az erős teória szempontörögztítő eltökéltségét sem igen alkalmazza. A művészet energetikai természetét alapként kezeli, de azon túl többféle igazságnak, nézőpontnak is teret enged. Az ismeretelvű esztétikai koncepciót egészében visszaszorítja, a racionális pedantériát elutasítja, de a gondolat jelentőségét teljes egészében nem tagadja. Bár a művészet differencia specifikuma az indulat és látomás, de azért nem mindegy, milyen gondolatból s témából igyekszünk műalkotást formálni – Füst az értékes, művészi és az alsóbbrendű kultúra között (a posztmodernista-posztstrukturalista divattal ellentétben) határozottan különbséget tesz. Az életet és a művészetet distinkciókkal választja el („a művészetben mi mást nevezünk igaznak, mint a valóságban...”, „a műben újfajta élet keletkezik, amelynek életfeltételei mások...”)¹³, ugyanakkor ragaszkodik az „életteljesség” s a „szenzibiláció” fogalmához. Az emberi képzeletet biofilnak, életet-kedvelőnek mondja, s a művészetek érdemének tartja, hogy „felfokozzák bennünk az élet érzetét és örömet”.¹⁴ Az ember minduntalan életet képzel bele az élettelenbe: a korszót úgy formáljuk meg, hogy emberi, állati vagy növényi formákra emlékeztessen, a struktúrátlant struktúrássá,

¹² WITTGENSTEIN, Ludwig: *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. NEUMER Katalin, Bp., Atlantisz, 1998, 59.

¹³ FÜST: *i. m.* (1980), 268., 397.

¹⁴ Uo., 275.

az alaktalant alakossá formáljuk – fejtegeti.¹⁵ A végletes absztrakciót a tanulmány-író a képzeleti struktúra elégtelensége, sematizmusa miatt elutasítja, de a többi művészeti stílust, „gondolkodásmódot” sokoldalúan mutatja be, többféle perspektívából szemléli; a művészi naivitást és a realizmust például egyaránt *korlátok* és *lehetőségek* kettősségében jeleníti meg. Az undorító, a torz öncélú ábrázolását nem tartja művészi feladatnak; az alkotói cél szerinte nem az undorítás, a képzelet elfordul attól, ami semmivel nem csalogatja. A nagy „diszharmonikusok”, Albrecht Dürer, Matthias Grünewald, Francesco Goya, Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij műalkotásait mindazonáltal hitelesnek ítéli. E művészek ugyanis az értekező szerint a művészeti varázsával teszik vonzóvá a rútat. (A lovacska agyonverésének dosztojevszkiji látomásához, mint említettem, Füst különösen sokszor tér vissza, a regényrészletet nagy-nagy megbecsüléssel övezi, és értőn elemzi.) A veszélyérzékelő, szorongáskifejező, problematizáló pesszimizmus és a diadalmas naivság, az erős szelf-érzések, a pszichikus egységre, teljességre törekvés Füst Milán esztétikai megfontolásai alapján ugyancsak egyenrangúan fontos részei a művészetnek. „Mi nemcsak azt szeretjük, ami szép, hanem furcsa módon olykor azt is, ami szörnyű vagy iszonytató, sőt azt is, ami hibás vagy csúnya, s talán azért is, mert gyakran tartalmasabb, érdekesebb, gazdagabb anyagú, dramatikusabb, mert izgalmasabb jelenség számunkra, mint az, ami, mondjuk, nyugalmasan ép, vagy amit harmonikus ép-ségnek nevezünk [...] ami nem annyira ép, az egyszersmind dinamikusabb hatású is [...] (Az embernek illúzióira feltétlenül szüksége volt minden időben, viszont mihelyt elhatalmasodnak rajta, akkor mint a tirannusait máris hajlandó őket levetni trónusaikról.)” – írja könyve negyedik részében.¹⁶ A művészetben ugyanakkor új élet is van, amely „felveri az én életerőmet is, [...] a művészet mindenkor életet-igenlő jellegű. *Ami azt jelenti, hogy a mű keserűségről szólhat, és mégis életörömt kelt*” – fejtegeti az ötödik előadásban.¹⁷

*

A más-másféle nézőpontok folyamatos belátása a teória rögzítést, egyértelműséget teremtő készségének alighanem ellentmond. A rendszerszerűség, a szisztematizáció s a végső egy bővületében élő filozófus és a filozófiai mintát követő kutató Füst Milán-i esztétikát egykönnyen valamiféle költői megnyilatkozásként, a „tudományosság” szféráján kívül maradó teljesítményként tarthatja számon. E nézőpontot, úgy látszik, még a kiváló filozófiatörténész, Hanák Tibor is magáévá teszi. „A *Látomás* nem a szakma nyelvén íródott, és nem a szakmabelieknek, hanem a szépíró választékos szavaival, mesélőkedvével a nagyközönségnek” – szögezi le Hanák a *Magyar Műhely*ben publikált színvonalas elemzésének indításakor.¹⁸

¹⁵ Uo., 334.

¹⁶ Uo., 326.

¹⁷ Uo., 388.

¹⁸ HANÁK Tibor: *Füst - mítosz - valóság* = *Magyar Műhely*, 1967, 23-24. sz., 58.

Az 1967-es tanulmány szerzője a folytatásban is jobbra a teoretizáló-szisztematizáló filozófus nézőpontját érvényesíti. Az objektív és szubjektív esztétikai koncepciót élesen elkülöníti, tipológiai alapként ajánlja, a *Látomástól* következetes ismeretelméleti alapállást vár el, és Füst szenzibilis, hajlékony, többféle lehetőséget megengedő nézőpontját végül is fogyatékoságként, hiányként kezeli.¹⁹ „Magatartása két világ közé állítja esztétikáját, saját szándékában nem egészen biztos hontalanként. Ott áll a realizmuson túl, és mégis vissza-visszalépve, fejében a világos érvekkel, melyek elhatározásra bírták, de tagjaiban a honvágy súlyával. Füst Milán esztétikája nem egy új világ jelenségeire, hanem a távolodó régire néz. Századunk irányairól nincs mondanivalója; a nonfiguratív alkotások figyelembevétele zavarná gondolat- s ízléskörét. A realizmustól, tétován bár, de eltávolodott, a posztmimetikus koncepciót azonban nem találta meg” – zárja dolgozatát Hanák Tibor bántóan igazságtalan, értetlen konklúziós észrevételekkel Theodor Adorno sematikus radikalizmusára és a nyugat-európai magyar emigrációs kultúrszemlélet egyoldalúságaira, egy szempontú magabiztosságára is emlékeztető módon.²⁰

*

A tradicionális filozófia premisszáit és módszertanát követve, úgy tűnik, keveset látunk meg, és keveset tudunk megmutatni a Füst Milán-i esztétika értékeiből, vívmányaiból, gondolati eredményeiből. A hagyományos bölcsélet módszertani elveit azonban, ne feledjük, a XX. században már maga a szakma is kétség alá helyezte. Edmund Husserl az ismeretelméleti szempont alkalmazásától óvja a szaktudomány művelőjét, Ludwig Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódások* című munkájában átfogóan tárja fel a szisztéma- és szubsztanciaelvű gondolkodásmód problematikuságát, a kognitív tudományok egyre teljesebben mutatják be az absztrakcióképzések processzusát, s figyelmeztetnek az áltudományos konceptualizációk kudarcára, megértésképtelenségére. Az új évezred magyar művészet- és irodalomelméletének a korrekt szakmaiságot megújítva és a megértésképtelen teoretizmusok csapdáit elkerülve kellene megújulnia. E folyamatban a mi „saját nyomon járó” XIX. és XX. századi művészetbölcséletünk is komoly segítséget adhat: Kemény Zsigmond, Péterfy Jenő, Karácsony Sándor, Sík Sándor és persze Füst Milán egyaránt hasznos, értékes inspirációk sokaságát kínálják a töprengő, kereső, gondolkodó esztéta számára.

¹⁹ Kritikai megjegyzéseim természetesen csak Hanák Tibor 1967-es tanulmányára vonatkoznak. Hogy a kiváló filozófiatörténész könyvei – például az *Ideológiák és korunk. Tíz tanulmány*. London, Szepsi Csomor Kőr, 1969; valamint *A filozófia: kritika*. Bécs, Deák Ernő, 1980 – sok korszerű gondolatot, hasznos észrevételt tartalmaznak, arról más írásaimban éppenséggel meg is emlékeztem.

²⁰ HANÁK: *i. m.* (1967), 69.

Farkas Attila

A fiatal Lukács drámaelmélete

Bevezetés: a fiatal Lukács

Hogy Lukács Györgynek (1885–1971) helye van a magyar művészetelmélet hagyományait tárgyaló diszkusszióban, azt nem kell részletesen indokolni, elég emlékeztetni arra, hogy a legjelentősebb, de nemzetközileg mindenképpen a legismertebb magyar filozófus. Ráadásul munkássága a hazai filozófiaoktatásra és filozófusképzésre – közvetve, és nem betűje, de szelleme vagy habitusa szerint – mind a mai napig jelentős hatást gyakorol. Marxista világnézetét itthon már kevesen helyeslik, ugyanakkor a világnézetből következő tágan értelmezett politikai tevékenysége joggal képezi kiélezett viták tárgyát. Tanulmányomban *A modern dráma fejlődésének története* című könyve alapján kísérlem meg felvázolni Lukács drámaelméletének legfontosabb elemeit. A mű a Kiszalud Társaság 1907-es pályázatára íródott, amit sikeresen el is nyert, mai formájában 1911-ben jelent meg először, a szerző úgynevezett premarxista korszakában. Ez a célkitűzés viszont igazolásra szorul. Miért nem az idős Lukács szisztematikus művészetfilozófiáját tárgyalom, ahogy az *Az esztétikum sajátossága* című, magyarul először 1965-ben megjelent művéből megismerhető? Mert egyrészt a fiatal és nem az idős Lukács gyakorolt meghatározó hatást a nemzetközi szellemi életre, másrészt az egész munkásságra jellemző tragikus világnézete ekkor jelent meg átütő erővel, és innen kiindulva érthető meg. A dolgozatban a „fiatal Lukács” terminust, a szakirodalom egy hányadában többnyire használt felosztástól eltérően, tágabban értelmezem. Sokak szerint Lukács 1918-ban, marxista fordulatával, „megtérésével” felnőtt.¹ A marxistává válás szerintem is döntő az életműben, természetesen maga Lukács is ezt vallotta, azonban azt is, hogy ez nem egyik napról a másikra történt, hanem összetett előtörténete volt, illetve csak 1930 körül fejeződött be.² Fiatal Lukácsról tehát nemcsak 1918 előtt, hanem az után is beszélhetünk az útkeresés éveit jellemezve egészen a Szovjetunióba történt távozásig. Az életmű fiatal éveinek ezek szerint két fejezete íródott: a premarxista és a korai marxista, a kettőt összekapcsolja a tragikus világnézet mint a marxizmus-problematikától részben elkülönítve is tárgyalható jellemző. De ezt is árnyalni kell: az eszmetörténet logikájából következően a fiatal Lukács legalább

¹ A fiatal Lukácssal foglalkozó irodalomban a korszakolást, már formai okokból is, így oldja meg mások mellett GLUCK, Mary: *Georg Lukács and His Generation 1900–1918*. Cambridge, Harvard University Press, 1985; BENDL Júlia: *Lukács György élete a századfordulótól 1918-ig*. Bp., Scientia, 1994; LENDVAI L. Ferenc: *A fiatal Lukács (Útja Marxhoz: 1902–1918)*. Bp., Argumentum, 2008; STAHL, Titus: *Georg [György] Lukács = The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Eds. ZALTA, Edward N., Spring edition, 2018 <https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/lukacs/> Tágabban értelmezi a fiatalkori éveket, az általam képviselthez hasonló felosztást alkalmaz például BREINES, Paul – ARATO, Andrew: *The Young Lukács and the Origins of Western Marxism*. New York, Seabury Press, 1979; CONGDON, Lee: *The Young Lukács*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1984; WIGGERSHAUS, Rolf: *The Frankfurt School*. Cambridge, Polity Press, 2007, 76–80.

² LUKÁCS György: *Marxista fejlődésem: 1918–1930 = Uó: Történelem és osztálytudat*. Bp., Magvető, 1971, 695–696.

annyira posztmarxista volt, amennyire premarxista. Ez abból is következik, hogy olyan szerzők hatása alatt állt, mint Georg Simmel vagy Werner Sombart, és mindekelőtt Max Weber, akik a marxista szociológia leegyszerűsítő gazdasági determinizmusát meghaladni óhajtották.

Lukács könyvéről a *Nyugat* elismerő kritikát közölt,³ de a folyóirathoz kötődő írók véleménye közel sem volt ilyen kedvező. Egyfelől Babits és a nyugatosok többsége a magyar kultúra modernizációját francia mintára képzelte el, így idegenkedtek Lukács német orientációjától és a borongós germán metafizikától. Lukács viszont pont a párizsi divatokat találta ellenszenvesnek ürességük miatt. Másfelől Kosztolányi a kultúrát szorosan összekötötte a nemzeti hagyománnyal, Lukács ellenben a kultúrát egyetemesen fogta fel, a nemzeti nyelvet pusztá eszköznek tekintette.⁴ Lukács németes elkötelezettsége ellentétbe került a *Huszadik Század* angol és francia eredetű pozitívizmusaival is, de ebben a körben kevesebb bírálatot kapott.⁵ Jóval később a Budapesti Iskolából (közvetlen tanítványai közül) a modern drámával behatóan foglalkozott Almási Mikós két könyvben is,⁶ Heller Ágnes pedig Shakespeare drámáinak beható elemzését végezte el.⁷ Bécsy Tamás nem tartozott a szűkebb tanítványi körhöz, de drámaontológiájának megírásában nagyban támaszkodott Lukácsra.⁸ Igaz, nem az 1911-es kötetre, hanem *A társadalmi lét ontológiájáról* című, kései monumentális műre, amit egyébiránt a tanítványok elhibázott kísérletnek tartottak már megjelenése idején is.⁹

A következőkben rekonstruálom a *Drámakönyv* gondolatmenetét, amely a modern tragédia esélyei körül forog, külön elemzem az individualitás és uniformitás problémáját, valamint azt a konkrét morális vonatkozást, amelyben összesűrűsödik a fiatal Lukács tragikus világnézete.

Tragikus modernitás dráma nélkül

Lukács vizsgálódásainak lényege abban a kérdésben sűrítethető össze, hogy lehetséges-e modern dráma.¹⁰ Ez első látásra kantianus kiindulásnak tűnik, összecseng az-

³ FELEKY Géza: *Lukács György: A modern dráma fejlődésének története = Nyugat*, 1912, 21. sz. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00115/03680.htm>

⁴ Lukács és a nemzeti hagyomány kapcsolatára lásd KOVÁCS Dávid: *A kommunista hagyománypolitika kezdetei Magyarországon = „Tudják már a kisgyerekek is”. Tanulmányok a proletárdiktatúra ideológiai és kulturális alapjainak megteremtéséről*. Szerk. MÁTHÉ Áron, Bp., Nemzeti Emlékezet Bizottsága, 2017, 59–64.

⁵ Vö. VERES András: *Lukács György irodalomszociológiája*. Bp., Balassi, 2000

⁶ ALMÁSI Miklós: *A drámafejlődés útjai*. Bp., Akadémiai, 1969; ALMÁSI Miklós: *Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?* Bp., Magvető, 1985

⁷ HELLER Ágnes: *Kizökkent idő. Shakespeare, a történelemfilozófus I-II*. Ford. MÓDOS Magdolna, Bp., Osiris, 2000

⁸ BÉCSY Tamás: *A dráma lételméletéről*. Bp., Akadémiai, 1984, 15.: a szerző a kötetet Lukács György emlékének ajánlja.

⁹ VAJDA Mihály: *Lukács és a Budapesti Iskola = 2000*, 2017, 2. sz. <http://ketezer.hu/2018/02/vajda-mihaly-lukacs-es-budapesti-iskola>

¹⁰ LUKÁCS György: *A modern dráma fejlődésének története*. Bp., Magvető, 1978, 63.

zal, hogy miként lehetségesek a priori szintetikus ítéletek, vagy azzal, hogy hogyan lehetséges a racionális morál. Lukács azonban nem elsősorban apriorisztikus módszerrel, nem időtlen fogalmak transzcendentális analízisével fog hozzá a munkához, hanem azokat a körülményeket és feltételeket kezdi vizsgálni, amiket a modern élet nyújt a drámairodalom és a színház számára, úgy is mondhatjuk, hogy szociologizál. Úgy is felteszi a kérdést, hogy „megvannak-e a modern életben a drámai stílus elemei”¹¹. A XX. század elején azonban a szociológia még mást jelentett, mint a későbbiekben, a formálódó modern empirikus társadalomtudomány és a társadalomfilozófia határai még átjárhatóak voltak.¹² Különösen igaz ez Lukács mestereinek, Werner Sombartnak, nemkülönben Max Webernek és Georg Simmelnek a munkásságára, akiknek elsődleges hatását maga Lukács is kiemelte, mondván, hogy ebben a korszakban az ő módszertani szemüvegükön keresztül tekintett a szociológus Marxra.¹³ Ez a nézőpont a szociokulturális viszonyokat nem engedte dogmatikusan visszavezetni a gazdasági rendszer hatásaira. Lukács a művészetfilozófia, az irodalomtörténet és a szociológia viszonyát úgy igyekezett értelmezni, hogy elkerülje azt a hibát, ami abból adódik, hogy direkt kauzális kapcsolatot keresnek egyfelől a gazdasági viszonyok, másfelől a művészeti tartalom között, holott „Az igazán szociális az irodalomban: a forma.”¹⁴ A művészetben pedig minden a formától függ, akár tudatosul ez az alkotóban és a befogadóban, akár nem. A művész oldaláról már a mű lehetőségét megalapozó élmény is, ami anyaga lesz a műalkotásnak, a forma jegyében alakul ki, enélkül „még észrevenni sem volna képes őket.”¹⁵ A formáknak az emberi élet fölött gyakorolt hatalmáról, irányító, de nemegyszer gúzsba kötő működéséről Lukács sokat írt *A lélek és a formák* című kötetében is. Általában, de különösen a művészet kapcsán az ismeretelméleti – és a kanti értelemben felfogott metafizikai – probléma abban áll, hogy a priori adottak ezek, avagy sem. Lukácsban az a meggyőződés alakul ki, hogy történetileg és társadalmilag meghatározottak, tehát változhatnak, és változniuk is kell, ahogy azt Hegel munkássága bemutatta. Amit a későbbi, marxista Lukács úgy értékelt, hogy már majdnem az igazságot találta el, csak idealista köntösben.

A *Drámakönyv* a drámairodalom és a színház modern korszakát a XIX. század közepétől számítja. Olyan szerzőket elemez, mint Dumas, Hebbel, Ibsen, Strindberg, Zola, Csehov, Maeterlinck, Hauptmann, G. B. Shaw, Hofmannsthal. A modern dráma közvetlen előzményeit Goethe, Schiller és Lessing tevékenységében látja, de természetesen visszaaut Shakespeare-re és az Erzsébet-kori színházra, illetve az antik tragédiára. A mintegy hatszáz oldalas kötetből az utolsó fejezet tárgyalja a magyar drámát, hozzávetőleg húsz oldalon. Foglalkozik a nemzeti klasszikusokkal, Katonával, Madáchcsal, Vörösmartyval; ír Csiky Gergely, Herczeg Ferenc, Gárdonyi Géza, Bródy Sándor, Molnár Ferenc, Móricz Zsigmond, Szomory Dezső drámáiról, tehát el-

11 Uo.

12 Erre emlékeztet például VERES: *i. m.* (2000)

13 LUKÁCS: *i. m.* (1971), 695–738, 696.

14 LUKÁCS: *i. m.* (1978), 18.

15 Uo., 19.

jut a kortársakig. A szakirodalom olykor hangsúlyozza, hogy Lukács provinciálisan elmaradottnak tartja a magyar drámát és a színházi kultúrát.¹⁶ Ez némileg igaz, mégis leegyszerűsítő megfogalmazás. A magyar dráma a társadalmi fejlődés lelassulása, a nyelvi elszigeteltség, valamint a filozófiai kultúra hiányossága miatt valóban lépéshátrányban van,¹⁷ de ami az epikus és lírai költészetnek sikerült, az sikerülhet a drámának is, ha azokat a kezdeményezéseket követi, amelyek például a *Csongor és Tündé*ben már megjelentek.¹⁸ A lényeg azonban az, hogy nemcsak a magyar dráma elmaradott, hanem a nyugati is. Hogy megértsük, miért, ahhoz a dráma definíciójából kell kiindulnunk.

Mi is akkor dráma? Lukács a legrövidebb és legabsztraktabb meghatározásból indul ki: „... olyan írásmű, mely valamely összegyűlt közegben közvetlen és erős hatást akar létrehozni, emberek között lejátszódó megtörténések által.”¹⁹ A definíció általánosságát csak az írásmű fogalmának beemelése korlátozza valamelyest, bár az is meglehetősen tágítható, de inkább arra utal, hogy színpadi műfajok közül a tiszta emberi tartásra és modszalra épülők (balett, pantomim) nem tartoznak ide, viszont az ilyeneket részként tartalmazók igen, a fizikai akciók (például a bajvívás a *Hamlet* végén) pedig természetszerűen jelennek meg a darabban. A megtörténés fogalma szintén roppant átfogó, nem követeli meg a tettváltás sorozatban kibontakozó konfliktust, az egymásnak feszülő erővektorokat, ahogy Hegelnél látjuk,²⁰ de még a cselekvést sem, megelégszik valami elszenvedésével is, hogy például Csehov színdarabjai is beleférjenek a definícióba. A definíciónak megfelelő szemantika a könyv szövegében akkor jelenik meg, amikor a dráma fogalmát olyan műnemként mutatja be, ami a tragédiát, a komédiát, a tragikomédiát, a bohózatot, a mesejátékot, illetve az úgynevezett polgári vagy középfajú drámát foglalja magában. De ebben az összefüggésben is előfordul, hogy a polgári drámát egyszerűen drámaként említi. Van azonban a drámának egy másik szemantikája is, amely alapján a dráma azonos a tragédiával. Ez úgy értendő, hogy az *igazi* dráma a tragédia, mivel „Csak a halál által van elzárva a dráma minden ajtaja a végén túl [...], csak így válik körre, saját farkába harapó kígyóvá.”²¹ A tragédia formája felelhet csak meg a dráma azon stilisztikai és ismeretelméleti igényének, hogy az ember egésze és a világ teljessége jelenjen meg a színpad korlátozott lehetőségei között és ezáltal a néző tudatában. A halál teszi a drámát körre, aminek végpontja egyben kezdőpontja is. Lukács a kezdőpontról, ami elindítja a cselekmény kauzális szükségszerűségének sorát, úgy nyilatkozik, hogy az nem más, mint a szerző világnézete.²² De a körnek minden pontja végpont és kezdőpont egyszerre, így már teljessé válik a metafora

¹⁶ WIGGERSHAUS: *i. m.* (2007), 77.

¹⁷ LUKÁCS: *i. m.* (1978), 582–584.

¹⁸ Uo., 585.

¹⁹ Uo., 27.

²⁰ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Estztétikai előadások I–III.* Ford. ZOLTAI Dénes, Bp., Akadémiai, 1980, III., 366–368.

²¹ LUKÁCS: *i. m.* (1978), 49.

²² Uo., 38.

jelentése, Lukács tragikus világszemlélete. És a néző tudata is valószínűleg így működik, legalábbis erre utal a *dráma* szó köznyelvi használata. Amikor azt halljuk egy beszámolóban hogy „drámai események történtek”, a legritkább esetben számítunk arra, hogy nevetséges dolgokról értesülünk. A dráma szemantikájának ez a hármassága (műnem, polgári dráma, tragédia) időnként összecsendül a szövegben némi derültséget keltve az olvasóban. Megtudjuk például, hogy Csehovnál a „drámaiatlanság drámája van megírva”,²³ ami azóta már úgyszólván közhely az irodalomtörténetben, Csiky Gergelynek pedig „Tulajdonképpen a legtöbb darabja vígjáték; még azok is, amelyeket drámának írt.”²⁴

Mikor lehetséges a történelemben dráma? Az alapdefiníciónak megfelelő párbeszédés színpadi alkotások tulajdonképpen bármikor születhetnek, ahogy születtek is. Nagy tragédiák azonban viszonylag ritkán, jószerevével csak az ókori görög kultúrában és az angol reneszánsz korában. De az igazi minta az attikai tragédia, személyesen Szophoklész, konkrétan az *Antigoné*. Lukács csodálja az antik drámát mint a műfaj eszményi típusát. Tulajdonképpen ezen a ponton mindegy is, hogy vajon úgy gondoljuk-e, hogy a dráma szabályait ebből pároltuk le, vagy úgy, hogy ez közelítette meg leginkább a műfaj *a priori* ideáját. Bár, ha ez utóbbi módon gondolkodunk, akkor a dráma, értve ez alatt a tökéletes tragédiát, elvileg soha nem lehetséges. Honnan tudjuk mármost, hogy egy kor drámai? Adódik a válasz, hogy akkor születnek a drámák. De ez rosszabb esetben tautológia, jobb esetben olyan hegeli dialektikus csavar, amit Lukács nem akar befutni. Inkább így konkretizálja a kérést: van-e szociokulturális kritériuma a drámai kornak? Igen, van: „A drámai kor [...] az osztályhanyatlás heroikus kora”²⁵, amikor „megszületik a szép halál ideológiája”.²⁶ Drámai kor-e a XIX. század második fele ebben az értelemben? Hogyne, igen, a polgári osztály hanyatlásának kora. Akkor minden bizonnyal szép számmal születnek drámák, azaz igazi drámák, tragédiák, vagy nem? Lukács szerint nem.

Mielőtt megnéznénk, hogy miért nem, érdemes legalább címszavakban jelezni, hogy a fiatal Lukács tragikus világképe illeszkedik abba az összetett hagyományba, ami végigkíséri a modern kultúra történetét megszületésétől kezdve. A hanyatlás és a halál problematikája persze örök emberi téma, de mindenképpen figyelemre méltó, hogy a klasszikus modernitás, az optimista XIX. század mennyire ennek jegyében telik. Nemcsak Schopenhauernél, hanem nagy ellenfelénél, Hegelnél is a filozófiai rendszer egyik integráló eleme ez, amit aztán Kierkegaard és Marx alakít át saját képére; hogy aztán Nietzsche, s különösen XX. századi követői, Heidegger és Spengler esetében a gondolkodás centrumában állapodjon meg, nem kis mértékben a világháború szörnyű tapasztalataiból következően. A szépirodalomban a realista francia és angol epika, Thomas Mann első regénye, *A Buddenbrook ház*, Szabó Dezső *Az elsodort falu*,²⁷ Babits a *Halálfiú* című műve; de a lírai költészet megannyi

23 Uo., 426.

24 Uo., 587.

25 Uo., 57.

26 Uo., 56.

27 Vö. KOVÁCS Dávid: *Elidegenedés és utópizmus = Valóság*, 2012, 11. sz., 1-17.

alkotása szintén ezzel foglalkozik, ám számos példát találhatunk más művészeti ágakban is a szép és a fenséges legkülönbözőbb testet öltéseiben. A drámaelmélet-hez visszatérve Balázs Béla 1918-ban megjelent *Dramaturgiáját* Lukácsnak ajánlja, nemcsak baráti gesztusként, hanem a szellemi viszonyt is kifejezve, mert neki is az a meggyőződése, hogy az életnek a halál ad formát, jóllehet a könyvben a lukácsi koncepciótól eltér, amennyiben a színpadon történeteket nem ábrázolásként, hanem valóságként definiálja,²⁸ amiben a dionüszoszi élmény közvetlenül megjelenik.²⁹ A dionüszoszi elvet Nietzsche jelölte meg a görög tragédia forrásaként, azonban nála a tragédia és a hanyatlás viszonya sokkalta bonyolultabb, mint Lukácsnál. Nietzsche szerint az attikai tragédiában történetileg szerencsésen találkozik az életerős Dionüszosz pesszimizmusa a hanyatló Apollón optimizmusával,³⁰ megelőlegezve a későbbi Freudból kiinduló dialektikus elemzéseket az életőszton pusztító és a halálőszton teremtő erejéről.³¹

Visszatérve kérdésünkre, hogy miért nem születik igazi dráma (tragédia) a modernitásban annak ellenére, hogy a polgárság osztályhanyatlása idején vagyunk, első lépésben a lukácsi választ úgy összegezzük, hogy azért nem, mert kettős hanyatlással állunk szemben, ami azt jelenti, hogy hanyatlás van a hanyatláson belül. Hanyatlík az osztály, s ezen belül hanyatlík a dráma. Ez rendben van, de ezzel csak néhány sorral eltoltuk az újbóli kérdést, hogy akkor miért hanyatlík a dráma, mikor virágoznia kellene, miért van kettős hanyatlás. Lukács alapvetően három okcsoportot jelöl meg. Ezek elemei, és az elemekből felépülő csoportok összekapcsolódnak, kölcsönhatásba lépnek egymással, végső elszámolásban egy olyan dialektikus struktúrát alkotnak, amelyben a kauzális magyarázat két eleme, az ok és az okozat rendre helyet cserél egymással.

Az első csoportot a dráma és a színház egységének megbomlása jelenti. Ennek eredményeként az igazi színpadi műfajt, a tragédiát felváltja az intellektuális, adott esetben filozófiai, könyvdráma; vagy a pszichologizáló dráma; vagy a moralizáló, mi több, didaktikus dráma, vagy a lírai, epikus, illetve balladadráma; vagy a tragi-komédia, s nemritkán a patológia. A patológia tulajdonképpen az egyik végső ellehetetlenítő kifutása a folyamatnak. A régi tragédia hősei, ha jelentkeztek is rajtuk az örület jelei, nem orvosi esetek voltak. A mai drámai alakok cselekedetei viszont megbomlott elméjük termékei. Ahogy később Herbert Marcuse érvel a modern technikai civilizációról szóló abszurd víziójában: Rómeó és Júlia tragédiája nem oldódott ugyan meg, de a pszichoanalitikusok már dolgoznak rajta.³² Az ok-okozati viszony alakulására szemléletes példa lehet, hogy két folyamat egyidejűsége jelenik meg abban a tekintetben, hogy egyfelől a régi stílusú színház nem ad elő új darabokat, mivel azok nem az ő színpadára valók, csak a könyvekbe; másfelől a szer-

²⁸ BALÁZS Béla: *Dramaturgia*. Bp., Benkő Gyula, 1918, 9.

²⁹ Uo., 16.

³⁰ NIETZSCHE, Friedrich: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. Ford. KERTÉSZ Imre, Bp., Európa, 1986, 46.

³¹ MARCUSE, Herbert: *Eros and Civilisation: A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston, Beacon Press, 1955

³² MARCUSE, Herbert: *Az egydimenziós ember*. Ford. JÓZSA Péter, Bp., Kossuth, 1990, 84.

zők intellektuális drámákat írnak, mivel úgysem számíthatnak arra, hogy színpadhoz jussanak.

A másik okcsoportot a mítosz, a vallás és a transzcendencia hiánya képezi, ebből következően áll elő az egységes világgép és a morális rendszer felbomlása, ami szélsőséges relativizmushoz vezet. A relativizmus másik oldalán, mondhatni természetesen módon, megjelenik a mindent átható szükségszerűség igénye. A modern drámák nagy részében a hősök a körülmények rabjai, ez felszámolja a morál lehetőségét, mivel nem szabadon döntenek. A modern dráma világában jószerével mindenkinek igaza van. Lukács kedves szerzőjénél, Hebbelnél is így van ez, aki „még Rettenetes Iván emlékét is menteni akarja”³³, mert Oroszországban nincs más lehetőség a hatalom gyakorlására, s egyáltalán: „A hatalom létezése az oka annak, hogy [...] vannak zsarnokok.”³⁴ A dialektikus kölcsönhatást ezen okcsoport esetében az példázza, hogy egyrészt az immanens uralma és a transzcendens hanyatlása vezet a morál felbomlásához, de a folyamat fordítva is igaz, a morál felbomlása is oka a vallás háttérbe szorulásának. Az első okcsoporttal való összefüggés pedig szemléletesen megjelenik abban, hogy ha felbomlik az egység, és a relativizmus győz, akkor mindent magyarázni kell, nyitott a pálya a filozófiai könyvdráma számára. De a könyvdráma meg is fordítja a relációt, mivel erősíti a relativizmus pozícióit.

Már az első két okcsoport is arra utal, hogy a modernitásban egy negatív spirállal van dolgunk, amely egyre nehezebbé teszi a tulajdonképpen dráma kialakulásának a lehetőségét. A harmadik csoporttal, az individualitással és az uniformitással külön kell foglalkoznunk, hogy teljesebbé váljon a kép.

Individualitás és az eldologiasodás kultúrája

Hogy a *Drámakönyvben* a modern individualitás központi kategória, azt mi sem bizonyítja jobban annál a kijelentésnél, hogy „az individualizmus drámája az új dráma”.³⁵ Lukács a témára nagy nyomatókat helyez a *Történelem és osztálytudatban* is az eldologiasodás elemzése során, ami világszerte híressé tette a szerzőt, széles körű hatást gyakorolva az elidegenedés problémáját tárgyaló gondolkodók között. Mindez alátámasztja azt, hogy az individualitás és az uniformitás viszonyának kitüntetett szerepet tulajdonítsunk a tragikus modernitás lukácsi magyarázatában, még akkor is, ha maga Lukács premarxista írásait később világnézeti értelemben megtagadta, a korai marxista meggyőződését pedig felülbírált, vagy ahogy a munkásmozgalmi zsargonban mondani szokták: „önkritikát gyakorolt”.

A modern dráma szociológiai alapja Lukács szerint a polgári osztály, ez az osztály dominálja a modern kultúrát, mert ennek „formái határozzák meg minden mai életmegnyilvánulás formáit”.³⁶ Ebben a kultúrában fejlődött ki a modern individu-

³³ LUKÁCS: *i. m.* (1978), 248.

³⁴ Uo., 249.

³⁵ Uo., 102.

³⁶ Uo., 103.

alizmus. Ez nem mond ellent annak, hogy az emberi egyén különállásának igénye valószínűleg egyidős az emberi társadalmakkal, mivel az egyén, mint tudatosult lét-probléma, csak az újkorban vált kifejezhetővé. A folyamatnak az elején első mozgatóként Lukács a gazdasági változásokat nevezi meg: a kapitalizmus hozza létre azokat a reflexiókat, amelyek az egyént Robinsonként írják le a saját szigetén. Ez az eszme jelenik meg a fiziokraták és a brit klasszikus közgazdaságtan szabadpiaci elkötelezettségében, s magasabb szinten ez olvasható ki a romantika egyéniségkultuszából, akár még Fichte filozófiájából is. A modernitás ugyanakkor az uniformizált élet kultúrája is, egyformább lett például az öltözködés, a közlekedés, a foglalkozások, a nevelés, a katonáskodás, talán még az élményvilág is. Ennek is a kapitalizmusban találjuk meg az okát, egészen pontosan a munkamegosztásban, ahol tetten érhetjük egyrészt a munka, másrészt a tőke már-már tökéletes objektívalódását. Ebből kifolyólag mind a munka, mind a vállalkozás elvesztí személyes jellegét. A nagyipar tömegtermelése és a részvénytársaság racionalizáló törekvései eredményeként előáll az uniformizált fogyasztás általánossága, aminek elemzésével Lukács megelőlegezi a fogyasztói társadalom későbbi kritikáit. Erősödik az egyéniség önérvényesítő igénye, ugyanakkor erősödnek az ezt gátló tendenciák, csodálkozhatunk-e azon, hogy a modern dráma az egyéniség jogaiért száll síkra? Az új drámában az egyén a körülményekkel áll konfliktusban. Persze a régiben is, de ott ez a konfliktus a vallás és a morál stabilabb rendszerébe illeszkedett, ma viszont, a relativizmus korszakában minden hősnek saját magát kellene megalapoznia. Ez egyelőre még túl nagy feladat neki, túl sok meghatározónivaló vár rá. Csak elveket, axiómákat rögzíthet: „a dráma absztraktumok bonyolult összeszővődésének matematikáján épül, és a karakternek benne [...] csak mint ütközőpontnak van jelentősége”³⁷. Az intellektuális drámához jutottunk el ismét, amiről már tudjuk, hogy nem való színpadra.

Az elidegenedett absztrakt egyén problémája áll a *Történelem és osztálytudat* című kötet fókuszában is. Miért vált ez a könyv olyan híressé a marxizmussal szimpatizáló, vagy épp az azt elítélő értelmiségiek között? A válaszhoz röviden át kell tekintenünk az irányzat korabeli helyzetét. A marxista politikai gyakorlat válságainak új szakasza kezdődött a 20-as években, ezzel együtt új elméleti válság is elindult, amelynek két, egymással összefüggő vetülete volt. Egyrészt a korabeli szociáldemokrata marxizmus a marxi tanításokat alapvetően tudománynak, pontosabban társadalomtudománynak, jelesül közgazdaságtannak tartotta. A marxista közgazdaságtanról mint társadalomtudományról vallott metodológiai nézetei pedig monisták és naturalisták voltak. Galilei alapján Newton leírta a mechanika mozgástörvényeit, Darwin a biológia evolúciós törvényeit szövegezte meg, Marx A *tőkében* lefektette a társadalom fejlődéstörvényeit. Materialista determinizmus uralkodik a természetben és a társadalomban is, a két területet leíró tudomány módszertana egységes, a társadalomtudománynak a természettudomány már eredményesnek bizonyult metodikáját kell követnie. Az ilyen marxizmus tehát szcientista és pozitivistista. Az ilyen tudományfilozófiát azonban az aktivista gondolkodók nem voltak hajlandók elfogadni.

³⁷ Uo., 109.

Másképp ez a marxizmus nem elfogadható cselekvésfilozófiai szempontból sem, mivel csak mellékszerepet oszt mind az individuális, mind a kollektív cselekvésre. Ez következik Bernstein revizionizmusából is, amely szerint a kapitalizmusból a szocializmusba történő átmenet organikusan, és nem forradalmi úton megy végbe. A Bernstein-féle szociáldemokrata programban a munkásosztály követelése, a magasabb munkabér, a rövidebb munkaidő és a jobb munkakörülmények, elérhetőek forradalmi hatalomátvétel nélkül, a fennálló politikai keretek között is. A kapitalizmus vagy észrevétlenül átnő szocializmusba, vagy gyorsan megbukik, ha eljő az ideje, ahogy a determinista felfogás tanítja. Mindkét forgatókönyv feleslegessé teszi a konkrét forradalmi cselekvést, az ember önmegvalósítását nem az embertől, hanem az objektív törvényszerűségektől várja. Ezzel a politikafelfogással szemben állnak a bolsevik hivatásos forradalmárok. De, ahogy például az amerikai eszmetörténész, Richard Wolin fejtegeti, az európai marxisták java számára az orosz forradalom legalább annyi problémát hozott létre, mint amennyit megoldott.³⁸ Adorno hasonlóan értékeli a *Negative Dialektik*ben: Marx nem prognosztizálhatta azt, ami csak később vált láthatóvá a forradalom kudarcában, még ott is, ahol a forradalom győzött.³⁹ Nem elismételve most a hatalomátvétel emberellenes gyakorlati következményeit, tekintsük a bolsevizmus elméleti érdeklődésének szinte teljes hiányát, ami alól még olyanok sem képeznek kivételt, mint Buharin. Ez azok számára, akik a marxizmust a két és fél ezer éves filozófiai hagyomány örökösének tekintik, kiábrándító.

A marxizmus elméleti válságának megoldásával több gondolkodó kísérletezett a 20-as években, közülük Lukács György jelentősége túlnő Gramsci, Korsch és Mannheim hatásán. Ez általában is igaz, de különösen helytálló a Frankfurter Iskola tekintetében. A szakirodalomban általános vélemény, hogy az *Institut für Sozialforschung*hoz kapcsolódó filozófusok munkássága nem érthető meg a lukácsi inspiráció figyelembevételével.⁴⁰ De azt is rögzíteni kell, hogy a viszony bonyolult, nem egyszerű átadás-átvételtől van szó. Lukács újra felfedezte a korszak marxizmusa számára Hegelt. A Hegel iránti érdeklődés egyébként a századforduló után a „polgári” filozófiában is megélné. Ezt bizonyítja Croce és Dilthey munkássága. Ők azonban a fiatal marxisták számára nem jelentettek kitörést a korszak uralkodó akadémiai filozófiájából. Ezt Lukácstól várták, s többen még valakitől, akire Lukács szintén hatott, Heideggerrel. Lukács befolyása tehát kettős, egyrészt közvetlen, másrészt közvetett is, a heideggeri egzisztencializmus által közvetített.

A *Történelem és osztálytudat* a marxizmust filozófiaként értelmezi, filozófiai gyökerei a német idealizmussal folytatott vitába kapaszkodnak. Ez a filozófiatörténeti korszak az objektum–szubjektum viszonynak az emberi élet, a kultúra és a civilizáció egészében megmutatózó működéseivel foglalkozik. Ez a filozófiai irányzat az

³⁸ WOLIN, Richard: *Heidegger's Children*. Princeton, Princeton University Press, 2001, 138.

³⁹ ADORNO, Theodor W.: *Negative Dialektik*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1966, 316.

⁴⁰ TAR Zoltán: *A frankfurter iskola. Max Horkheimer és Theodor W. Adorno kritikai elmélete*. Ford. FARKAS János, Bp., Gondolat, 1986, 33.; WOLIN: *i. m.* (2001), 140; WIGGERSHAUS: *i. m.* (2007), 80.

objektummal szemben „a *tevékeny* oldalt [...] fejtette ki”,⁴¹ igaz, csak elvontan. Az uralkodó marxista ortodoxia, mikor a marxizmust tudományként értelmezi, szcientizmusként jár el. Az objektum logikáját tartja elsődlegesnek a konkrét cselekvés helyett. Lukács szerint a helyes dialektikus módszer azt követeli, hogy az objektum és a szubjektum közötti interakciót elemezzük. Erre egyedül a jól értelmezett marxizmus képes, mely az objektum és a szubjektum közötti mediációt az idealizmus és a materializmus egyoldalúságait meghaladva tudja leírni. Ezáltal a marxizmus megszabadul a szcientista determinizmustól – amely determinizmus már Engels írásaiban megjelenik –, így képessé válik az emberi cselekvés lehetőségeinek igazolására. Mégpedig a radikális cselekvést illetően, ami Lukács és a hasonlóan gondolkodó intellektuelek meggyőződése alapján elhozza azt az új világot, mely lehetővé teszi az ember teljességét.

Lukács mintegy tíz évvel a *Párizsi kéziratok* megjelenése előtt sokat kiderített a korai Marx filozófiai elkötelezettségéből, a későbbi főmű, *A tőke* elemzése segítségével, elsősorban *Az áru fétisjellege és ennek titka* című fejezetre koncentrálna. A modern kapitalizmus lényege az eldologiasodás, melyről a szerző megállapítja, hogy a kor minden problémájának az alapja. Ennek a problémának az elméleti megoldását az árustruktúra rejtélyének feltárásában kell keresni. A rejtély megoldása annak a belátása, hogy az árustruktúra személyek közötti viszonyok tárgyiasulása, mely tárgyiasulás „azután a maga szigorú, látszólag teljesen zárt és racionális öntörvényűsége folytán alapvető lényegének, vagyis az ember és ember közti viszonynak legkisebb nyomát is elfedi és eltünteti.”⁴² Lukács a nyugati intellektuális tradíció két alapkérdéséhez tér vissza: mi az ember lényege? Milyen történelmi feltételek keltenek ennek megvalósításához? Ebben a megközelítésben az ember lényege nem statikus, skolasztikus „metafizikai” lényeg, hanem dinamikus, megvalósítandó, „dialektikus” lényeg, hasonlóan a kanti történelemfilozófiában körvonalazódó célszerűtlen célhoz. Az embernek nem valamilyen eleve adott lényege van, sőt ilyen értelemben nincs is lényege, hanem történeti lényege van, ami létrehozásra vár: megvalósítani önmagát, humanizálni a természetet, és emberivé tenni a másokhoz fűződő viszonyát. Ennek a folyamatnak a megnevezésére szolgál a munka fogalma. Lukács nem szakít a filozófiai tradícióval, hanem a hegeli értelemben vett dialektikus viszonyban áll azzal, a felemelve megőrzés jegyében. Ugyanakkor egy hermeneutikai-hatástörténeti viszony is ez, mely a tradíció-innováció párt egyaránt magában foglalja, a nyomatókat hol egyikre, hol a másokra helyezve. Marx álláspontjára helyezkedik a politikai gazdaságtannal kapcsolatban is, amikor kijelöli annak hatáskörét. A politikai gazdaságtan leírja a termelés makroökonómiáját, viszont nem képes elemezni az elidegenült munka következményeit. Ha túllépi ezt a határt, akkor a fordított világ legitimálásának retorikájává válik. Ebben a fordított világban a dolgok az elsődleges mozgatók, az emberek pedig a dolgok szintjére süllyednek.⁴³

41 MARX, Karl: *Tézisek Feuerbachról* = Karl MARX és Friedrich ENGELS művei 3. (1845–1846). Bp., Kossuth, 1960, 7–10., 7.

42 LUKÁCS György: *Az eldologiasodás és a proletariátus tudata*. Ford. TANDORI Dezső = LUKÁCS: *i. m.* (1971), 319–509., 320.

43 WOLIN: *i. m.* (2001), 151.

Lukács ortodox marxizmusa szerint a munka az a cselekvés, melyen minden emberi ténykedés alapul. Ebben a kijelentésben a munka nem instrumentális kategória, hanem az emberi lényeg megnevezése. A kapitalizmus ettől a lényegtől fosztja meg az emberiséget. De a megoldás is ebből következik, ami nem más, mint a munka felszabadítása. A fiatal Lukács által inspirált heterodox marxistáknak és egzisztencialistáknak azonban súlyos kétségeik támadnak a munka fogalmának ilyen univerzalizációjával és a munkára redukált gyakorlat apoteózisával szemben.

A *Történelem és osztálytudat*ban kifejtett elidegenedési koncepció kapcsán Lukács többször jellemzi a burzsoáziát úgy, hogy az tragikus helyzetben van. Ez abból fakad, hogy a termelésben betöltött szerepénél fogva képes érdekei helyes megfogalmazására, de paradox módon ezáltal saját bukását siettetni. Ez a történelmi tendencia abban a jelenségben érhető tetten, amelyben a burzsoázia az egyetemes szabadság jelszavával harcol régi ellenségével, a feudalizmussal szemben, de elnyomást alkalmaz új ellensége, a proletariátus ellen.⁴⁴ Ez utóbbi elnyomásra viszont a proletárforradalom a szükségeszerű következmény. A tragikus létállapot megmutatja magát abban a racionális folyamatban is, amelyben a burzsoázia úgy dönt, hogy korlátozza saját racionalitását. Ez a dialektikus ellentmondás felfedi magát, mikor azt látjuk, hogy a burzsoázia minden részfolyamat esetében a tudatosság maximumára törekszik, az egész történelmi folyamat vonatkozásában viszont tartózkodik a tisztázástól, mert különben napvilágra kerülnének annak antagonisztikus következményei.⁴⁵ Végső soron ezekben a folyamatokban „a burzsoázia lassú haláltáncra tükrozdődik”,⁴⁶ de akkor miért nincs ennek megfelelő drámai költészete, ismételhetjük meg a *Drámakönyv* alapkérdését. A marxizmusra áttérő fiatal Lukács válaszát úgy olvashatjuk ki, hogy azért nem, mert ahhoz a burzsoáziának ki kellene cselezni az ész cselét. Ez a hegeli kategória kitüntetett jelentőséggel bír Lukács gondolatmenetében. Eddig egyetlen uralomra jutott osztály sem volt képes tisztán látni saját funkcióját a történelmi fejlődésben, a burzsoázia sem, a történelmi ész őt is csak eszközként használta. A történelem megértésére csak a proletariátus lehet képes. Tehát a polgári szerzőnek a proletariátus álláspontját kellene magáévá tennie. Erre lehetősége nyílna a forradalomban.

Tragikus morál

A modern tragédia megírásához Friedrich Hebbel jutott a legközelebb. Világnézete, az úgynevezett pantragizmus Lukács számára rendkívül szimpatikus. A tragikus mint kvázi a priori forma lehetővé teszi Hebbel számára, hogy a polgár hétköznapi tevé-vevésében meglássa a drámát, ahogy „Michelangelo minden sziklából kiálmodta a benne szunnyadó szobrot”⁴⁷. Ezt a lukácsi hasonlatot Szerb Antal is rop-

⁴⁴ LUKÁCS György: *Osztálytudat*. Ford. BERÉNYI Gábor = LUKÁCS: *i. m.* (1971), 270–318., 292.

⁴⁵ Uo., 298.

⁴⁶ Uo., 301.

⁴⁷ LUKÁCS: *i. m.* (1978), 228.

pant kifejezőnek tartotta.⁴⁸ Az 1840-ben íródott *Judit* című darab historizáló köntösben mutatja be az időtlennek tartott erkölcsi problémát, a jó cél érdekében végrehajtott bűnös cselekedet tragédiáját. A forrás egy deuterokanonikus irat, *Judit könyve*. A témának több képzőművészeti ábrázolása létezik, a legismertebb talán Caravaggio *Judit lefejezi Holofernést* című képe 1599 tájékáról. A történet szerint Nabukodonozor babiloni király meg akarja büntetni Izraelt, mert az nem hajlandó elfogadni isteni voltát. A hadjárat vezetésével Holofernést bízza meg, aki ostrom alá veszi Bethulia városát, s valószínűleg sikerrel is járna, ha egy szép özvegy, Judit nem akadályozná meg ebben. Judit sátrában felkeresi Holofernést, leitatja, és mikor elaszik, lefejezi, a vezérét vesztett sereg pedig elvonul. Hebbelnél Judit beleeszeret a férfiba, de attól fél, hogy nem tarthatja maga mellett, ezért megöli. Így a gyilkosság szubjektív morális elve nem az isteni parancs követése, hanem szerelemföltét. Ez a különbség konzekvencialista megközelítésben nem jönne ugyan számításba, mivel az a lényeg, hogy az ellenség halott s a város szabad, de az már annál inkább, hogy attól lehet tartani, hogy Judit méhében megfogadja az ellenség gyermeke, aki nyilván apjához lesz hasonló. Ezért a hősnő halálbüntetést kér magára. Lukács a harmadik felvonásból idézi Judit imáját: „Ha közém és tettem közé a bűnt helyezted: ki vagyok én, hogy emiatt perlekedni kezdjek veled, hogy parancsod alól kivonjam magam!” Ezt a mű és a művész igen kérdéses egységét őszintén valló Lukács Hebbel saját életére nézve is feltétlenül relevánsnak tartja, de 1918 végén maga is megtapasztalta.

Hebbel közel jutott a polgári tragédiához, már az ajtóban állt, de nem nyitott be. Ebben az akadályozta meg, hogy drámáiban a körülmények determinizmusa kizárja az egyéni akarat szabadságát.⁴⁹ Erről a szabadságról a fiatal Lukács 1918 decemberében nem hajlandó lemondani. A *bolsevizmus mint erkölcsi probléma* című néhány oldalas írás rendkívüli jelentőségű az életműben. A szerző nem a bolsevizmus célkitűzésének, a szocialista államrendnek a megvalósíthatóságával foglalkozik, hanem azzal a morális alapon nyugvó politikai kérdéssel, hogy a marxi történelemfilozófia utópikus céljának elfogadása esetén helyes-e a demokrácia nélküli bolsevizmus, a proletárdiktatúra mint a célhoz vezető eszköz. A nemleges válasz megfogalmazása során két metaforát használ annak érzékeltetésére, hogy mit is jelent a proletárdiktatúra. A „legkíméletlenebb, legleplezetlenebb”⁵⁰ osztályuralmat, ami végül minden osztályuralmat felszámol, de ezt a célját „Belsebubbal űzve ki a Sántánt”⁵¹ igyekszik elérni, abban a meggyőződésben, hogy eredhet jó a rosszból, ahogy Razumihin is mondja Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődésében*: „lehetséges [...] az igazsághoz keresztülhazudni magunkat.”⁵² Lukácsnak bő évtized kellett ahhoz, hogy a tagadó választ a Szovjetunióba költözéssel megváltoztassa.

⁴⁸ SZERB Antal: *A világirodalom története*. Bp., Magvető, 1989, 594.

⁴⁹ LUKÁCS: *i. m.* (1978), 234.

⁵⁰ Uo., 15.

⁵¹ Uo.

⁵² Uo., 17.

Befejezés: *a drámai ész csele*

A dolgozatnak nem volt célja, hogy véleményt nyilvánítson abban a kérdésben, hogy helyes volt-e Lukácsnak tragikus világnézetét a marxizmushoz kötnie, s amellett elkötelezni magát. Viszont lezárásképpen, mintegy engedve a *Drámakönyv* kívánságának, érdemes történetileg értékelni a modern drámáról szóló kritika érvényességét. Azt, hogy lényegében nincs igazi modern dráma. Lukács a döntést az utókorra, a „művészileg boldogabb időkre”⁵³ bízta. Nekünk erős kétségeink vannak afelől, hogy boldogabb időben élnénk akár művészileg, de az eltelt évszázad mégis feljogosít arra, hogy azt mondjuk, Lukács, elemzése minden erénye ellenére, tévedett. Sok minden történhet még az emberi kultúra jövőjében, de ma nem mondhatunk mást. Azokról a szerzőkről, akiről Lukács úgy vélte, hogy stílustalanok, túlzottan filozófikusak, vagy hogy mindent áthat náluk a tragikomédia, mi azt gondoljuk, hogy modern klasszikusok. Semmivel nem rosszabbak, mint Shakespeare vagy Szophoklész. Lukácsot ebben a vonatkozásban kicselezte az általa oly nagyra tartott és mélyen átvilágított történelmi ész, konkrétan a modern dráma története.

Imre László

Horváth János művészetelmélete

Horváth Jánost méltán emlegetik úgy, mint a legnagyobb magyar irodalomtörténészt. Monumentális trilógiája (*A magyar irodalmi műveltség kezdetei*, 1931; *A magyar irodalmi műveltség megoszlása*, 1935; *A reformáció jegyében*, 1953) páratlan szintézise a magyar irodalom fejlődéstörténetének a XVIII. századig. A XVIII. és XIX. századnak is máig érvényes eredményekkel szentelt tanulmányokat és monográfiákat: *Petőfi Sándor* 1921; *A magyar irodalmi népiesség Faludítól Petőfiig* 1927. De pályája kezdetén, tíz-tizenöt éven át kritikákat is írt, illetve kismonográfia méretű nagy tanulmányt a nem sokkal korábban fellépett Adyról. (Az *Új versek* 1908-ban jelent meg, az *Ady s a legújabb magyar lyra* 1910-ben.) Ma már alig számon tartott kritikai munkássága is szervesen kapcsolódik művészetértelmezéséhez. Ezekben a rövid írásokban az őrá mindvégig jellemző érték kategóriák működnek, amikor például Heltai Jenő novelláiban az „elemzés, elmerülő... elgondolkozás” hiányát teszi szóvá, vagy Szomory magyartalanságait, „raffinált keresettség”-ét kifogásolja.¹

Bőséggel vannak tehát olyan művei, melyekben irodalomtörténeti, illetve kritikai feladatok megoldásához kapcsolódva érint művészetelméleti kérdéseket, kifejezetten az irodalom létezmódjára vonatkozó tanulmánya azonban az 1922-es *Magyar irodalomismeret*. (Először a *Minervában* jelent meg, mi újabb kiadását idézzük.?) Ezt az írást (s más egyéb műveinek idevágó passzusait) azért tekinthetjük művészetfilozófiai igényűnek, mert bár zömmel irodalomelméleti és irodalomtörténeti kategóriákkal operál (műfaj, stílus stb.), mégis az irodalom olyan speciális törvényszerűségeinek adja magyarázatát, melyek ontológiai érvényességgel fogalmaznak meg összefüggéseket az általánosabb nemzeti-közösségi, illetve művészi létmód vonatkozásában, egy kultúra nemzetspecifikus keletkezésére, működésére, funkciójára vonatkozóan. Ezen túl, természetesen, irodalomtörténeti szintézisének is egyes elemei, illetve egésze egynemű egységként kezeli az irodalom mivoltát és működés módját. Abból indul ki, hogy a XVIII. században a magyar literatúrához tartozónak vélték mindazt, amit magyarországi szerző alkotott, esetleg a magyaron kívül más nyelven, például latinul, németül stb. A XIX. században előbb a magyar nyelvűségre szűkül a fogalom, aztán Toldynál kritérium lesz a nemzeti szellem, Beöthynél már a művészi jelleg is, tehát a folyamat egybeesik a nemzeti öntudatosodással.

Horváth János sajátos, első pillantásra már-már szokatlan definíciót von be koncepciója meghatározásába: „Nem szabad kölcsönkérnünk mástól semmiféle sablont, sőt még csak általános filozófiai rendszert sem a magunk szintéziséhez. Örömmel ragadva meg a külföldi szaktudomány minden eszméltető tanuságát, ugyanakkor

¹ HORVÁTH János: *Négy kötet novella* = *Budapesti Szemle*, 1911, 133., 141.

² HORVÁTH János: *Tanulmányok I.* Szerk. BITSKEY István, GÖRÖMBEI András, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997

minden idegen rendszerintát el kell háriánunk, s csak irodalmunk saját történeti anyagának a vallomására kell bízunk magunkat.”³ Ennyiben (minden divatos és felületes párhuzamtól távolságot szeretvén tartani, de mégiscsak) Kodály és Bartók széles ívelésű koncepciójával érezhető rokonnak Horváth János törekvése, aki a magyar alkatból és múltból, művészetből építkezve, de a legújabb kortársi európai fejlemények szemmel tartásával koncipiál.

Hozzátehetjük: Ady, illetve Horváth János páratlan szintetizáló csúcspontja a közös korélménynek és nemzetlélektani kihívásnak, valamint a XX. század eleji összművészeti fordulópontnak is eredménye. Ez állítja őket Kodály és Bartók – szerencsére – nemzetközileg is ismertté válható vállalkozása mellé. Kodályéké sem átvett, vagy magyarrá hasonított rendszer, holott párhuzamosan haladt az európai zene megújulásával. Ady sem francia mintáinak „átvétele”-étől válik naggyá, nem „kölcsonként sablon”-ként működik mindaz, amit a századvég európai nagyjaitól tanul, mert újításai, vívmányai nagymértékben magyar tradíció, belső fejleményen alapulnak.

A Magyar irodalomismeret az irodalomnak mint művészetnek az ontológiai szemléletével fogalmaz, mindenekelőtt (páratlan merészséggel) definícióját adja: mi az irodalom? „Írók és olvasók szellemi viszonya írott művek közvetítésével.”⁴ Szerinte az irodalmi gyakorlatnak az eredménye is kollektív: író és olvasót a közös lelki forma köti össze, mely erkölcsi közösségen alapul, s mint öröklött hajlam nem más, mint irodalmi ízlés. Befogadó képességként, akaratként pedig irodalmi tudatnak nevezhető. A kulcscategória mégis az irodalmi ízlés, mely „nem szeszély, nem egyéni így-vagy úgy tetszés, hanem történelmi fejlődmény, kollektív tulajdon, mely ennél fogva sokáig ellent tud állni vele ellenkező egyéni kezdeménynek, de a múlt készletéből is mindenkor ki tudja keresni, s eleven hagyományként tudja életbe tartani a neki megfelelőt.”⁵ Ez a levezetés (maga Horváth ezt nem hozza szóba) más irodalmak esetében is használható, hiszen (csak futólag gondolva át) két olyan eltérő keletkezésű és hagyományú irodalmat véve alapul, mint az olasz és az orosz, pontosan érvényesnek mutatható ki, amint saját hagyományok révén meglehetősen ellenáll a tőle idegen hatásoknak, ugyanakkor a belső tér és külső tendenciák egészen egyedi fejleményekhez vezetnek.

Ebből következően nő meg Horváth János koncepciójában az irodalomtörténet eleven jelenlétének szerepe, mint az irodalom fejlődéséhez elengedhetetlen önszemlélet, öntudatra törekvés, ami nem más, mint az irodalmi tudat genetikus önismerete. Hozzátehetjük, hogy az 1920-as évek elején megszülető elméleti koncepciót utólag igazolta a XX. század végének többféle folyamata, például a posztmodernben roppant szerephez jutó „újraírás”, vagy egyáltalán alkotó kapcsolatba lépés több évtizeddel, sőt évszázaddal korábbi irodalmi hagyománnyal. (Magának Esterházy Péternek különböző korszakaiból bőven lehetne példákat idézni erre a *Fuharosoktól a Tizenhét hattyúkon át a Harmonia Caelestisig.*) Tehát a posztmodern

³ Uo., 18.

⁴ Uo., 20.

⁵ Uo., 28.

prózafejlődés nyomán is igazolódik Horváth János instrukciója, amennyiben következetesen kerüli az irodalomon kívüli szempontokat.

A nemzeti kultúra autonóm, „önelvű” fejlődésének feltételezése egyébként megvan már Beöthy Zsoltnál is *A magyar irodalom kis tükrében*⁶, azonban a „lelkületi tradíció” önála kicsit mást jelent, homályosabb meghatározás jegyében szerepel. Már Toldy a nemzeti szellemet tekintette fő kritériumnak, Horváth azonban jóval differenciáltabban koncipiál, amikor ízlésről és irodalmi tudatról beszél, és olyan nyilvánossághoz köti rendszerét, amely szinte mindent magába foglal: „az egész emberiség, s ezen belül az egyes nemzetek életében érzületté nemesíti az ösztönöket, tudatosítja az erőket és a célokat, s ezáltal az emberközösségek életét szervezni és magasabb szintre emelni képes.”⁷

Horváth János teóriájának – természetesen – sokféle ihletője volt a századelőn a Wundt-féle nyelvészeti lélektaniságtól a francia műfajelméletig (Brunetiere). Mindezenre Horváth kiemelt szerepet szán a műfajoknak, melyeknek önála „a velük összefüggő nyelvi-formai-szemléleti követelményekkel együtt határozott ideáltípus jellegük van, megvalósulásuk foka egyúttal értékmérő is”.⁸ A műfaji kategóriák viszonylag megfogható, egzakt jellege azért is fontos Horváth János számára, mert a szellemtörténet, s annak előzményei, a pozitívizmussal szembe forduló Dilthey és mások az „élmény”, a „korszellem” fogalmával (legalábbis Horváth igényeihez képest) némileg bizonytalan talajra tévednek. A nemzeti klasszicizmus definícióján (ennek ellenére) alighanem mégis nyomot hagyott a tágan értett szellemtörténet hatása, hiszen egyénfőlötti lelki folyamatokból, egyéni magatartásformákból levezethető korszellemmel számol. Mégis döntően szuverén képződménynek gondolható, amennyiben első megfogalmazásának is tekinthető formájában (ahogy 1907–1908-ban megjelent *Irodalmunk fejlődésének fő mozzanatai* címmel a II. kerületi főreáliskola értesítőjében) már önelvű szemléletre törekszik, az irodalmi fejlődés tényeiből vonva el szintetizáló fogalmakat (irodalmi tudat, irodalmi önismeret stb.).

A Magyar irodalomismeret szerint az irodalmi műveltség mint erkölcsi közösség élteti a lelki formákat, a múlt örökségét, s eme felfogásának nemcsak Toldy (s nem utolsósorban Arany) az ihletője, hanem legkorábbi felbukkanása már Herdernél, a Schlegel fivéréknél megvan. Ám direkt módon mégsem vezethető le azokból, hiszen közvetlen inspirálója a magyar irodalom XX. század eleji kettészakadása, illetve a *Nyugat* egyoldalú idegenszerűségeivel szemben a szintézist hozó Ady. Fejlődéstörténetében nem mondja ki, mégis benne van az az élménye is, hogy a XIX. századi magyar világgépre ható uralkodó eszmék közül több „idegen” gondolat (szocializmus, materializmus, pozitívizmus), ő pedig valamiféle archaikus, öröklődő nemzeti princípiumból vezeti le a magyar irodalom „nemzetiesedés”-ét, ami (bármily meglepő is!?) párhuzamba állítható a XX. század eleji avantgárd ősihez, primitívhez

⁶ VARGA Pál, S.: *A nemzeti költészet csarnokai*. Bp., Balassi, 2005, 321.

⁷ BARTA János: *A mester nyomában (Horváth János nyolcvanadik születésnapjára)* = *Irodalomtörténet*, 1958, 203.

⁸ Uo., 200.

való vonzódásával, melynek átörökítése viszont inkább felforgató, elutasító ambíciókkal párosul, mintsem a szerves fejlődés igényével.

Minden bizonnyal maga Horváth is meghökkent volna ettől a rokonitástól, holt minden bizonnyal többen észrevették az avantgárd ilyesfajta törekvéseiben a romantikára való (persze megfogalmazatlan, sőt talán nem is tudatosított) „visszaemlékezés”-t. Horváth Jánosnál az „ősi” forrás az etnikai háttér, a biológiai örökség, míg az avantgárd esetében ennek semmi szerepe. A Petőfi-könyvben direkt megfogalmazás nélkül is kiemelt fontosságot kap az, hogy külföldről kölcsönzött szocialisztikus eszményei, a „baloldali” világmegváltás igénye van jelen a XX. század első két évtizedének szellemiségében, tehát a polgári baloldal „importált” eszméi, a Tanácsköztársasághoz köthető terror-képzet éppúgy katasztrófával fenyeget, mint Petőfi politikai „ábrándjai”, a republikanizmus, a jakobinus diktatúra iránti rokon-szenve.

Talán nem egészen megalapozatlan arra gondolni, hogy Horváth János, talán mert túlságosan közeli volt Ady halála, vagy mert a baloldali kísérletek bukását követő fehérterrorral sem akart azonosulni (nem „politizálhatott” önelvű irodalmi koncepciója birtokában), vagy más okokból is az Ady, vagy inkább környezete baloldali vonzalmait nem akarta közvetlenül támadni, ezért Petőfi-könyvében, tehát áttételesen utalt ezek utópisztikus volta mellett is veszélyes, mert politikai hatalomra törekvésében nagyon is gyakorlatias jelenlétére. Szétválik tehát nála az Ady politikai megnyilatkozásaitól való idegenkedése s költői újszerűségének nemcsak felismerése, hanem a nyugat-európai líratörténetből származó érvekkel való alátámasztása. Ennek fő (tulajdonképpen egyetlen) dokumentuma Baumier *La poésie nouvelle* című, 1902-ben, Párizsban megjelent könyvének ismertetése. Rimbaud-tól indulva (akiről nálunk ekkoriban nagyon kevesen tudtak), Jules Laforgue elméletét idézve, de filozófiai szempontból Schopenhauert és Hartmannt is idevonva a szimbolista iskola fő jellemzőjeként a tudattalan jelenségek nagy szerepét emeli ki: „A positiv philosophus és vele a Parnassien költő a jelenségekben magát a valóságot látja: a metaphysicus és vele a symbolista költő ellenben a jelenségeket csak látzatnak tartja; amaz csak a megismerhetőt veszi figyelembe, ez a megismerhetetlent is, mert az is van.”⁹ A modernnek, a sokat gúnyolt új költészet érthetlenségét egyértelműen igazolja: „sok a nagyon is hályogos szemű symbolista, aki mindent csak sejteni akar, megérteni semmit... De tagadhatjuk-e, hogy van alapja? hogy a symbolum, a sejtések, a vágyak, a bizonytalanság érzete a legprimitívebb költészettel egy napon születtek? hogy ami a verset verssé teszi, zeneiség az? Korszakot végeznek-e, vagy korszakot kezdenek? még most nem tudni.”¹⁰

Az pedig Horváth János pályájának paradoxona, hogy elsőként adott „önelvű” magyarázatot az új költészet, a szimbolista líra újításainak értékeire, elsőként adta Ady költészetének hű, „önelvű” indoklását, ezután azonban, az 1920-as évektől egy ezt megelőző korszak, a nemzeti klasszicizmus kanonizálásával futtatta csúcsra művészetértelmezését. S ebben egyéni, alkati, életrajzi tényezőknek sokkal nagyobb

⁹ -h -s: *Az új költészet* = *Budapesti Szemle*, 1903, 307.

¹⁰ Uo., 308.

mértékben lehetett szerepe, mint arra utalni szokás. Többnyire a baloldali, szocialista törekvésektől való idegenkedésnek tekintik az Ady és a modernizmus témától való végérvényes eltávolodást. Nem véve figyelembe, hogy az első világháború végén betöltötte negyvenedik életévét. Bírálói nem számoltak azzal, hogy az egyébként is konzervatív alkatú tudós inkább érzett elhivatottságot a magyar irodalom korai szakaszainak tanulmányozására, mint Kassákék s a még utánuk jövők az ő számára már nehezebben érthető (és elfogadható) kísérleteinek értelmezésére.

Hivatását inkább abban látta, hogy az Arany-Kemény-féle nemzeti klasszicizmus definiálásával folytassa művészetelméleti alapvetését, megkísérelve egy irodalomtörténeti „csúcskorszak”, a Petőfi-, Arany-, Kemény-korszak normává emelését. Ez a nemzeti klasszicizmus azonban semmiképpen nem stílustörténeti fogalom az ő szemében, hanem érték kategória, az „irodalmi esztétikum magyarság”-ának tökéletes megvalósulása. Alapja a fajszeretet, mely az erkölcsi felelősség követelményével társul. Kizárja a felelőtlen, utópisztikus politikai spekulációt, helyette a valóság józan tudomásulvételére, a fajért való cselekvésre buzdít. Ennek meghatározásában különleges szerepet szán a népiességnek: „A népiességnek kellett műköltői színvonalra felemelkednie, a műköltészetnek kellett a népiesség életszerűségéhez alább ereszkednie, hogy a mondott összeegyeztetés: hagyománynak és újnak, alsóbb és felsőbb rétegnek, írói rendnek és közönségnek – más szóval: irodalomnak és életnek – egybetalálkozása egy megállapodott közízlésben megtörténhessék.”¹¹

Az irodalomismeretre vonatkozó ontológiai alapvetés után a nemzeti klasszicizmus ízléséről szóló tanulmány, illetve a „fejlődéstörténet” az, ami legáltalánosabb, valóban filozófiai szintű eredményekkel gazdagodik. Horváth János ugyanis olyan nyilvánossághoz igazítja rendszerét (bár művészetelméleti dolgozatainak nemzetközi közzétételére – tudunkkal – nem tett kísérletet, s ez a két világháború között nálunk nem is volt gyakorlat), mely összeurópai távlattal rendelkezik. Időnként nacionalistának bélyegzett koncepciója csak annyiban az, hogy minden nemzet kulturális önmegvalósítására, művészi önmegfogalmazására kínál fogalmakat, szempontokat, s ezáltal valóban „emberiségi” szinten továbbgondolható képletet vázol.

¹¹ HORVÁTH János: *A magyar irodalom fejlődéstörténete*. Bp., Akadémiai, 1976, 345.

„Az irodalomtörténet számomra egzisztenciális tudomány: az egyén és közösség léteének esztétikai értelmezése. Az irodalom az egyéni és nemzeti önismeret semmi mással nem helyettesíthető forrása és értéke. Irodalomtörténetet úgy kell írni, hogy annak minden sorából érződjék, hogy az emberlét értelme szempontjából fontos dolgokról szól”¹ – fektette le gondolkodásának alapelveit Görömbei András egy szakmai polémia apropóján. Gyakran használta az „életelvű”, „létérdekű”, „cselekvő” irodalom megjelöléseket is okfejtéseiben, arról írt, hogy az irodalom élethalakító lehetőség. A két elv – az egzisztenciális súly mint az emberi létezés identitásgondja, illetve az irodalom és az interpretáció mint a kulturális gyakorlat aktív cselekvője – összekapcsolása szinte magától értetődő bizonyosság: a cselekvés alapja az önismeret.² Tanára, Barta János példájából alkotta meg a maga számára saját tevékenysége hitvallását: az irodalomtudósi és tanári munka egzisztenciális feladat, az emberélet értelmességének és alakításának semmi mással nem pótolható lehetősége.³

Ha lépésről lépésre kívánjuk fölvezetni e gondolati szerkezetet, akkor arról beszélhetünk, hogy a szemlélet kiindulópontja az önelbeszélés, az önmeghatározás vágya, akarati aktusa, cselekvése maga az értelmezés és ismeretközvetítés, célja pedig a szintetikus szemantikai formákba foglalt önbeteljesítő tapasztalat: az értékfelmutatás. A gondolati szintézis fogalmi neve: a nemzet.

Görömbei András tudósi önképe letisztult, világosan áttekinthető. Szemléletének kulcsszavai egy-egy – részben önreflexív – elméleti írásának címadásában is demonstratívan szerepelnek: *Nemzettudat a mai magyar irodalomban; A nemzeti önismeret értékei; Anyanyelv, irodalom, tudomány, nemzettudat; Irodalmunk szabadsággarca; Azonosságtudat, nemzet, tudomány; Irodalom és nemzeti önismeret*. A nemzeti jelző használata korántsem szokatlan irodalomtörténetünkben, sőt a magyar irodalomról való gondolkodás kialakulásában nélkülözhetetlen feladata volt. A nemzeti eszmevilág kiemelten fontos volt a modern magyar nemzettudat kialakításában. Irodalomreceptiónk nagyelbeszéléses formái a közösségi önszemlélet igazoló alapvetései, a nemzet narratív identitásának manifesztációi voltak. Az irodalom nemzeti jellege magától értetődő természetesség volt művelői számára. Görömbei András terminológiája a kezdeti időkkel tart kapcsolatot, s annak felfogását a hagyomány történésként való elfogadása mellett a folytonosság jegyében újítja meg. A folytonosság tudata és kívánalma azért sem hagyható figyelmen kívül, mert éppen a szellemi tradíció meghasadása az a kényszerítő erő, amely mozgósító erővel bír az elméleti tisztázás és a gyakorlati cselekvés, egy védő-vitázó attitűd vállalásában.

¹ GÖRÖMBEI András: *A másik magyar irodalom = Irodalom a történelemben – Irodalomtörténet: Tanácskozások az Írószövetségben, Budapest, 2008. június 9.* Szerk. ÁCS Margit, Bp., Magyar Művészeti Akadémia Alapítvány, 2009, 65.

² GÖRÖMBEI András: *A nemzeti önismeret értékei = Uő: Irodalom, nemzet, harmadik út. Esszék, tanulmányok.* Bp., Nap, 2012, 7.

³ GÖRÖMBEI András: *Felfedezés és értékörzés. Barta János pályája és a szellemi történet.* = Uo., 202-203.

A látszólagos, a voluntarista retorika által bizonygatott hagyományszakadás nem rendkívüli állapot egy kulturális tradíció történetében. A magyar irodalom múltjában is fellelhetők az ízlésnek, a szépirodalom művelődésen belüli funkciójának, a kifejezőeszközök átértékelődésének példái. Ezeket az elhasonulásokat a nemzeti jelleget szívükön viselő magyarázók az egység és összetartozás szempontjából kritikus jelenségnek vélték, amely rekonstruáló munkát várt el tőlük: a közösségi azonosságot magában hordozó tradicionális kontinuitás helyreállítását.

Mielőtt közelebbről is szemügyre venném Görömbei Andrásnak a válságérzékelését, amely munkálkodásának utolsó két évtizedét magatartásbelileg és szemléletileg döntően befolyásolta, egy analógiát vezetek elő párhuzamként, melyre ő is reagált egy tanulmányában. Horváth János – a XX. század első felének meghatározó irodalomtörténésze – Ady-képének módosulását mutatta be. Horváth János a Gyulai Pál által Arany Jánost kortalan ideálképpé emelő nemzeti klasszicizmus elnevezésű irodalomtörténeti szintézisben látta azt a viszonyítási pontot, amelyhez képest Ady Endre újfajta költészete, illetve az alakjához kapcsolódó, a márványba faragott nemzeti normatívát elutasító „kozmpolita”, „nyugatos” kultúrafelfogás nem kívánt elfajulást jelentett. *Aranytól Adyig* című híres tanulmányában a magyar irodalmi tudat meghasonlását és kettéhasadását panaszkolta föl. A népiességet felváltó általános nemzeti arculatú művelődés nagy összefoglaló eszményiségét óvta volna: klasszikus – azaz időtlen értékek panteonjának – ízlését az individualitás konvencióellenességétől. Horváth a nemzeti és erkölcsi öntudat átörökítésének hiányát fájalta leginkább, annak az eszményképnek az őrzését, amelyben számára a nemzet etikai és értelmi erőinek a legfontosabb elemei egyesültek. Ám az irodalomtörténész később, Ady halála után képes volt meghaladni korábbi álláspontját, s az akkor még negatív szerepűnek látott poéta líráját beillesztette a klasszikus érvényű irodalmi folyamatba. Ady organikus költészetéről, „ösztönszerű megérzésről”, „intuitív átlényegülésről” értekezett immár. Új, nagy értéket ismert föl, amely elütött a korábbi „időtlen” mértéktől: a józan tervezéstől, a lélektani hűségétől, a férfias szeméremtől, a közérthetőségtől, a magyar formák tökéletes szabályosságától. A Horváth János-i önkorrekció lényege ebben a relációban a történeti módosulás jogának fel- és elismerése, az értékrend részbeni változásának természetes tudomásulvétele volt. Úgy építette be ezt a felismerést érvrendszerébe, hogy a szellemiség kvintesszenciáját, a nemzetet mint gondolati és lélektani elemek identitást teremtő és fenntartó összjátékát kulturális hagyománytörténészként megőrizte. Elméleti rendszere így befogadóvá is vált, nem csak konzerválóvá.

Görömbei András irodalomértése szervesen kapcsolódik a nemzeti értéktudatnak ez utóbbi, a lényegi azonosságot a történeti változatok sokféleségében meglátó válfajához. Egyetértően használja a Horváth János-i felismerést: a magyar irodalom a magyar nemzeti öntudat és önismeret semmi mással nem helyettesíthető forrása és értéke. Ez a szemlélet eszményt fogalmaz meg. A felismert értékek bizonyos mértékben virtuálisak, amennyiben szellemi, erkölcsi ideálok. Ugyanakkor szorosan kötődnek a történelmi korhoz és az adott társadalmi gyakorlathoz. Arra utalnak vissza, és azt akarják alakítani az eszmények jegyében. A „cselekvő”, az „életelvű” irodalom nem jelent mást, mint az eszmények képviseletét a kulturális praxisban.

Lássunk egy példát!

Czine Mihály irodalomszemléletére a recenzens Görömbei András a következő vonásokat tartja jellemzőnek: az irodalom és a történelem együttes szemléletét, a nagyfokú szociális és morális érzékenységet, az életszolgálatot, a közösségi elkötelezettséget, a példaéletek keresését. Czine arról érvel, hogy minden egyes élet egy szeri és megismételhetetlen érték. Az irodalom élethalakító lehetőség, a közösségi tudat formálásának, a személyiség nevelésének legfontosabb eszköze, a nemzet kötőanyaga, a nemzeti öntudat és önismeret bázisa. Az írók és a művek kimondják, alakítják a nemzeti közösség sorsát, azon belül a kiteljesedni képtelen egyéni életek igazságát. Az emberi léthez társuló értelem- és méltóságkeresés szétválaszthatatlan a társadalmi igazságkereséstől. „Czine Mihály törekvéseit messzemenően félreértik azok, akik az irodalomelmélet vagy az esztétika világa felől közelítenek műveihez, hiszen ő éppen ellenkező irányba tágítja ki irodalmi érdeklődésének területét”⁴ – írja idősebb elvbarátjáról.

S ebben az elvi kiállásában nem fogalmaz pontosan. Arra utal, hogy az elméleti megközelítésekkel szemben létjogosultsága van egy gyakorlati viszonyulásnak is az irodalomértelmezésben, ami az esztétikai értéket magától értetődően társítja a szociális és történelmi hasznossággal, illetve progresszivitással.

Valóban létezik azonban az elméleti absztrakció és a praktikus konkretizálás efféle ellentétes irányultsága? A kérdés megválaszolásához a XX. századi magyar népi írói mozgalomhoz kell fordulnunk!

Már az öndefiníció is beszédes! Népi és nem népies! Utóbbi esztétikai, irodalomtörténeti kategória a XIX. századból. Vele szemben a népi elnevezés irodalompolitikai, eszmetörténeti és politikátörténeti fogalom. „A népi írók a nemzet érdekei szerint akarták megújítani a magyar nemzeti önismeretet.”⁵ A politikai program – a nép felemelése a nemzeti közösségbe, a nemzetépítés, a szociális érzékenység, a demokratikus társadalomrendező elv – mellett ott az irodalmi is: az alkotói küldetést a nemzet sorskérdései iránti elkötelezettségben jelölték meg, feladat a közösség szolgálata, az író felelős népe sorsáért. A kettő együttállása képezi a cselekvő történelmi jelenléteket. A témában az irodalom szerepének új felfogásáról értekezik Gombos Gyula, amikor ezt a nevelésben, az eszméltetésben, a tudatosításban és a cselekvésre ösztönzésben fedezi fel.⁶ „A népi irodalom legfontosabb öröksége az, hogy az irodalmat, a nemzeti önismeret és történelemalakítás felelősségével gazdagította”⁷ – vonja le a következtetést ebből Görömbei András.

Az irodalom ilyen erős társadalmiságát bizonygató felfogást az irodalomelméletben a marxista gyökerű teoretizáláshoz szokás kapcsolni, azon belül is a Bahtyin–Medvegyev–Volosinov nevei által fémjelzett Bahtyin-iskolához. A nyelv nem választható el a társadalomtól, állítják, a beszéd társadalmi cselekvés. Az irodalom nem a valóság megismerése, nem az eszmék kifejezése a nyelv médiuma által, ha-

4 GÖRÖMBEI András: *Értékelvű irodalomszemlélet* = Uő: *Létértelmezések*. Miskolc, Felsőmagyarország, 1999, 301.

5 GÖRÖMBEI András: *A népi irodalom és öröksége* = Uő: *Azonosság tudat, nemzet, irodalom*. Bp., Nap, 2008, 104.

6 Uo., 106.

7 Uo., 121.

nem a nyelv használata a valóságban. Az irodalom nem a tudás vagy a kifejezés formája, hanem tevékenységmód. Az irodalmi művek nyelve képes aláásni és felforgatni a stabilitást, a tekintély és a konvenció formáit, az individuális lázadás lehetőségére – ez a társadalmi jelentősége.⁸

Nos, ez az elmélet csak megszorítással használható most magyarázatul. Ebben a beállításban is a „nem-hanem” kizárólagosság érvényesül. Holott a múlt tapasztalata szerint az „is-is” egymás mellé rendelhetősége a valóságos viszony elvonatkoztatott elmélet és gyakorlati hatás között. Az irodalom tudás is, szociális jelenlét is. A nemzet mibenlétének körülhatárolása jól mutatja ezt a népi írók kiemelkedő teoretikusai: Németh László, Illyés Gyula és Szabó Zoltán gondolatainak tanúsága szerint. A népi jelző a nemzet fogalmával azonos jelentésű, emeli ki meglátását nyomukban járva Görömbei András.

Hogyan is tekintenek a nemzet fogalmára a népiek?

„Magyarság a magyar állam helyett”⁹ – veti papírra az *Új reformkor elé* című munkájában Németh László. Görömbei a modern nemzetfogalmat a népiek után a közös nyelvben, kultúrában és történelemben ismeri föl – nála is hiányzik az államiság aspektusa. Székely János véleményét hívja segítségül, mely szerint: „A nemzet, nemzettudat kulturális kategória; az etnikum biológiai; az állam politikai.”¹⁰ A nemzetfogalom átértelmeződött, megváltozott a bázisa. Az ezeréves államiságot jelképező és megtestesítő Szent Korona misztikus teste, szakrális szimbolikussága, a politikai nemzet elitariánus felfogása helyére az etnikai elem – ti. a nemzetnek magába kell fogadnia az egész magyar népet – és a progresszió, a haza és haladás elve lépett. Illyés az íróktól azt várta el, hogy azonosuljanak az egész megújított értelmű nemzettel. Szabó Zoltán nemzeti honvédelemre hívott: a magyarság jellegének, értékeinek megőrzésére és kibontakoztatására. Németh László a közösségi sajátosság és az értékelismerés összefüggésében még mélyebbre ásott. „Nagy magyar költő csak az lehet, aki a magyar eredetiség medencéjéből meríti meg a maga eredetisége kor-saját”¹¹ – írta. S hozzáteszi: az irodalom a nép erőtartályait a tudatalattiságból kimenti és fényre hozza. Hogyan szól Martin Heidegger tétele? A műalkotás fényre hozza az elrejtettségből a létezés igazságát, el-nem-rejtettségét.

Ekképpen kap hát filozófikusan egzisztenciális távlatot a társadalmi cselekvés irodalma! A létezés igazsága magától értetődően egy nemzeti közösség igazsága is. Absztrakció és konkrétum: ugyanannak a lényegnek a két oldala.

Az eszményiség és a szociális hatás együttese az értékelői aktusban létrehoz egy finom megkülönböztetést, amely Görömbei András esztétikai ítéletének egyik legkarakteresebb vonása. Így fogalmaz az *Irodalmunk szabadságharca* című tanulmányában: „Az azonos minőségű értékek világán belül azonban egy-egy nemzeti közösség számára nem *értékesebbek*, hanem *fontosabbak*, a nemzeti önismeret és

⁸ Vö. FORGACS, David: *Marxista irodalomelméletek*. Ford. BECK András = *Bevezetés a modern irodalomelméletbe. Összehasonlító áttekintés*. Szerk. JEFFERSON, Ann, ROBEY, David, ford. BABARCSY Eszter, BECK András, Bp., Osiris, 1999, 218–227.

⁹ Idézi GÖRÖMBEI: *A népi irodalom öröksége = Azonosságtudat, nemzet, irodalom. i. m.* (2008), 100.

¹⁰ GÖRÖMBEI András: *Azonosságtudat, nemzet, tudomány = Uo.*, 189.

¹¹ GÖRÖMBEI András: *A népi irodalom és öröksége = Uo.*, 100.

öntudat épségének ápolása számára meghatározóbbak azok a művek, amelyeknek ismereti értéke közvetlenebbül táplálkozik a nemzeti közösség életéből, történelméből, sorsából. Ezekben a művekben a nemzeti közösség közvetlenebbül ismeri föl a maga életének analógiáját.¹² Amikor felvázolja az esztétikai érték összetevőit – a tartalom és forma szétválaszthatatlanságát (azaz a műalkotás megformált tartalom), az ismereti érték meglétét, a felhívó, mozgósító posztulatív értéket, a konstrukciós és emotív jellemzők jelentőségét, az újítás kiemelkedő szerepét – az ismereti értéket a szellemi ethosz hordozásának feladatával bízza meg, ennek felismerését könnyítheti meg a tematikai kötődés. „A művek esztétikai és nemzeti önismereti értéke együtt mérendő” – hangsúlyozza.¹³ S az önismereti érték meghatározásában segít egy másik idézet: „.... egy-egy nemzet tudatában azok a művek élnek közönségformáló erőként, amelyekben a nemzet létének igazsága lép műköedésbe”.¹⁴ A heideggeri párhuzam – a műalkotásban a létező igazsága lép műköedésbe, az igazság a létező el-nem-rejtettségét jelenti – megint csak egyértelmű. A fontosság tehát az eszmények képviseletében ragadható meg. Egzisztenciális érvényű, általános emberi értékekről van szó: a szabadságról, az önrendelkezésről, a függetlenségről és az azonosságról – egyénre és közösségre egyaránt vonatkoztatva. Honnan származnak az egzisztenciális eszmények? A felvilágosodás racionalizmusából, a polgári szabadságjogokból, a nemzeti romantika célképzeteiből, az egzisztenciális filozófiából, továbbá a kereszténységnek az életet morális feladatteljesítésként tételező felfogásából. Egyéni és közös harmóniájának megteremtése az erkölcsi küldetés maga. Ez az áhított állapot azonban a magyar történelemben még sohasem realizálódott.

A megvalósítás szellemi-etikai dimenziója: a nemzet. Valóságos és virtuális létező. Mibenléte a szellemtörténet felfogásához hajlóan nagyon hasonlít a szellem definiálásához. Eszerint a szellem pszichológiai entitás, konkrét történelmi helyzetben megformálódott tipikus egyéni és kollektív magatartásformák értelemtartalmainak a komplexuma. Az egységes szellemisség mindig több, mint az egyes elemek összege. Érzelmi, akaratú és gondolati tartalmakat foglal magába.¹⁵ A nemzet szellemi-erkölcsi konstrukciója ezen túlmutatóan hangsúlyosan és mélyen emocionális fenomen: a származás és sorsközösség vállalásában az egzisztencia alapzata. A nemzet valójában egzisztenciális eszmény kulturális és nyelvi megértésében, és erkölcsi feladat a vele való azonosulásban. Idealisztikus elképzelés, amennyiben azt reméli, hogy az egyéni sors a közösségi harmóniában teljesezhet ki. S reális történelmi tapasztalat, amikor arról beszél, hogy a történelem alanya a nép, illetve a nemzet, vagyis mindig a közösség.

Nincs fontosság az esztétikai ítéletben értékelismerés nélkül. A reláció nyilvánvalóan mellérendelő. A nemzeti irodalomszemlélet tehát több, mint az ízlés leírása.

¹² GÖRÖMBEI András: *Irodalmunk szabadságharca* = Uő: *Létértelmezések. i. m.* (1999), 402.

¹³ GÖRÖMBEI András: *Irodalom és nemzeti önismeret* = Uő: *Irodalom és nemzeti önismeret.* Bp., Nap, 2003, 22.

¹⁴ Uo., 23.

¹⁵ Vö. BÓKAY Antal: *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban.* Bp., Osiris, 1997, 107–115.

Életfilozófiák és a lételmélet igazságigényét hordozza magában. Ismeretelmélet, művészetfilozófia és erkölcsstan sajátos együttese, az identitás nélkülözhetetlen részének tekintett történelmi és közösségi tudat mindig aktualizált szintézise. Az esztétikai és a nemzeti önismereti érték közös vizsgálata a modernség kulturális folyamata által egymástól elválasztott tudatformák, az igazság, az erkölcsi helyesség és a tetszés szemléleti irányainak összefoglalását végzi el – immár szándékolt transzcendencia-tulajdonítás nélkül. Ugyan a nemzeti gondolat kialakulásától fogva tágítható spirituális távlatokba, azonban képviselőinek a történelmi-társadalmi gyakorlatban való aktív részvétele nagyon is immanens minőségelvárást foglal magában.

A cselekvő irodalom felfogása három problémakört állít a kritikus megközelítés elé. Elsőként a referencia kérdését: az irodalom fikciós jellegének és valóságosságának viszonylatát. Az ismereti érték mennyiben legyen konkretizálható, felismerhető a mindennapokra vetítve? A népi írónál egyértelmű volt a válasz: nagyon is az legyen! Szülessenek szociográfiák, életrajzi beszámolók, virágozzék a „valóság-irodalom”! „A magasrendű irodalom többnyire a tragikumból párállik föl, a veszteség, a megnyomorítottság, a lefokozott élet elleni küzdelemből sarjad” – állapítja meg Görömbei András.¹⁶ Az igény tehát tovább él, de szigorú elvárás már nincs ebben a tekintetben. Ő az áttételességet, a művészileg gondosan stilizált-„komponált” alkotást nemhogy tolerálta, de üdvözölte is. Azt tartotta, hogy a művek a valóság elemeiből építkező, a valóság fölé emelt külön világokat teremtenek. Valóságosak, mivel az irodalmi műalkotás a lehetséges világok egyike. „A személyiségen keresztül arról a társadalomról is helyettesíthetetlen értékű hírt hoznak, melyben az alkotó él, mely az alkotót formálja” – írja, s hozzáteszi, hogy az alkotó személyiség a nemzeti közösség önkifejezésének legérzékenyebb formája.¹⁷

A második elméleti felvetés a társadalmiság kérdése. Nem egyértelmű és nyilvánvaló a nyelvi cselekvés szociális hatása. Firtatható: milyen jellegű és mennyiben közvetlen a kapcsolat. A társadalmi meghatározottság és a szabad személyes viszonyulás mint természetes állapot között általában nincs harmónia. Az eszmény melletti korteskedés jellemzően tiltakozó, számon kérő, ellenszegülő, vagy értékörző, felelevenítő, emlékező, a közösségért felelősséget vállaló, szabadságvágyat kifejező attitűdöt eredményez az alkotó részéről, amit az értelmező összefüggésbe állít és felerősít. Az eszmény lényegéhez híven korok és gyakorlatok fölötti érvénnyel bír – a nyelvi cselekvés ebből ered, és erre utal vissza végső soron. Végső soron, mert az irodalmi mű kísérletezhet konkrét megoldásokkal, de ennek sikere fölöttébb kétséges. Az esztétikai tapasztalat arról tanúskodik, hogy egy adott társadalmi szituációhoz elválaszthatatlanul tapadó irodalmiság elfelejtődik, mert értelmezési lehetőségei túlságosan is zártak. Az irodalmi mű ítéletet mondhat, de nem képes szociális krízist megoldani. Görömbei megfogalmazásában: „Legnagyobb írónk műveikkel minden időben cselekvő történelmi jelenlétet vállaltak a nemzet állapotának művészi megítélésével.”¹⁸ S bár az irodalom eszközeivel reménytelen

¹⁶ GÖRÖMBEI András: *Nemzettudat a mai magyar irodalomban* = Uő: *Létértelmezések. i. m.* (1999), 384.

¹⁷ GÖRÖMBEI András: *Irodalmunk szabadságharca* = Uo., 401.

¹⁸ GÖRÖMBEI András: *Az irodalom értelméről* = Uő: *Azonosságtudat, nemzet, irodalom. i. m.* (2008), 8.

vállalkozás, mi több, naivitás politikai hatásról képzelegni, áttételesen ugyan, de befolyásolható az élet. Csoóri Sándor erre a hivatkozási alap, amikor azt írja: „A művekben létrehozott igazságok pedig még mindig teret kértek maguknak a műveken kívül is.”¹⁹

Mindebből következnek a cselekvő irodalom harmadik szemléleti aspektusa: a történetiség idődimenziója. Az eszmény valóban állandó-e, nincs kitéve az emberi életet uraló történeti változás hatalmának? A verbális cselekvés formái és kondíciói szükségszerűen átalakulnak, érvényüket veszítik, vagy éppen megújulnak. Ezzel szemben az etosz sérthetetlen volna? Nos, amennyiben az érték és fontosság együttlátásában látunk, akkor az ontológiai hit – a szóhasználat alatt az emberi élet értelmességébe vetett bizakodást értem – és az esztétikai ítélet közös tudásba foglalását végezzük el. „A remekművekben sohasem állt szemben egymással a művészi és erkölcsi érték, a művészet autonómiája és az emberi, közösségi felelősségtudat”²⁰ – olvasható *Az irodalom értelméről* című gondolati alapvetésben. Ennek szemléletében mondja Görömbei András, hogy az irodalomnak a rendszerváltásig nagy szerepe és jelentősége volt a nemzet életében. Ez a jelentőség a lélekemelésben, a szabadságnyitásban, az erkölcsi igényesség sugallásában, a történelem tisztánlátásában, az emberi méltóság védelmében, a társadalmi létből származó fájdalom oldásában, illetve az „okos” kételkedésben ragadható meg. Ezen tényezők egymásra rétegződése képezi a már többször emlegetett egzisztenciális súlyt, amely az esztétikai minőséggel szerveződve remekművet hozhat létre. „A nagy mű mindig hozzáad valamit a léthez, gazdagítja világunkat.” Azért képes erre, mert kísérletet jelent arra, hogy az egyedit az elvvel, végest a végtelennel, a tárgyat a gondolattal, az embert a világgal, a cselekvést az erkölccsel szembesítse.

Az eszmény hatóereje tehát konstans tényező?

A történelmi fordulópont, a magyarországi rendszerváltozás, a demokratikus politikai fordulat Görömbei Andrásnál részleges szemléleti módosuláshoz vezetett. Ez a megállapítás nyilván magyarázatra szorul. Nem arról van szó, hogy a nyilvánosság szabadabbá válásával hirtelen megvilágosodás következett be nála. Nem nőtt meg egy csapásra a bátorsága, nem járt be damaszkuszi utat. Értékrendszere, közéleti magatartása csak szilárdabbá vált, korábbi megtartói példáit nem volt oka megtagadni. Egy új magyar azonosságtudat kialakítását tartotta céljának a szellem eszközeivel. Kitartott a szó erkölcsi hitelének védelmében. Kulcsszavai – nemzeti kohézió, önismeret és öntudat – változatlan maradtak.

Mi változott hát?

Irodalomtörténeti önképének, kulturális szerepvállalásának szakmai elismertése és elfogadottsága bizonytalanodott el. Új elméleti iskolák követői saját felfogásuk kognitív fölényét hangoztatva, közvetve anakronisztikusnak minősítették ízlését és irodalomfelfogását. Egyszerre avították láttatták erkölcsi hitvallását, mely szerint: „A gyönyörű sokféleség értékeinek a nemzetben össze kell adódnia.”²¹

¹⁹ Uo., 16.

²⁰ Uo., 8.

²¹ GÖRÖMBEI András: *Visszaadni a szavak értelmét* = Uő: *A szavak értelme*. Bp., Püski, 1996, 13.

Görömbei András a következő jelenségekben lajstromozta a megváltozott irodalmi nyilvánosságot. Csökkent az érdeklődés az irodalom iránt, amelynek értéke és becsülete szinte semmivé vált a társadalom tudatában. Leértékelődött a klasszikus irodalmi hagyomány. Értékfelejtés, szellemi közömbösség, érdektelenség köszöntött be. Kereskedelmi szempontok uralkodtak el a szellem társadalmi megítélésében. A könnyűség, a súlytalanság, a jelentésnélküliség eszményesítése terjedt el. Eltűnt az igényes olvasó, a kiadók tömegtermelésre álltak át. Az írók és az irodalomnak immár semmi köze sem volt a társadalomhoz, a történelemhez – referencialitás nélküli szövegek divatja jött el. Az irodalom autonómiája a célnélküliséget kezdte el jelenteni. A személytelenség egyetemessége és a kizárólagos nyugati mintakövetés vált elvárássá. A művek kitüntetett tárgyává a mű mibenlétének vizsgálata lett. A megértés és az igazság osztottsága, viszonylagossága megfellebbezhetetlen tudássá avanzsált. Szembeállították egymással a szabadságelvű és közösségelvű alkotókat. Kizárólagos minőségekké az irónia, a játék, a töredékesség és a megfoghatatlanság emelődtek.

„Mintha a politikai szabadság az irodalom halálát is jelentené”²² – panaszkolta a konzervatív pozícióba kényszerített tudós. „Az irodalom lefokozását maga az irodalom végzi el”²³ – állapította meg a változás abszurditását.

Az ellentmondás kiáltó és többretegű. Egy szabadabb, plurálisabb társadalmisságban, a globális gazdaságszervezés és a liberális ideológia eszményítése korában, a multikulturalitás terjedése, illetve a nemzeti identitások kelet-közép-európai ébredése és újrafogalmazása idején, amikor a politikai deklaráció szintjén elvileg semmi sem akadályozná a szabad önkifejezést – mintha folytathatatlaná válna a nemzeti tudathoz és önismeréshez társított értelmezői magatartás. Immár nem a kommunista ideológia, a minden nemzeti érzést és viszonyulást nacionalistának bélyegző elnyomás jelent rá veszélyt, hanem saját közege. Az a magyar irodalmi világ, amely a liberális szellemi-társadalmi progresszió örvén, az individualitás posztmodern értékviszonylagosságát és nemzettel szembeni közömbösségét vagy averzióját jelölte ki egyedüli irodalomteremtőnek. Az az önjelölt új elit tette ezt, aki a nyugati szellemi folyamatokat nevezte meg az egyetlen hivatkozási alapnak, s merev hierarchiát teremtett a magyar irodalom – Görömbei András által egymást kiegészítőnek és gazdagítónak látott – poétikai-szemléleti hagyományai között.

A szabadság paradoxona mindez. Megingott egy kulturális szereplehetőség. Az általános tényezők, a sokat emlegetett „kultúraváltás”, a vizualitás korszakának eljövetele, a feltartóztathatatlan digitalizáció, a média világkonstrukciója, illetve a magyar sajátosság, az önkéntes asszimiláció akarásaként jelentkező egyoldalú, Nyugathoz fűződő integrációs vágy, az egyetemes értékrelativizmus az identitások egyenrangúságát hirdeti. Ez a megengedő formula azonban a nemzeti szempontok lefokozásához vezet, hiszen elmossa a különbséget a többség és a kisebbség között. A hedonista individualizáció, a populáris fogyasztói társadalom, az emberi kommu-

²² GÖRÖMBEI András: *Az irodalom értelméről* = Uő: *Azonosságtudat, nemzet, irodalom. i. m.* (2008), 10.

²³ GÖRÖMBEI András: *Századunk kihívásai – a magyar irodalom válaszai* = Uő: *Létértelmezések. i. m.* (1999), 425.

nikáció technikai mediatisáltsága nem kedvez a tradicionális közösségi szerveződéseknek, különösen nem azoknak a társadalom egészét befolyásolni képes szellemi-kulturális alakzatoknak, amelyek a humán kapcsolatok közvetlenségére, erős érzelmi befolyásoltságára, erkölcsi elkötelezettségére épültek korábban. Az új azonosságkategóriák: például a mozaikidentitás vagy a hálózati identitás, illetve a személytelenedés, a személyiség különböző ad hoc jellegű szerepeire, esetleg biológiai algoritmusokra való redukálása természetes jelenség ebben a közegben, míg a nemzeti gondolat konvencionális és az identitásválasztás szabadságát korlátozza – hangzik föl olykor a vád. A szabadságfogalmak elkülönülnek egymástól: az individualista, a szabadon alakítható a jó szabadság, a közösségi elvű, a hagyományok által részben előírt a rossz. A paradoxon egyszerre származik a magyar történelem determináltságából, illetve a nyugati világ politikai-társadalmi-gazdasági és kulturális metamorfózisából.

A változás azonban nem egyoldalú, hiszen új impulzusokat kapott a nemzeti azonosságtudat újrafogalmazása is. Ez az átgondolás szorosan összekapcsolódik az állami függetlenség és önrendelkezés kérdésével, a politikai értékválasztással és hovatartozással. Az egyszerűsítés és tömegesítés hatása alól a nemzeti kultúra sem vonhatja ki magát. A nemzetfogalom tartalma popularizálódott: szórakoztató tömegkultúra közvetíti egyszerű szimbólumrendszerrel. Párhuzamosan a műveltség-eszményre hivatkozó magaskultúra zárványosodik. A politika popularizálódásával – amely a neoliberais elitizmussal szembeni ellenhatásként is felfogható – párhuzamosan kialakult egy a nemzeti történelem megtartó példáival és a saját kultúra csúcsteljesítményeivel reprezentáló, esszencialista nemzetfelfogás – egy Görömbei-idézettel megvilágítva a kifejezés értelmét: „A különböző ízlésirányokhoz tartozó írók remekműveinek találkozniuk kell a nemzeti kultúra egyetemes emberi értéket teremtő csúcsein”²⁴ –, melynek hatóköre ugyancsak beszűkült. Gyakorlati szerepe osztársadalmi méretekben csökevényessé vált: újító, vitális kezdeményezéseit közömbösség kíséri, szükségképpen örökségvédelemre, értékörzésre rendezkedett be. Defenzióba szorult, szerepe egyre inkább a múzeum funkciójára korlátozódik.

A nemzeti jelzővel illetett kultúra populista változata szerkezetileg nem mutat lényeges eltéréseket a fogyasztói tömegkultúrától. A differencia nem felszíni, inkább az irányításában és eszközjellegében mutatkozik: nemzetállami, lokális politikai, vagyis hatalmi érdekek mentén is szerveződik. A helyi kötöttségű, a globális mintától eltérő öndefiníciójú hatalmi, pénzügyi, média- és kulturális elit érdekeinek instrumentációja, illetve ideológiai manifesztációja. A nemzeti uralmi legitimáció a nemzetre mint forrásra tekint. Használja a többségi elvet, és tervszerűen manipulálja céljaira a tömegakaratot. A liberális és a nemzeti ideologizáció nagyon is párhuzamos pályán mozog. Mindkettő alakítja és teremti a tömegkultúrát, ugyanakkor közvetve életre hívja a művelődés esszencialista képviselőjét. Kétszintű szerkezeti hasonlóság figyelhető meg – a tartalom és az értékszemlélet viszont elkülönül. Az individualista liberális eszmék követőinél a nemzeti elvvel szembeállított prog-

²⁴ GÖRÖMBEI András: *Irodalmunk szabadságharca* = Uo., 422.

resszió elve, a kulturális tömegtermelés trendjeinek innovációként való befogadása megvédi az elitművelődés képviselőit a múzeumszereptől. A nemzeti jelszavakat használó hatalmi gondolkodás ezzel szemben a múlt statikusságában látja a nemzet fogalmát, s bizonyos esetekben érinthetetlené, kritizálhatatlanná teszi azt. A hatalmi szimbolika ebben a változatban nehezen mozdítható vagy változtatható. Míg ott a „fejlődés” az ideológiai elv, itt a „konzerválás”.

A nemzeti szemlélet az irodalom tárgyalásában sem nélkülözi a nemzet szellemi integrációjának az igényét: a nemzetet tágasan felfogott értékközösségként tételezi. Ellenképe a bizonytalan identitás kultúrája, illetve a közösségi azonosság igazságának felismerését akadályozó politikai-hatalmi manipuláció. Görömbei András munkáiban tragikusnak tűnik föl, hogy nincs közmegegyezés a magyar nemzet fogalmáról és a nemzethez tartozás kritériumairól. A nemzeti szemlélet az egzisztenciális eszménység és az erkölcsi feladat tartalmainak értelmező-szervező elvként való használatá az önértelmezésben. Ebből következően az esztétikai megértésen bizonyos mértékig túllátó társadalmi, történelmi, lélektani jellegű, összefoglalva: egzisztenciális gond. Közlebről a közösségi öntudat és önismeret fogalmi-eszményi-értelmezői kereteinek és eszmei-értékbeli repertoárjának, illetve jelentést adó értelem szerkezete fenntartásának elmélete. Nevezhető ez kultúrateremtésnek is, és társadalmi hasznosságnak is.

Görömbei András válasza a negligáló kihívásra aktualizálta a régi felismerést: „A magyar irodalom nemzettudata defenzív, védekező jellegű.”²⁵ Mivel tényként kezelte, hogy az irodalom személyiség- és közösségalkító szerepe kétségbe vonódott, leértékelődött és kiiktatódott mindennapi életünkéből, feladatául tűzi ki, hogy visszaszerezze az irodalom nélkülözhetetlenségének hitét, fontosságának tudatát. Ismételtén tudatosítani próbálja, hogy az irodalom, a művészet hatóköre nem szűkíthető be, nincs irodalmon kívüli gond. „A magyarság nincs olyan szellemi-erkölcsi állapotban – írja –, hogy a kultúra, így az irodalom önismeretre, öntudatra, igényes-ségre, kételkedésre ösztönző egészéről lemondhatna.”²⁶ Tudomásul veszi a sokféle-ség jelenlétét az értelmezések területén. Elismeri az egymástól ugyancsak eltérő elméleti iskolák, irodalmi olvasatok létezési jogát, ám elutasítja, hogy szerzői filozófiákat, poétikákat a teoretikus egyoldalúság önkénye diszkreditáljon. A közösségi szemlélet védelmében azt hozza fel, hogy az valójában nem elnyomja, hanem felnöveszti, felszabadítja a művészi személyiséget, mivel arra ösztönzi, hogy az egyén szabadságát önmaga világán túli területekre is kiterjessze, és egyetemes érvényű-en képviselje. Számára továbbra is evidencia, hogy a szemléletileg, poétikailag különböző művek nem hatnak a másikkal szemben, ellenkezőleg: viszonyulnak egymáshoz, így nagyobb összefüggéseket teremtenek. Rámutat a külföldi minták abszolutizálásának tarthatatlanságára. Literatúránk sajátosságaira figyelmeztet: „A nyugat-európai irodalmakhoz viszonyított fáziseltolódásait ne fogyatékoságnak tekintsük, hanem vegyük észre a fáziseltolódásból is származó különleges értékeket is.”²⁷

²⁵ GÖRÖMBEI András: *Nemzettudat a mai magyar irodalomban* = Uo., 383.

²⁶ GÖRÖMBEI András: *Az irodalom értelméről* = Uő: *Azonosságtudat, nemzet, irodalom. i. m.* (2008), 13.

²⁷ GÖRÖMBEI András: *Századunk kihívásai – a magyar irodalom válaszai* = Uő: *Létértelmezések. i. m.* (1999), 429.

Görömbei András értékei óvása érdekében a tudományos visszaigazolás és tekintély elvitatásával szemben is felveszi az elé dobott kesztyűt. A vállalt vita lényegi magva az azonosság mibenlétének kérdése. A posztmodern személyiség illuzórikusságával, önmagától való folytonos elkülönözésével, nyelv általi közvetítettségével, önmegfogalmazásának rögzíthetlenségével szemben az identitás közösségi vonatkozásait gondolja újra. Azaz a megfigyelő-kísérletező-analizáló tudományfelfogással szembeállított diszkurzív – vagyis a nyelv uralhatatlan jelrendszerének alávetett igazságkeresés relativitását valló – tudománymodell normatívájával opponál.

Az *Azonosságtudat, nemzet, tudomány*, illetve *A nemzeti önismeret értékei* című tanulmányaiban²⁸ a kulturális antropológia fundamentumból induló logikai lánc végén jut el a tudományos felelősségig mint érvig. Alaptétele: „Az egyénnek és a közösségnek egyaránt létfeltétele az, hogy azonos lehessen önmagával.”²⁹ Arnold Gehlen gondolatára hivatkozik, miszerint a kultúra az ember fizikai létezésének a feltétele. A két elv egymásba ér Görömbeinél. Úgy véli, a kultúra az ember identitásbiztosító tudáskomplexuma, erkölcsi-tudati szabályozója. Ahogyan a kultúra sem privatizálható, akképpen nincs emberi értelem sem kollektív identitás nélkül. Az embernek szüksége van otthonra, folytonosságra és biztonságra. A francia Renan elhíresült meghatározásával – a nemzet közös emlékek a múltból, közös helytállás a jelenben, közös terv a jövőre – támasztja alá személyes meggyőződését: a nemzet kollektív identitás, és az összetartozás legfontosabb tényezője a nemzeti önismeret és öntudat. Az azonosságtudatot folytonosan alakulónak és állandó párbeszédben képződőnek látja. „Azonosságunk és változásunk feszültsége éppúgy formálja azonosságtudatunkat, mint a kultúrákkal való szembesülésünk tapasztalata”³⁰ – tisztázza álláspontját a történetiség és párbeszédre utaltság kérdésében. Míg a múlt a közösségi tudat egyik legfontosabb forrása, akként az idegenséggel való elkerülhetetlen szembesülés is nélkülözhetetlen formáló hatás. Alapvető lételem a különböző hatások, ösztönzések befogadása és sajátta alakítása. A néprajztudomány eredményeire utal, amikor azt fejtegeti, hogy nem a konzerváló, hanem az adaptálóképesség tesz egy nemzetet életrevalóvá. Emiatt a megőrzés és változás termékeny egységét favorizálja. Elismeri, hogy nemzeti identitásunk rendkívül összetett, amelynek minden magyar azonosságtudat szerves részét képezi. Egy geokulturális narratológia érvényességét is respektálja. Eszerint a világ egyetlen kulturális perspektívából nem tekinthető át, ennek megfelelően a művekben a poétikai konstrukciók is relációk és perspektívák hálózatát hozzák létre.

A személyiség kulturális megelőzöttségében – vagyis annak elismerésében, hogy az anyanyelvi művelődés befolyásolja a személyiség alaprétegeinek kialakulását – az anyanyelvet a legfontosabb tényezőként emeli ki. A nyelv sajátos szemlélet és sajátos logika, sőt a történelem pontos lenyomata is. Önálló gondolkodásmód, kul-

²⁸ GÖRÖMBEI András: *Azonosságtudat, nemzet, irodalom. i. m.* (2008), 185–194.; Uő: *Irodalom, nemzet, harmadik út. i. m.* (2012), 7–17.

²⁹ GÖRÖMBEI András: *Azonosságtudat, nemzet, tudomány = Uő: Azonosság, nemzet, irodalom. i. m.* (2008), 185.

³⁰ Uo., 186.

túra és hagyományrendszer. Ezért a nemzet nyelvi-kulturális közösségként való elfogadását erősíti meg. Ugyanakkor Trianon után új nyelvtörténeti korszak köszöntött be a magyarság életében: a nyelvi szétfejlődés időszaka. Éppen emiatt teljes jogú szereplőként kell figyelembe venni a regionális és a lokális identitásokat is a kérdéskörben. Elfogadóan ír a magyar nemzeti kisebbségek „kettős kötődéséről”, a külön sors által létrehívott külön értékrendszerről: „A magyar nemzeti kisebbségek irodalmának meghatározója a magyar irodalom egésze és az adott történeti és kulturális közegének a világa.”³¹ A magyar irodalom egységes szellemi entitását ezek a sajátos színek természetesen nem cáfolják, mivel az a magyar nyelven szóló irodalom teljességét jelenti.

A tudomány felelőssége a nemzeti közösség megtartásában, fejlesztésében és erősítésében is megjelenik. A tudomány emberének feladata a nemzeti önismeret és öntudat biztosítása. Emlékeztetőül: Görömbei András számára létfeltétel az azonoság megléte. A tudomány erkölcsi imperatívusza végső soron az élet elősegítésében és fenntartásában ragadható meg. Ebből az identitáskutatás nyelvére lefordítva az következik, hogy a tudománynak és a kultúrának erkölcsi feltétele az igazság és az őszinteség. A hungarológia interdiszciplináris jellegében, a magyar nemzetre irányuló különféle kutatások integratív mivoltában látott esélyt a közösségi felelősség tudományos megragadására. A magasztos elv érvényesítése azonban nem minden akadálytól mentes, hiszen bár a globalizáció fölfokozta a nemzetek és egyének önazonosság-igényét, addig visszahúzó energiák is hatást gyakorolnak. A tudós megfogalmazásában ez így hangzik: „A magyar társadalom szellemi-erkölcsi-tudati állapota olyan bizonytalan, hogy a tudomány eredményeinek megismerése és elfogadása helyett a napi politika érdekarcai alá rendeli magát.”³² Amíg az értelmezések teljes összebékítését lehetetlennek látta, addig a tények tiszteletét elvárta volna. Elengedhetetlennek tartotta az összmagyarság szellemi integrációját, amely csak reális, tárgyilagos önismereten alapulhat.

A cselekvéses társadalmi jelenlét tehát a tudomány reszortja is. Hogyan? A legjobbak példáját követve. „A magyar kultúra és tudomány legnagyobb alakjai minden időben európai látókörrel, európai mértékkel nézték és ítélték meg a maguk magyar világát. Sohasem másolták az európai mintákat; úgy szembesültek velük, hogy az európai eszméket a magyarság kritikai mértékévé avatták, a magyar adottságokkal szembesítették, magyar nemzeti eszmévé, gondolattá, stílussá formálták.”³³ Görömbei András ezt a magatartást gyakorolta.

³¹ GÖRÖMBEI András: *A nemzeti önismeret értékei = Uő: Irodalom, nemzet, harmadik út. i. m.* (2012), 15.

³² GÖRÖMBEI András: *Azonosságtudat, nemzet, tudomány = Uő: Azonosság, nemzet, irodalom. i. m.* (2008), 190.

³³ GÖRÖMBEI András: *Létérdeünk a nemzeti önismeret és öntudat = Uő: Sors és alkalom. Válogatott beszédek és vallomások.* Szeged, Tiszatáj Alapítvány, 2008, 314.

Smid Róbert

„A technikai előfeltételek változásához kötöttem az irodalmi alapjelenségek változását”

Thienemann Tivadar avant la lettre mediális diskurzusanalízise

Ha az ezredfordulón túl egy tudományos tanácskozás azt a célt tűzi ki maga elé, hogy a magyar művészetelmélet hagyományait tárja fel, Thienemann Tivadar külföldi vállalkozása, amely a kortársai között leginkább értetlenséggel találkozott, nehezen megkerülhető. Azzal, hogy az irodalomtörténetét a technológiai váltások megképezte korszakok egymásutánjaként közelítette meg – amelyeknél az irodalmi alapjelenségek a szöveg közvetítettségének eltérő konstellációja mentén módosultak –, a modernség poétikai változásaira az elsők között reagált a magyar tudományosságban.¹ Bár Dávidházi Péter² világosan megfogalmazta aggályait azzal kapcsolatban, hogy amennyi innovativitással kecsegtet Thienemann mediális kultúratudományi olvasata, ugyanannyi értelmezési utat is lezár, jelen tanulmány mégis amellett érvel, hogy a Thienemann által végrehajtott „avant la lettre” mediális diskurzusanalízis az életmű aktualizálhatóságának legkézenfekvőbb módja, ami egyúttal számos irodalomelméleti belátással is gazdagíthatja a kortárs akadémiai közeget. És ha Rákai Orsolya joggal állapíthatná is meg tanulmányában, hogy a mediális kultúratudomány effajta újraolvasataiban Thienemann és Horváth János irodalomtörténet-értéseinek alapjai túlságosan egyívásúnak látszanak, az általa erélyesebben érvényesített differenciáltság a két irodalmár gondolkodása tekintetében tulajdonképpen nem az irodalmi alapviszonyhoz való hozzáállásukon nyugszik, hanem ideológiai motivációk táplálják különbségéteteleit. Ügybuzgalmában Rákai nemcsak implicite lefasisztázza a Horváth-interpretátorokat, de Thienemann vállalkozásának „szellemsége” egyoldalúan, mindössze Horváthéval oppozícióba állítva (pseudo)kontextualizálódik; Horváth „neonacionalizmusával” szemben Rákai értékékként mutatja fel Thienemann liberalizmusát.³

Tanulmányomban mindazonáltal csak részben térnék ki erre az elsődleges kontextusra, mert célkitűzésem szempontjából a tényleges kiindulópont az, hogy, először is, Thienemannt a magyarországi pozitívizmus és szellemtörténet ellentétében helyezzem el, amellett érvelve, hogy bár fő művét, az *Irodalomtörténeti alapfogalmakat* az előbbivel szemben az utóbbihoz sorolja, annak metodológiája nem men-

¹ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Igazság és mediális értelem. Az esztétikai tapasztalat konstrukcióinak irodalomtörténeti megalapozása a magyar modernségben.* = Uő: *Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben.* Bp., Akadémiai, 2010, 99.

² DÁVIDHÁZI Péter: *Egy nagy tudós utolsó önarcképe. (Előszó Thienemann Tivadar hazaérkezett emlékirataihoz)* = THIENEMANN Tivadar: *Az utókor címére. Thienemann Tivadar hátrahagyott életrajzi feljegyzései.* Sajtó alá rend. KONCZ Lajos, Pécs, Pro Pannónia, 2010, 14.

³ Vö. RÁKAI Orsolya: *Irodalom és társadalom (alapviszonyai). Még egyszer Horváth János és Thienemann Tivadar koncepciójáról* = *Thienemann Tivadar és a mai szaktudományok. Írások születése 125. évfordulójára.* Szerk. P. MÜLLER Péter, Pécs, Kronosz, 2016, 49.

tes a pozitívista jegyeitől. Ugyanis, másodszer, az olyan, ma divatos neopozitívista eljárásmodok felől, mint a reneszánszát élő filológiaelmélet, Thienemann vállalkozása nemzetközi összevetésben is szépen teljesít, ennyiben pedig a magyar irodalomtudós Michel Foucault és Friedrich Kittler előfutárának tekinthető. Harmadszer, lévén munkája címe nem *Irodalomelméleti*, hanem *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, a történelem szerepét vizsgálom meg Thienemann életművében abból a szempontból, miként használja fel az irodalom történetiségét az irodalomkoncepciója kialakításában, és ennek komplementereként, hogyan pozicionálja a történelem diskurzusát, és határozza meg ezáltal az irodalomtörténetet.

1.

Feltenni a kérdést, mi a pozitívizmus, a legbiztosabb módja annak, hogy a történeti tudásunk és a hatástörténeti tapasztalatunk összeütközésbe kerüljenek. Egyrészt nyilvánvaló az Ernst Mach, Hermann von Helmholtz, Jean-Marie de Charcot és Gustav Fechner munkássága révén a tudományokban beállt mechanizálódásnak és az így kialakult új világnépek a bölcséletben való lecsapódása Hyppolite Taine-nél, Wilhelm Scherer-nél és Herbert Spencernél. Másrészt a magyar irodalomtudományban azzal szembesülünk, hogy a pozitívista értelmezések a szerzői kontextusra (az életfeltételekre, az alkotót ért diszkurzív és materiális hatásokra, a szerzői intencióra stb.) redukálták a szövegolvasatot, vagyis a szerzőnek mint a történelemben létező és referencializálható biológiai és kulturális entitásnak rendelték alá a művet. A pozitívizmus ennek alapján tulajdonképpen produkciós esztétikaként határozható meg, amely bár kizárólagos és pontos (tényszerű) értelmezésként tünteti fel magát, ha az irodalminak mondható művek nem dobják le is magukról az effajta olvasatot, bizonyára túlmutatnak az elsődleges kontextusuknak az irányzat által feltételezett determinisztikus kizárólagosságán.⁴

Ez azonban az éremnek csak az egyik, és leginkább valóban a magyar irodalomtudományt érintő oldala. Itthon a pozitívizmus sajnálatos frigyre lépett az 1945 utáni irodalomtudomány hivatalos, marxista irányával, holott az 1930-as években már magyar irodalomtudósoktól is bőven érte kritika: Thienemann is oda-odaszúrt a pozitívizmusnak, például az általa is alapított *Minerva* első számában, amikor a folyóirat misszióját a „szellemi értékek természettudományos mechanizálásával”⁵ szemben fogalmazta meg. Ugyanakkor Thienemann irodalomkoncepciójának újdonsága, miszerint az irodalomhoz mint viszonyfogalomhoz közelített, éppen Scherertől származott,⁶ szövegfogalma szempontjából pedig a mediális váltások okozta

⁴ Vagyis már annak a pusztá ténye, hogy ugyanaz az irodalmi mű különböző korokban megszólíthat embereket, hogy az alkalmiként értett versek is képesek túlmutatni az artikuláció eseményén, és felkínálják magukat más típusú olvasásmódoknak, érv kell legyen amellet, hogy a pozitívizmus tudományosan vélt olvasati hegemoniája nem áll a legbiztosabb lábakon. Vö. BENN, Gottfried: *Tegy-e jobbá a költészet az életet?* = Uő: *Esszék, előadások*. Szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, ford. ADAMIK Lajos, Bp., Kijár, 2011, 229.

⁵ THIENEMANN Tivadar: *A pozitívizmus és a magyar történettudományok* = *Minerva*, 1922, 1. sz., 3.

⁶ Összehasonlítva az *Irodalomtörténeti alapfogalmak* első és második kiadását, Kulcsár-Szabó Zoltán arra jutott, hogy utóbbiban Thienemann Horváth nevét Schererére cserélte, és már neki tulajdonítja az irodalom mindig alakulóban lévő konceptualitását mint relációképzést. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Az „alapviszony” Horváth Jánosnál és Thienemann Tivadarnál* = *Szerep és közeg. Mediálitás a magyar kul-*

módosulások mellett⁷ ezért legalább annyira meghatározó, hogy a szöveg mindig képződésben van szerző és befogadó között, miközben e két tényező viszonyát maga a szöveg(alakulás) eredendően meghatározza. Méghozzá úgy, hogy Thienemann analízise szempontjából az irodalmi mű közvetítőfunkciója egyre inkább érvényesül, mihelyest a szerző és a közönség a szöveg szempontjából egyre távolabb kerülnek egymástól.⁸ Egyszersmind viszont Thienemann szemléletében a technikatörténet pontosan olyan mintákat mutat, melyek szerint a médiumok minél tökéletesebben kiviteleznek szövegközvetítést az irodalmi viszonyban, annál inkább a háttérbe szorulnak.⁹ Tehát például a szóbeliségnél (népköltészet, szájhagyomány stb.) a szerző és a közönség nem válnak el élesen egymástól,¹⁰ így a köztük lévő reláció e kvázi-immedialitás miatt nem a legtisztábban rajzolódik ki, ám a kézírás és annak markánsan jelen lévő közvetítői (például a kódexmásolók) esetében már éppen az interferencia lehetőségének száma növekszik a szerző és a közönség között.¹¹ például ha egy betű rosszul kerül átírásra, onnantól az adott szó olvasata már éppen a közvetítő által meghatározott. Végül, amint a gépeké lesz a főszerep (például a nyomtatásnál), akkor már valamennyi technikai médium gyakorlatilag az üzenet önformálódását viszi színre.¹² Vagyis a technomédiumok olyan tökéletes közvetítést hajtanak végre, amely vagy újfent egyesíti szerzőt és olvasót – azonban a kommunikációs szituáció kvázi-immedialitása ilyenkor éppen a technológiai fejlődésnek köszönhető közvetítettség egyik funkciója csupán¹³ –, vagy teljesen likvidálja őket, abban az értelemben, hogy minden rögzített helyi értéket felszámol, és szüntelen dinamizmusban tartja a szerepeket.¹⁴ Ezért rendkívül tanulságos vállalkozásának Thienemann által adott későbbi önmeghatározása, amikor az irodalmár joggal értetlenkedett afelett, hogy a sztálinizált magyar irodalomtudomány miért is tette őt indexre: „A technikai előfeltételek változásához kötöttem az irodalmi alap-

túratudományok 20. századi történetében. Szerk. OLÁH Szabolcs – SIMON Attila – SZIRÁK Péter, Bp., Ráció, 2006, 44. sk. Kiséry András pedig – Dávidházi állításával szemben (vö. DAVIDHÁZI: *i. m.* [2010], 7.) – csakugyan filológiai érveket hoz fel amellett, hogy Thienemann-nál az emlékezet ösztöne spontaneitása valójában tudatos önprofilírozás eredménye. KISÉRY András: *Hajnal és Thienemann láthatatlan kollegiuma. A tudomány hálózatai, a német szociológia és a kommunikáció kutatása Magyarországon 1930 körül = Identitások és médiák II.: Médiák és váltások*. Szerk. NEUMER Katalin, Bp., MTA BTK Filozófiai Intézet – Gondolat, 2015, 249. sk.

⁷ Az *Irodalomtörténeti alapfogalmak* második, *A fejlődés fokozatai* címet viselő részének három nagy korszaka: a szóbeliség, a kézírás és a nyomtatás.

⁸ THIENEMANN Tivadar: *Irodalomtörténeti alapfogalmak*. Pécs, Danubia, 1931, 53.

⁹ Ezt a gondolatot a mai mediális kultúratudományban lásd LATOUR, Bruno: *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge (MA), Harvard University Press, 1999, 185.

¹⁰ THIENEMANN: *i. m.* (1931), 65.

¹¹ Uo., 212.

¹² Ilyen, már az emigrációjában tárgyalt médiumai Thienemann-nak a rádió vagy a televízió. A figyelme nem kis részben Marshall McLuhan *The Gutenberg Galaxy* című könyvének hatására fordult a kortárs mediális környezet felé. Vö. KISÉRY: *i. m.* (2015), 249.

¹³ Vagyis oly mértékben hipermedializálttá válik a közvetítés, hogy az kezdí az immedialitás érzetét árasztani (például a virtuális valósághoz szükséges rengeteg apparátus éppen a beffoglaltság illúzióját állítja elő a felhasználó számára). Vö. ennek dinamikájához WARK, McKenzie: *Furious Media. A Queer History of Heresy = GALLOWAY, Alexander – THACKER, Eugene – WARK, McKenzie: Excommunication. Three Inquiries in Media and Mediation*. Chicago (IL), Chicago University Press, 2014, 155.

¹⁴ Vö. THIENEMANN: *i. m.* (1931), 230–233.

jelenségek változását a szóbeliség, a kézírás és a nyomtatás korszakainál. Barátaim közül ezt sokan nehezményezték – és most mulatságosnak érzem, hogy ezt a szemléletet többen szellemtörténetnek minősítik.”¹⁵

Mindazonáltal a vulgárpozitívizmus Magyarországon a marxizmusnak nevezett irodalomtudományi formájában leginkább azért nem válhatott népszerűvé még a diktatúra előtt, mert redukálta az irodalomnak a Horváth által is javasolt (kommunikatív) modelljét – amely modellen belül egyáltalában produkciós esztétikaként lenne azonosítható az olvasásmódjainak hangsúlyai alapján: a szerző mellől eltűnik a mű és az olvasóközönség. Thienemann szellemtörténeti irodalom-megközelítése is egyértelműen a Friedrich Schleiermacher-i és a Wilhelm Dilthey-i hermeneutikái alapvetésekre épít inkább: (1) a művek szellemi életrajzokként olvashatók, az értelmezés csúcspontja pedig az jelenti, ha az olvasó jobban érti a szerzőt a mű interpretációján keresztül, mint ő értette saját magát;¹⁶ (2) ennek alapját az biztosítja, hogy mind a szerző, mind az olvasó történeti lények (Diltheyt parafrazálva:¹⁷ efelől ugyanolyan az, aki az irodalmat olvassa, mint az, aki csinálja), ezért köztük párbeszéd valósulhat meg, esztétikai élményükön és a kor mindennapi tapasztalatain keresztül összekapcsolódhatnak. Azonban Thienemann egy kisebb csavart is iktat ebbe a viszonyba, amikor a szöveg alakulása egyben a szerző dinamikus monumentumalkotásává is válik, mediális váltásai pedig a szerző helyett így a szerzőfunkciót adják ki.¹⁸ Ez a szemléletmód közel kerül annak megfogalmazásához, amit a kurrens filológia „jelenetnek” nevez, vagyis a szerző írásapparátusa és történeti helyzetének dinamikája egyszerre konstitutív és az interpretáció során nem mellőzhető részei a szövegproduktumnak,¹⁹ miközben a szöveg effajta pozitivitása állítja elő egyáltalán a hozzákapcsolható szerzőt is.²⁰ Így a szerzőnek és az olvasónak a művek eredendő közvetítésfunkciója által megképzett kapcsolata válik azzá az irodalmi (vagy irodalomkommunikációs) *alapiszonyná*, amelynek archeológiáját elvégzi

¹⁵ THIENEMANN Tivadar *levelei az emigrációjából* = *Nagyvilág*, 1990, 9. sz., 1409. Hozzáteszi még, hogy bár egyetlen marxista sem közelítette meg így az irodalmat, Marx maga igen.

¹⁶ Kulcsár Szabó Ernő azonban már a rendszerváltás környékén rámutatott pozitívizmus és szellemtörténet célulvőségének különbségére. „A fejlődéselv szellemtörténeti értelmezése – többnyire a kultúrfilozófiákba ágyazottan – felületi nézetben sokáig éppúgy biológistának látszott, mint a pozitívizmusé. Az absztrakt szellem helyett a kultúrának adott elsőbbség azonban lényeges hangsúlyáthelyezéseket is magával hozott. A pozitívizmus biológiai determinizmusa elsősorban az azonos körülmények melletti azonos eredmény képletében nyilvánult meg. [...] A rehabilitált individualizáció és a törvényszerűség nem-determinisztikus értelmezése következtében a történelem e felfogásban nem a természeti evolúció láncolatosan előrehaladó kontinuitásában jelenik meg előttünk, hanem ciklikus-organikus fejlődésmentet mutat, középpontjában nem is annyira a *fejlődés* mozzanatával, mint inkább a különböző individualitású, szerves kitéjesedésű, nagy egységként kibontakozó korszakok *alakulástörténetével*.” KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A fordulat jellege – pozitívizmus és szellemtörténet* = *Literatura*, 1990, 1. sz., 87. sk.

¹⁷ Ld. DILTHEY, Wilhelm: *Breslauer Ausarbeitung* = Uő: *Gesammelte Schriften*. XIX. Göttingen, V&R, 1997, 188.

¹⁸ Vö. THIENEMANN: *i. m.* (1931), 206–209.

¹⁹ Vö. CAMPE, Rüdiger: *Az írásjelenet*. Ford. TAMÁS Ábel = *Metafilológia II.: Szerző – könyv – jelenetek*. Szerk. KELEMÉN Pál – KULCSÁR SZABÓ Ernő – TAMÁS Ábel – VADERNA Gábor, Bp., Ráció, 2014, 732.

²⁰ Ahogy arra Kulcsár-Szabó rámutat, Thienemann-nál tulajdonképpen „nem tehető különbség *megírt* irodalmi szerep és valóságos személyiség között.” Egyszersmind értelmezésében nyitva hagyja annak a lehetőségét, hogy éppen az előbbi konstituálja a szövegen keresztül az utóbbit, tehát bármennyire szövegen kívüli legyen is, már soha nem tud pusztán referenciális lenni a szövegeffektusok által kitermelt „valóságos személyiség”. Vö. KULCSÁR-SZABÓ: *i. m.* (2006), 49.

Thienemann. Állításom szerint ezzel az eljárással fonák mód közelebb kerül a pozitívizmus legszofisztikáltabb áramlatához, ami talán csak a kurrens irodalom- és kultúratudományi irányzatok felől rajzolódik ki igazán.

2.

Szemben a marxista-pozitívista (és a szellemtörténeti analógiás érvelést is integráló) olvasatokkal, amelyek a szerzők (feltételezett és nemritkán anakronisztikus) kommunista elkötelezettségére alapozva tematizálták a szövegeket, és állították azokat (gyakran alkalmi szövegekké redukálva) a politikai irányzékok (idegen megszállás legitimálása a jólét érdekében, permanens forradalom stb.) szolgálatába,²¹ a létező (és a szellemtörténetbe gyakorta belejátszó) pozitívizmus számos erővel rendelkezett és rendelkezik – elég itt csak a kritikai kiadásokra utalni.

A Németszágban ma újfent virágkorát élő filológiaelmélet és annak amerikai párja, az úgynevezett materiális filológia pontosan arra fókuszálnak, hogy az egyes bölcséleti és irodalmi írásoknak milyen olvasási lehetőségei nyílnak meg, amennyiben az azok rögzítéséhez, előállításához és közvetítéséhez szükséges praxisok, gyakorlatok (anyaggyűjtés, szövegek szerkesztése stb.) és anyagiságok (cédulázás, merevlemezre vagy szerverre mentés stb.) kerülnek vizsgálat alá.

Az összes mai, a pozitívizmus eszköztárát felhasználó trend mindazonáltal három közös jellemzővel biztosan rendelkezik:

1. a fakticitást felváltja a faktualitás, vagyis a vizsgált mű (vagy jelenség) korabeli adatolása, a hozzá kapcsolódó tudásformák, technikák és rögzített tartalmak felkutatása és az azok felől történő olvasása (legyenek ez utóbbi tényezők nem irodalmi szövegek, vagy egyáltalán nem szövegek);

2. az irodalom ontológiai státusza helyett annak episztemológiai potenciálját vizsgálják: melyik az a tudásforma, amellyel csak az irodalom rendelkezik, milyen tudásproduktív mód jellemzi az irodalmi szövegeket;

3. bár nem nyújtják a szövegek szoros olvasatait, sőt, összefüggésekben, elsődleges kontextusuk hangsúlyainak újrendezésével, finomhangolásával értelmeznek, vagyis elsősorban az intézményes és technológiai közegre koncentrálnak, mégsem nevezhetők egyértelműen pozitivistának.

Thienemann életműve ezért ma éppen a pozitivistának ható elhajlásai miatt lehet értékes teoretikus terep a mediális kultúratudomány számára: nem tüntette ki a szerző pszichológiai horizontját, ellenben eminens és a szöveg történeti helyzete szempontjából meghatározó faktorként tekintett a szöveg előállításához és terjesztéséhez szükséges technikákra, amelyeket inentől irodalomtechnikákként aposztrofálok.²²

²¹ IMRE László: *A magyar szellemtörténet utóhullámai és következményei* = *Alföld*, 2011, 1. sz., 91.

²² E kifejezés alkalmazásával a *Prae* folyóirat Kittler-számának retorikáját követem – hogy miért nem inkább a tágabb és aspektuálisan eltérő hangsúlyokkal dolgozó „kulturtechnika” terminus mellett döntöttem itt, ahhoz ld. a fogalom körbejárását: KERESZTES Balázs – SMID Róbert: *Egy, két és három kultúra helyett – mik is azok a kulturtechnikák?* = *Tiszatáj*, 2017, 2. sz., 53-59.

Mert bár Thienemann az irodalomtörténetben az irodalmi alapviszonyt – Horváthtal összhangban – mű, szerző és közönség hármasságára alapozta,²³ a szellem-történet idealizmusából fakadó megkülönböztetését az állandó (potenciális) tényezőknél és a korszakspecifikus (aktuális vagy realizált) elemeknek már nem a bevett módon érvényesítette.²⁴ Tehát analizise nem annak vizsgálatára irányult, hogy egy adott kor ízlése vagy technikai rendelkezésre állása hogyan nyitja meg az igen gyakran már a korban relativistának nevezett irodalmi tudatnak²⁵ az irodalmi alapviszonyban történő konkretizálódása előtt az utat. Másként megfogalmazva: első-sorban nem az érdekelte, hogy egy korszak az esztétikai és történeti implikációinak kölcsönhatása eredményeképp mely szövegeket olvassa irodalomként, mint inkább afelé nyitott, hogy az irodalmat ne csupán esztétikai minőségek klaszterének tekintsük, hanem vegyük észre azokat a technikákat is, amelyek elválaszthatatlanok az irodalom szövegiségétől; legyenek bármennyire külsőlegesek is ahhoz képest, azzal mégis szüntelen interakcióban állnak.²⁶ Pont ezen interakció miatt Thienemann-nál az állandó és változó tényezők nem határolhatók el egymástól (például az irodalmi divat vagy a siker esetében),²⁷ a szöveg mint az irodalomtechnikákban folyton létrejövő alakulás nem engedi a kontextusok szétszállását a (szerző és a nyilvánosság közötti) közvetítés (aktusa) felől nézve. Ahogy Thienemann maga is megfogalmazza, mindezek azonban pusztán szimptomái az irodalomtechnikáknak,²⁸ a „szimptóma” pszichoanalitikus felhangjai pedig csak a 60-as években, már az amerikai emigrációja során írt *The Interpretation of Language* című kétkötetes munkája fényében válnak igazán nyilvánvalóvá. Ott nemcsak megkérdőjelezte a normalitás fogalmának érvényességét a nyelvészetben, egyben historizálva azt²⁹ – ne felejtjük el, ugyanabban az évtizedben, amikor Foucault diskurzusanalízisével a disszertációjában (*A klinikai orvoslás születése*) az örültségről való gondolkodás jogi, kulturális és orvosi formáit olvasta egymásra –, hanem arra is ráirányította a figyelmet, hogy ha valamit kimondunk, akkor másvalamit szükségszerűen letiltunk ezzel. Illetve, tágabban értve, a nyelv fogalmának normativitása éppen bizonyos

²³ Amikor Kulcsár-Szabó tanulmányában összehasonlítja az alapviszony megjelenését Thienemann-nál és Horváthnál, az egyik legkarakteresebb különbséget éppen az alapviszony fenomenalizálhatóságának meglétében vagy hiányában jelöli ki. Vagyis míg Horváthnál az alapviszony korszakonként más formákban jelenik meg (nyelvileg, társadalmilag, technikailag), addig Thienemann-nál az állandó és az aktuális tényezőket nehéz elkülöníteni. Ugyanakkor Kulcsár-Szabó olvasata sajátos dekonstrukciós potenciált is mutat Horváthnál, amennyiben az írásosságot követően lehetséges egyáltalán megképezni az alapviszony és annak megtestesülései közötti differenciát, ugyanakkor az írástechnika már mindig az utóbbi, változó formák egyikeként is számon tartott. Vö. KULCSÁR-SZABÓ: *i. m.* (2006), 47–49.

²⁴ Ld. THIENEMANN: *i. m.* (1931), 237. sk.

²⁵ Ld. például SÍK Sándor bírálatát SÍK Sándor: *Az olvasás tudománya*. Szeged, Sík Sándor Piarista Egyetemi Szakkollégium, 2000, 24.

²⁶ Vö. KISÉRY: *i. m.* (2016), 257.

²⁷ Ld. THIENEMANN: *i. m.* (1931), 237. sk.

²⁸ Ennyiben a viszony megfordul ahhoz képest, amit Kulcsár-Szabó azonosított Horváthnál (ld. a 23. jegyzetet), és mégiscsak mutat valamifajta differencializálódást Thienemann esetében is az irodalmi alapviszony. És mint Rákai rámutat a bevezetőmben nem feltétlenül példaszzerűként referált írásában, ennek a koncepciónak az eredete Thienemann-nál adatolhatóan nem a fenomenológia, hanem az orvos barátaival folytatott beszélgetései. RÁKAI: *i. m.* (2016), 50.

²⁹ THASS-THIENEMANN Tivadar: *A nyelv interpretációja I.: A nyelv szimbolikus jelentése*. Bp., Tinta, 2016, 39. sk.

vizsgálati aspektusokat zár ki; gyakorlatilag a „mi a kimondható és milyen feltételek mellett”³⁰ kérdését tette fel, a diskurzus elleplező munkájára koncentrálna a nyelvészetben, és ugyanerre épülő analízisét végezte el már az *Irodalomtörténeti alapfogalmakkal* az irodalomtudománynak a közvetítés technikái és formái felől, ami maga a mediális diskurzusanalízis előképe.

Ennélfogva, bár Thienemann nagyon is épít arra, amit Jauss később a recepcióesztétika egyik alapvetéseként az irodalomtörténet kapcsán úgy fogalmaz meg, hogy annak „kommunikatív jellege feltételezi a műalkotás, a közönség és az új műalkotás dialógus- s egyben folyamatszerű új viszonyát, amelyet megragadhatunk a kérdés-felelet, probléma-megoldás viszonyaiban is”,³¹ a kommunikatív szituáció relációit már azzal a pozitívista propedeutikával dolgozza fel Thienemann, amely a kauzalitást bevezette az irodalomtörténetbe, ezzel a nyelven kívüli tényezőknek szentelve figyelmet. Ezt Jauß úgy kárhoztatta ugyanakkor, hogy „az irodalmi művek megkülönböztető sajátosságait »hatások« tetszés szerint növelhető körébe utalta”³² – ám Thienemann-nál a szerző-mű-olvasó hármasszálazhatatlanságát és a szellemtörténeti tudat idealizmusának destrukcióját éppen a mediális meghatározottság eredményezi.³³

A nemrég hazánkban is Oberseminart tartó amerikai germanista, David Wellbery az ilyen vállalkozásokról ugyanakkor a következő pozitív ítéletet mondja Kittler munkássága mentén felvillantva azok produktivitását: állítása szerint az irodalomtechnikákra koncentráló mediális diskurzusanalízis nemcsak „radikális történetiséghez vezet, amely végül feloszlatja az irodalom egyetemes fogalmát”, de egyrészt „olyan távoli korokra van hatással, mint a középkor, ahol a szóbeliség és írásbeliség kérdése már régóta a kutatások középpontjában állt”, másrészt ez a hatás „történelmi előszobánkra is érvényes, [...] amikor] elválasztja a romantikus »költészetet« (amely a könyvnyomtatás monopóliuma és az egyetemes alfabetizáció alatt állt elő) a modern »irodalomtól« (amikor az írás versengésbe kezd a fonográf és a film technikai médiumaival).”³⁴ Éppen ezért hajlanék arra a megállapításra, hogy amikor Thienemann műve második részében hozzákezd a fejlődés fokozatait tárgyaló esettanulmányaihoz³⁵, akkor gyakorlatilag olyan intézményességben jelöli ki

³⁰ Ld. FOUCAULT, Michel: *A diskurzus rendje*. Ford. TORÓK Gábor = *Holmi*, 1991, 7. sz., 868-889.

³¹ JAUSS, Hans Robert: *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*. Ford. BERNÁTH Csilla = Uő: *Recepcióelmélet - esztétikai tapasztalat - irodalmi hermeneutika*. Szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, ford. BERNÁTH Csilla et al., Bp., Osiris, 1999, 47.

³² Uo., 44.

³³ Kevésbé kifinomult, de közvetlenül Thienemannt emiatt célkeresztbe állító kritika H. Lukács Borbála tanulmánya a 60-as évekből, ahol azt is kétségbe vonja, hogy amit Thienemann csinált, az az irodalom története lenne. Lásd H. LUKÁCS Borbála: *Thienemann Tivadar* Irodalomtörténeti alapfogalmairól = *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1965, 4. sz., 447-465. Korner Veronika ugyanakkor filológiai érveivel tompítja ennek a kritikának az élet, rámutatva arra, hogy Thienemann levelezésben állt H. Lukáccsal a kritika megszületésekor. Vö. KORNER Veronika Júlia: *A kulturalitás fogalmának „közöttisége” a 20. század első felének Magyarországon, Thienemann Tivadar „mechanikus materializmusa” = Szerep és közeg*, i. m. (2006), 62., 49. jegyzet.

³⁴ WELLBERY, David E.: *Előszó (A Lejegyzőrendszerek 1800/1900 amerikai kiadásához)*. Ford. KERESZTES Balázs = *Prae*, 2014, 4. sz., 189.

³⁵ Ld. a 7. jegyzetet.

az irodalom funkcióit, amely diszkurzívan tudja színre vinni még az azt megalapozó nem diszkurzív technikákat is.

3.

Víszont mind a technikák, mind pedig azok működésbe lépése történetileg változó figurációkat mutatnak, Thienemann pedig végső soron mégiscsak a fejlődést – legyen az szerves, organikus vagy szabálytalan, szellemi – teszi meg történeti metaalakzattá,³⁶ maguknak az irodalomtechnikáknak a progressziós tengelye pedig, emlékeztetésként, a szóbeliségtől a kéziraton keresztül a nyomtatásig terjed. Az irodalomtechnikák és azok színrevitele a szövegekben a szellemi fejlődés mintáját követik, utóbbiak pedig olyan metafiktív szövegaktusokként azonosíthatók, mint az előző, az olvasásra és az irodalom előállítására történő reflexiók:³⁷ tehát arról beszélnek a szövegek, ami lehetővé tette őket. Innen nézve, bár negatív felhanggal íródott, Németh László értékelése fejlen találta a szöveget azzal az állításával, hogy Thienemann-nál a szellemi fejlődés kiutalódik a technológiának,³⁸ vagyis a technikák változása vezet a szellem előmeneteléhez.³⁹

Az eredendő diszkurzív fordulópont Thienemann-nál a történelem alakzata tekintetében olvasatom szerint azonban nem a modernség időtapasztalata – vagyis a technikai fejlődés nem válik a temporalitás új felfogásainak függvényévé –, és az irodalomtörténet dinamizmusa nem a szellem fejlődését propagáló romantikában vagy az organikuságot képviselő klasszicizmusban keresendő, hanem abban a korszakszimptomában gyökerezik, amelynek Balogh József is nem kevés elemző figyelmet szentelt.⁴⁰ Ez a hangosról a néma olvasásra történő váltás révén a szóbeliség és az írásbeliség szövegfogalmának átmenete.⁴¹ Amikor az „írás elnémul” – írja Thienemann –, akkor „a transzcendens irodalmi viszony immanenssé alakul”,⁴² vagyis megszűnik a szöveg külsőlegességéhez tartozó, szituatív, jelenetszerűségét a referencialitásból nyerő szövegközvetítés, mert az olvasó egyszerre lesz felolvasó és befogadó, a szöveg monumentalitása pedig a szerző tekintetében már az e közvetítésben létrejövő szerzőfunkciót és implicit olvasót alkotja meg.⁴³

³⁶ THIENEMANN: *i. m.* (1931), 25.

³⁷ Uo., 194. sk.

³⁸ NÉMETH László: *Újabb történeti munkák = Tanú, 1932-1933, 1. sz., 121.*

³⁹ A korban egyébként nem volt egyedülálló ez a gondolat. Ernst MACH *Kultur und Mechanik* című kis könyve mentén FERENCZI Sándor *A mechanika lelki fejlődése* című esszéjében ugyanilyen relációt feltételez a lélektan felől. Lásd SMID Róbert: *Die Introjektions- und die Projektionsmaschinen, Freud, Ferenczi and the Idea of Machinic Temporality = Wissen – Vermittlung – Moderne.* Szerk. LŐRINCZ Csongor, Wien, Böhlau, 2016, 323–354.

⁴⁰ Ld. például BALOGH József: *Voces Paginarum. Adalékok a hangos olvasás és írás kérdéséhez.* Bp., Franklin, 1921

⁴¹ THIENEMANN: *i. m.* (1931), 117.

⁴² Uo.

⁴³ Uo., 208. sk. Havasréti József mimetikusan olvasatánál, amely a szóbeliséget hangsúlyozza egyértelmű kezdetként „az íratlan irodalom” és a „néma jelbeszéd” kifejezések kapcsán – (HAVASRETI József: *„Thienemann-kettőshangok”. Széjegyzetek Thienemann Tivadar Irodalomtörténeti alapfogalmak című könyvéhez = Thienemann Tivadar és a mai szaktudományok. i. m.* [2016], 65.) – az általam javasolt, már eleve egy mediális változásban megtörténő, ezáltal dinamikus centrumot feltételező „eredetkijelölés” sokkal inkább tekintettel van Thienemann diszkurzusanálízisének mechanizmusaira, amelyek túlmutatnak egy

A szövegnek mint szerző és közönség immanens viszonyát egyszerre megalkotó és bemutató műnek a technikai alapjai pedig olyan változásokon mennek keresztül, amelyek finomítják és amplifikálják az irodalom viszonyfogalmának végrehajtottságát, aktualizálódását, azaz hogy az irodalmi alapviszony szimptomáit.⁴⁴ Nem elsajátítása történik tudniillik a technikáknak Thienemann olvasata szerint az irodalom külsőleges tényezőitől az irodalmi szöveg valamifajta belseje felé haladva, hanem a szöveg inherens irodalomtechnikái (melyek például a szerzőfunkció vagy a közönség megképzésére irányulnak) a szöveghez képesti külsőlegességnek a külsőlegességeként jönnek létre.

Vagyis *egyrészt* a szövegnek – és ennyiben nem véletlen a néma olvasásra váltással való példálózás Thienemann-nál – egy olyan, a középkorhoz köthető modellje alakítja ki a modernség mediális helyzetét az irodalom vizsgálatánál az *Irodalomtörténeti alapfogalmakban*, amely később a német medievista Paul Zumthor munkásságában tűnik fel mindig előadottként, a performált textust kísérő non-verbális elemek fontosságát is hangsúlyozva.⁴⁵ A modernség pedig pont e középkori szövegfogalom medialitásának visszatéréseként kerülhet a romantika és a klasszicizmus, a szellemi és az organikus fejlődés toposzaiként használt korszakok fölé Thienemann rendszerében, és egyáltalában ez biztosítja, hogy a három korszak (klasszicizmus, romantika, modernség) viszonyában a szellemnek a technológiai változások által indukált története szolgáljon metatoposzként.⁴⁶ Más szóval, a modernség közvetítési módjai nyitják meg annak lehetőségét, hogy történetileg vizsgálhatóvá váljon minden őt megelőző éra. *Másrészt* a szöveg Thienemann által feltételezett (ön)performálása, ideértve medialitásának valamennyi aspektusát (technológia, befogadás, affekció, mnemotechnikai eszközök és azok átalakulása, a gesztus, az ismétlés stb.), tulajdonképpen mindig megkövetel egy olyan aktualizációt, amely felől önmaga is folytonosan a vizsgálat tárgyaként viszi színre magát, leginkább úgy, hogy a közvetítés minduntalan a háttérbe szorul, vagyis tökéletesítődik.⁴⁷ És ez szolgáltathat kulcsot Kulcsár-Szabó Zoltán és Kiséry András első hallásra némileg apokaliptikusnak ható megállapításaihoz is, hogy az irodalom Thienemann elméletében tulajdonképpen olyan médium, amely túlélte a saját virágkorát⁴⁸ – ami pedig Imre László megállapításával mutat szép chiazmust, azzal, hogy a 30-as években a szellemtörténet „túljut önmagán”.⁴⁹

Vizsont, és a fentiekkel látszólag ellentétes módon, de mindenképp biztosítva azt, hogy ne egy organikus virágzás–hervadás narratívát alkosson Thienemann (ez-

statikus kezdetnek és az abból fakadó lineáris progresszióknak az elemzésén, egyúttal pedig megőrzik saját írhatóságának és olvashatóságának jeleneit kialakító szöveget mint a mediális diskurzusanalízis eminens tárgyát a már mindig átalakulóban lévő történeti szituáltságában.

⁴⁴ THIENEMANN: *i. m.* (1931), 193. sk.

⁴⁵ Ld. ZUMTHOR, Paul: *Body and Performance = Materialities of Communication*. Szerk. GUMBRECHT, Hans Ulrich – PFEIFFER, K. Ludwig, Stanford, Stanford University Press, 1994, 224. sk.

⁴⁶ THIENEMANN: *i. m.* (1931), 193.

⁴⁷ Ld. a 13. jegyzetet.

⁴⁸ KULCSÁR-SZABÓ: *i. m.* (2006), 47.; KISÉRY: *i. m.* (2015), 265.

⁴⁹ IMRE: *i. m.* (2011), 88.

zel egyértelműen az organikus történelemszemléletnek utalva ki az irodalomtörténetet), ha a közvetítettség pusztán fiziológiai aspektusainak a szempontjából nem válik is nyilvánvalóvá, a telekommunikációs eszközök előretörése csak tovább mélyíti azt az immanenciát, amelyre Thienemann irodalomtörténetét és az irodalom fejlődését alapozza. Tehát annak a középkori szöveg-végrehajtási jelenetnek a folytonos remedializációját a szellemi fejlődés során, amelyben a szerzőség és a közönység viszonyai nem fixáltak, hanem őket éppenséggel a irodalomtechnikák dinamizálják,⁵⁰ ennél fogva alkotnak egyáltalában eseményt vagy szituációt a szöveg performálásából (vagyis például irodalmi divatot vagy sikert). Lőrincz Csongor elegáns megállapításával élve itt: „A szöveg már eleve beírja magába végrehajtásának figurációit, ugyanakkor olyan »háttér« előtt teszi ezt, amely mindig is olvassa e figurációkat.”⁵¹

Egyúttal a szellemi fejlődés sem uralkodik teljes mértékben Thienemann irodalomtörténetén, arról ugyanis az organikus progresszió is leválaszthatatlan marad. Az organikus valójában nem azért lehet Thienemann szellemtörténetének alapja, mert a technológia problémátlanul, szervesen csapna át a szellem erejébe,⁵² hanem mert pontosan a történeti skála két végpontja, a középkor és a modernitás között tart fenn egy szerves kapcsolatot az elmélete,⁵³ ami alapvetően biztosítja, hogy az egyes korszakokhoz eltérő történelemfelfogásokat lehessen kapcsolni a szöveg performálásának és a mediális viszony kialakításának potencialitása felől, gondolati keretbe foglalva magát a hozzárendelés aktusát (mely már szintén egy inskripció) az irodalomtörténet-írásban. Ezzel párhuzamosan az az organikus fejlődési logika, amelynek Thienemann szerint az egyes korszakoknál nem abban kell érvényesülnie, hogy egy korszak születik, ível és hanyatlik, hanem az irodalom történetének egészen végig kell vonulnia mint összekötő kapocs, éppen a szellemi fejlődés modelljébe bevezetett és megerősített szervezőségeivel korrelál. Mindez élesen szembehelyezkedik a magyar modernség alapjának tekintett „minden egész eltörött” paradigmájával, ugyanakkor éppen a modernség felől látszik érvényesíthetőnek a szervezetlen szellemi és szerves organikus progresszió így koordinált kapcsolata afelől, hogy az organikus a mechanikus technikainak a fonákja is.⁵⁴ Azonban

⁵⁰ Egyike lehet ennek a megírt szerző felől egyáltalában a költői szerep kialakítása azt követően, hogy a modernségben a vezér, a vezérszónoki elsődleges funkcióját már elvesztette az alkotó. THIENEMANN: *i. m.* (1931), 243.

⁵¹ LŐRINCZ Csongor: *Az irodalmi kommunikáció archeológiája és a „szöveg” fogalma (Thienemann) = Szerep és közeg. i. m.* (2016), 78. Lőrincz azt is megállapítja, hogy a szöveg Thienemann-nál mindig megkettőződésben leledzik, ehhez pedig performálásának módjai már eredendően hozzátartoznak. „Úgy tűnik, a szöveg csak úgy lehet az irodalmi alapviszony immanenciájának modelljévé (teoretikus-diszkurzív értelemben is), hogy már mindig is a színrevitel – a performatív akció, az alkalmazás, a kommentár, idézés vagy fordítás – nyelvébe fordítja, és ezzel megkettőzi önmagát.” (Uo., 79.) Ez egyben egy olyan pozitívitásában soha ki nem merülő inskripcióként szituálja a szöveget Thienemann-nál, amely egyrészt bár mindig a technológiai változások függvényeként jelenik meg, másrészt önmaga fikcióképző munkája már pontosan keretezi saját technikai végrehajtottságát, vagyis a mediális viszonyok kibontakozása csak az immanens, textuális viszonyok közötti színrevitelben valósul meg. Vö. még ehhez uo., 88.; CAMPE: *i. m.* (2014), 738.

⁵² Ld. a 38. jegyzetet.

⁵³ Vö. THIENEMANN: *i. m.* (1931), 20.

⁵⁴ Vö. a külsőlegesség külsőlegessége, illetve ld. az 51. jegyzetet.

ahogy arra Kulcsár Szabó Ernő figyelmeztet, „[a] szerveesség elve valójában ugyan is csak akkor működtethető, ha az értékelés nem hagyja homályban annak következményeit, hogy a »léteges« vagy »életműves« egész csak addig organizmus, amíg részeinek elevensége az organikus kölcsönösség jegyében képes azt fenntartani és viszont.”⁵⁵ Valóban, Thienemann is tudatában volt ennek a szükségszerű konzisztenciának, ezért az organikuság történeti toposzát éppen azzal kívánta kiigazítva helyreállítani, hogy a korszak individualizáción keresztüli szervesülésével létrehozott epochalitást elutasította. Tehát az olyan analógiásan egy személy organikuságára támaszkodva megképzett érákat, amelyeknek ugyanúgy van kezdete és vége, mint egy ember életének; akár konkrétan egy szerző határozza meg (például az úgynevezett Goethezeit), akár fordítva, egy korszak feldarabolhat egy egységes életművet (Thienemann-nál a klasszicista és a romantikus Goethe, de általánosságban ez kiterjeszthető minden „fiatal” és „érett” életmű-katalogizációs jelzőre), hovatovább, ha a kortársak között elvágólagosságok tűnnek fel, akkor maga a korszak is továbbbosztódik (például klasszikus modernség és történeti avantgárd).⁵⁶

Hogy valamennyi megképződő kétirányú textuális (szöveg és performativitása), extratextuális (szerző és szerzőfunkció), fejlődési (szellemi és organikus) és történeti (középkor és modernség) mozgás a közvetítettségébe lecsapódva mégis a szerző-mű-olvasó viszony immanenciájához járul hozzá – hiszen a technológia mint a szöveg kívülisége irodalomtechnikaként saját külsőlegességében, szimptomatikusan válik a szöveg performanciájává, ezzel egyúttal mindig is közvetítéssé (amely közvetítés egyáltalában létrehozza a szerzőt és a közönséget önmagához képest és önmaga végrehajtottságában) –, annak oka vagy feltétele egy olyan rekurzió Thienemann irodalomtörténet-felfogásában, amelynek eredményeként egymás mellé helyeződik az irodalom viszonykonceptiójának tulajdonképpen kezdete, ősjelenete (a hangos olvasásról a némára történő átállás a középkorban) és a technikai változások önmaguktól elkülönböződése a modernitás felől, mely utóbbi aktus egyszerre történik a szöveginnerens, nyelvi dimenzió túl és az irodalmi, tehát immanens és performatív szövegviszonyba helyeződve is. Ha valami, akkor az irodalomfogalom, és éppen a modernitásé, de a modernitás új szövegtapasztalata felől kerül itt leginkább leváltásra Thienemann munkásságában – az irodalom mint önmagát túlél médiummal és az önmagán túljutott szellemtudománnyal szemközt.

⁵⁵ KULCSÁR SZABÓ: *i. m.* (2010), 93.

⁵⁶ Vö. THIENEMANN: *i. m.* (1931), 14. sk.

Tóth Gábor

Juhász Ferenc és Nagy László ember- és világképének filozófiai vetületei Baránszky-Jób László életművében

Jelen tanulmány elsődleges célja Baránszky-Jób László gazdag és sokoldalú életműve egy konkrét fejezetének áttekintése, amely a Juhász Ferenc és Nagy László lírájában formát öltő ember- és világkép filozófiai vetületeire fókuszál. A szerzőről előlírásban meg kell említeni, hogy a XX. századi magyar eszmetörténet egy kiemelkedő és egyedi alkotói életpályát megvalósító kritikusa és irodalomértelmezője, aki az 1984-ben *Teremtő értékelés* címmel megjelent kötetében esszéisztikus formában megírt, szuggesztív hatású elemzéseket gyűjtött össze. A könyvben szereplő írások alapos és kifinomult esztétikai ítéelőerőt tükrözve – a modern magyar és világirodalom számos meghatározó életművét vizsgálva – mutatják be a kiválasztott szerzők (Juhász Ferenc és Nagy László mellett többek között Thomas Mann, Ady Endre, József Attila, Kormos István, Csorba Győző) munkásságában releváns poétikai eszközöket, alkotói elveket, valamint az ezeknek tartalmat adó filozófiai és világnézeti állásfoglalásokat.

A kutatás vezérfonalát két írás jelenti: a *Képnyelv és világkép – Ady Endre, József Attila és Juhász Ferenc költészetében* címmel megjelent tanulmány és a *Jönnék a harangok értem* című Nagy László-kötetre reflektáló esszé. Mindkét szöveg pontosan tükrözi Baránszky-Jób László filozófiai fogalmakkal alátámasztott irodalomelméleti álláspontját. E kontextusban az érték esztétikai szemszögből értelmezett fogalmának van központi jelentősége: a szerző által használt értékfogalom jelentése a husserli fenomenológia fogalmi rendszeréből kiindulva ragadható meg. Az érték, illetve az értékesség ennek megfelelően egy önmagában való, tiszta és ideális tartalomként értelmezhető, amely teljességgel független a tapasztalati valóság esetleges és változó viszonyaitól. „Az emberi létezésforma az értékelve teremtés. Az ember világa az értékelve alakított világ. Az ember »kezébe tett sorsával zuhan«, s csak önmagából magasodhatik önmaga fölé...”¹ A művészet – és magától értetődően a költészet is – ezt az értékfogalmat mutatja fel. Ennek elsődleges eszköze a teremtés, az alkotás folyamata, amely az absztrakt értékfogalmat tényleges realitássá változtatja.

Az irodalmi és a filozófiai szemléletmód összefonódása szükségszerűen következik Baránszky-Jób László gondolkodói attitűdjéből: a szerző Husserl egyik első magyarországi fordítójaként is maradó értékeket teremtett: esztétikai alapokra helyezett műfordítói munkássága nem pusztán Edmund Husserl első magyarországi fordítójaként, hanem a német gondolkodó filozófiai alaptételeinek az irodalomelmélet kontextusába való beemelésével is új fejezetet nyitott a XX. századi magyar (és közvetve az európai) esztétikai gondolkodás történetében. Munkásságának egyik fontos módszertani elve a kérdéses fontosságának hangsúlyozása, amely a filozó-

¹ BARÁNSZKY-JÓB László: *Teremtő értékelés*. Bp., Magvető, 1984, 5.

fia területéhez kapcsolja: „Lehetetlen a Husserl által hangoztatott véleményre nem gondolnom, miszerint az európai szellemiséget, Európát a görögség alapozta meg, és pedig [...] magának a filozófiai véleménycsere, vitaszellem, a filozófiai szellem megteremtése által.”² Ez az eszmei elköteleződés és módszertani elv adja Baránszky-Jób irodalomelméleti értekezéseinek és esszéinek igazi eredetiségét és kivételes problémaérzékenységét.

A Juhász Ferenc és Nagy László ember- és világgépét konstituáló filozófiai gondolatok részletes és árnyalt megértése kizárólag akkor lehetséges, amennyiben az értelmezés súlypontja a szubjektum és a közvetlen, élményszerű tapasztalat folyamata során feltáruló természeti világ viszonyán van: „Képnelv és világgép: kozmikus, biologikus, a jövő felé sodródó történelmi és társadalmi ember világgépe. Bontatlan egységben. Nem allegorikusan, nem metaforikusan, még csak nem is szimbolikusan, s nem is konstruktivista szerkezetben – hanem folyamatosan, éles körvonalaiakat megőrző részjelenségek záporával bomolva, építkezve, nem egyedien, hanem burjánzóva, tömegesen, nem kiszakított jelenségként, hanem egy gigantikus vonzó-taszító folyamat részeként. [...] A mikrokozmosz és makrokozmosz, a végtelen variációk és kombinációk világa: ennek a világgépnek a megkísérlésére tör a lírai eposz képburjánzása, a nyelvtenyészet akarja érzékeltetni és éreztetni is a tenyészet-monotóniában rejlő végtelen gazdagságot.”³ Baránszky-Jób e gondolatmenete a Juhász Ferenc lírájában érvényesülő „valóság-konstrukció” pontos lenyomatát adja. Eszerint a szemlélődő lírai én számára a világegyetemben megmutatózó végtelen összetettség és változatosság egy eredendő egységre vezethető vissza, amely egyben a világ (és az emberi létmód) autentikus lényegét is magában hordozza.

E vonatkozásban a *Tanya az Alföldön*, továbbá *A mindenség szerelme* című költemények fogalmazzák meg legpontosabban a végtelen világmindenségbe belevetett véges emberi lényhez kötődő filozófiai alapproblémákat. Ezek között a leglényesebb az antik filozófiai hagyományból eredő egység-gondolat, melyben az ember és a világegyetem eredendő harmóniája nyilvánul meg. „Az ember is csak sejti, túl az értelem határán, hogy egy anyag a kutyatej, s a márvány, a bogarak merev szeme s a vér.”⁴ A költemény az emberi lény és a – maga végtelenségében kimeríthetetlen – világegyetem viszonyát a természet organikus egységére tekintettel tárja fel. Bori Imre Juhász Ferenc és Nagy László munkásságát tárgyaló monográfiájában a biologikum és az „őstermészet” Juhász lírai univerzumában betöltött lényegi szerepét emeli ki. „A [vers egyik síkját] a szerves élet és az ember körüli világ, annak intim környezete képezi, egészen az emberig, az »őstörténet« felé fordulóban, amely maga volt a pusztaság élet, a biológiai funkciók összessége. Ennek az anyagi világnak célja, s ebből kifolyólag értelme van, melyet egy nagy rend, a természet törvényeinek hierarchiája, szoros összefüggései szabályoznak.”⁵ Irodalomtörténeti

² Uo., 95.

³ Uo., 192.

⁴ JUHÁSZ Ferenc: *A szarvassá változott fiú*. Bp., Szépirodalmi, 1971, 577.

⁵ BORI Imre: *Két költő*. Novi Sad, Forum, 1967, 76-77.

tény, hogy e szemléletmód és az erre alapozott poétikai elv már Juhász Ferenc előtt is jelen van a modern magyar irodalomban. A természeti világ végtelen belső gazdagságot felvonultató „tenyészetének” Juhász látomásos képeit megelőlegező és részben meg is idéző előképei olvashatók Szabó Lőrinc 1922-es *Föld, erdő, isten* című kötetének több versében. A két költő természetfelfogását meghatározó komplex motivikus kapcsolatok részletes feltárása azonban meghaladja jelen tanulmány kereteit.

A következőkben – Baránszky-Jób gondolatmenetéből kiindulva – a *Babonák napja, csütörtök: amikor a legnehezebb*, Juhász érett alkotói korszakának egyik mér-földkövét jelentő mű értelmezésén keresztül teszünk kísérletet a modern ember és a technika bonyolult viszonyrendszerének megértésére.

A költemény a modern, technicizált világ személytelenségébe belevetett individuum mély gondolati tartalommal és nagy hatású költői eszközökkel megszerkesztett vallomása, melynek alapvető hangvétele a bensőséges személyesség. A költői én a világ forgatagában magára maradvá reflektál a modern nagyvárosi létmód alapvető jelenségeire. A műben a 60-as évekbeli Budapest életvilágának festményszerűen plasztikus és átható erejű ábrázolásait találjuk, amely pontos látélete az emberi világ hagyományos kereteit gyökeresen átalakító modern civilizáció jelenségének: a technika uralmának alávetett urbanizált környezet a valóság minden szegmensét – köztük az egyén belső világát is – maga alá rendelő korlátlan hatalomként jelenik meg. „A tér mint kivilágított óriáskerék forog; hajói: taxik, autóbuszok, villamosok; ablakai: kirakatok; ringyói: fődetlen ivarszervű gladióluszok [...] fémvázak emelik / a csönd állatfényvirágait, az éj pillanat-lényeit, elektromosság-szörnyeit”⁶

Az egyén és a társadalom viszonyában az elidegenedés alapélménye uralkodik. Ez az állapot – Heidegger terminusát kölcsönvéve – a modern ember alaphangolt-ságának tekinthető, amit az erőteljesen filozofikus töltetű versben az alábbi lelki-állapotok és személyes attitűdök érzékeltetnek: a többi embertől, a társadalom egészétől való elzárkózás, és az ennek nyomán kialakuló magány és elszigetelődés állapota, amely a szubjektumot kritikai beállítódásba helyezi. Ezeket követi a lázadás és a dac magatartása, melyet erős indulatok vezérelnek: a költő saját művészi eszközeire támaszkodva mond nemet a fennálló valóság embertelenségére. A vers végén – a hegeli dialektika egyik alaptörvényének megfelelően – az elfogadás és a jövőben való reménykedés aktusa teremt lehetőséget az ellentétek kibékítésére. E magatartásban az eredeti – egzisztenciális „elveszettséget” sugalló – helyzetnek egy magasabb szinten történő meghaladására irányuló törekvés érhető tetten. A nagyvárosi lét személytelen totalitásába belevetett individuum a racionális gondolkodás eszközeivel képes arra, hogy felülkerekedjen a világgal kialakított viszonyát eredetileg meghatározó elidegenedés létállapotán, és saját, szilárd helyet vívjon ki magának a létezők között. „Nem fináléja azonban ez a vers s e vallomás Juhász »költői« drámájának. Éppen ellenkezőleg: a költősors egy új képsora kibontását, értelmezését nyitja meg, aktivizálva a kezdetben passzív és szemlélődő viszonyulást.”⁷

⁶ JUHÁSZ: *i. m.* (1971), 687.

⁷ BARÁNSZKY-JÓB: *i. m.* (1984), 138.

Juhász Ferenc költői vilásképe a „viszonylatok végtelen rendszereként” felfogott világegyetem egy specifikus költői nyelv eszközeivel történő érvényesítésére törekszik. A költészet eszközeivel megjelenített valóság maga a totalitás, amely felöleli a létezés egészét: „Az organikus és anorganikus lép kapcsolatba egymással ebben a világeképben, a létezésformák végtelen áradása, amelynek éppúgy része a bomlás, mint az építés.”⁸ E világ rendszere az állandó változás közepette állandóként, *a priori* érvényes törvények foglalataként tematizálódik. E valóság lényege a nyelv ősi, eredendő fenoménjében fedhető fel, amely elsődleges a társadalmi viszonyokhoz és az azok által életre hívott normákhoz képest. A valóság végtelen gazdagságát megjeleníteni képes költői nyelv ily módon valóban világteremtő funkcióval rendelkezik.

A 60-as évek közepétől kezdődően Juhász lírája tudatosan néz szembe a technikai civilizáció korlátlan terjedéséből származó veszélyekkel. Elsősorban a hidegháborús fegyverkezési verseny jelenségével, illetve annak következményeivel vet számot. Ebben az időszakban a haditechnika rohamos fejlődése olyan lehetőségeket teremt, melyek lényegileg teszik kérdésessé az emberiség jövőbeli fennmaradását. Baránszky-Jób e problémakörből kiindulva Juhász Ferenc viláképeinek aktualitása és időszerűsége mellett érvel: „Megrázóan mai Juhász Ferenc vilásképe: a mai ember konok szembenézése a bomlasztó erővel, amelyeknek hatalmát egyre jobban le tudja mérni.”⁹

Az éjszaka képei című oratóriumszerű költemény pontos és szuggesztív megfogalmazását adja ennek az élménynek: „Jaj, mi maradt a pusztulás után? Az Atom, a Hidrogén, a Neutron után. Átok és iszonyat? Átok és iszonyat.”¹⁰ Ugyanakkor leszögezhetjük, hogy a tragikus látásmód csak látszólag egyeduralkodó a költeményben: a remény jövőre irányuló attitűdje a mű záró részében felülírja a pusztulás vízióit. „Hajnalodik. [...] Én hiszek tebenned Emberiség. / Nem győznek le képzelt halottaim.”¹¹ A költői képvilág egyediségén túlmenően a mű különleges érdekességét az adja, hogy a pozitív tartalmú gondolatokat szintén a modern technológia rendkívül részletes ismeretét tükröző nyelvezettel fejezi ki. Az ember létét és az életfeltételeit biztosító környezet működését determináló számítógépek, robotok és űrhajók szerkezetének és működés módjának leírásai jelzik azt az immár megszüntethetetlen összefonódást, ami az emberi létmód és a technika szférája között létrejött. Hasonló világekép és egzisztenciális beállítódás érvényesül Nagy László – későbbiekben elemzendő – nagy hatású költeményében, a *Búcsúzik a lovacska* című versben is.

A mű tulajdonképpeni tartalma filozófiai értelemben mégis a halál és a pusztulás gondolata köré szerveződik, mivel a halál jelentés-egysége Juhász költészetének alapmotívuma, kozmológiájának elsődleges szervezőelve. E lírai szervezőelvnek azonban sajátos tartalma van. Ennek fényében állítható, hogy Juhász világ- és élet-szemlélete mégsem nihilista. „[Az ember] most ott tart, hogy megkísérel hatalmat

⁸ Uo., 209.

⁹ Uo., 211.

¹⁰ JUHÁSZ Ferenc: *A szent tűzözön regéi*. Bp., Szépirodalmi, 1969, 17.

¹¹ Uo., 24.

nyerni a hatalmán kívül álló felett. Az örök bomlásban. Lényegében ez a Juhász Ferenc-világgkép halál-problémája. [...] Innen haláltematikájának egyre jobban eluralkodó szerepe; az élet perspektívájából nézett halál arca inkább, semmint a halál perspektívájából nézett életé.”¹² E szövegrészek, illetve utalások egyértelműen a halál-problematika Juhász Ferenc költészetében játszott rendkívül fontos szerepére világítanak rá. E kérdéskör taglalásakor érdemes hivatkozni Tarján Tamásnak a költővel készített interjújára is: a beszélgetés egyik vezérfonala az emberi élet alapkérdéseiről – köztük a végeesség és az elmúlás problémájáról – való gondolkodás. Juhász Ferenc költészete ily módon olyan „halállírának” nevezhető, amely egyben „életlira” is.¹³

A Juhász Ferenc életművét taglaló esszében az ember és a világ viszonya kapcsán a „csoda” és a „csodálatos” fogalma, illetve motívuma különösen fontos szerepet kap. A mindennapi és látszólag közönséges dolgokban rejlő csodálatos tartalom meglátására való képességet Baránszky-Jób a költő egyik legfőbb művészeti erényének tartja: „Tulajdonképpen csodák záporában élünk – hirdeti Juhász Ferenc világgképe. [...] Eleven képrejtvényben – amelynek csupán magunk vagyunk a megfejtései. [...] Rejtélyes létezésünkkel és még rejtélyesebb halálunkkal.”¹⁴ E megközelítés értelmében a csodák, illetve a csodálatos dolgok nem a tényleges valóságtól elszakított, transzcendens szférában találhatók, hanem a hétköznapi lét immanens részei. A világegyetem a maga végtelen gazdagságában soha nincs elzárva az egyén elől, hanem aktuálisan végtelen teljességként közvetlenül adott számára. „A világ a maga végtelen gazdagságában »egy« és egyszerű, vallja a költészet ősi szellemében Juhász Ferenc.”¹⁵ A nyelv, amely e valóság szerkezetének és törvényszerűségeinek visszatükrözésére, reprezentációjára hivatott, a nyelvi eszközök „univerzumaként” mutatkozik meg. A valóság végtelen komplexitása és a nyelv lényege egymással analóg. A költői nyelv ily módon egy, az objektív realitással egyenrangú „világegyetemet” teremt Juhász Ferenc költészetében. „Ami a nyelvben rejlik, az őselményből fakadó nyelvben, annak valósággal versenyző, végtelen gazdagságában.”¹⁶ Ebből következik, hogy a költő közvetlenül és a maga komplex teljességében képes megragadni a világ lényegét. „[Juhász Ferenc] világgképében szintézisre törfő átfogó világgkép kialakítása folyik, új világgkép-kialakítás.”¹⁷

A modern nagyvárosi lét technológiai feltételeinek és az emberi individuum önértelmezésre való igényének együttes megfogalmazása Juhász Ferencnél és Nagy Lászlónál egy közös alapként szolgáló világnézeti beállítódást jelent, melynek konkrét filozófiai háttere van. Az újkori bölcsélet alapvető intenciójának – mely szerint a racionális lényként felfogott emberi lény az ész és az értelem specifikus adottsá-

¹² BARÁNSZKY-JÓB: *i. m.* (1984), 209–2011.

¹³ TARJÁN Tamás: *Halállíra, amely életlira – Juhász Ferencsel beszélget Tarján Tamás*. 1999 http://www.napkut.hu/naput_1999/1999_01/021.htm

¹⁴ BARÁNSZKY-JÓB: *i. m.* (1984), 197.

¹⁵ Uo., 194.

¹⁶ Uo., 194.

¹⁷ Uo., 211.

gait kihasználva uralomra tör a természet felett – erőteljes kritikája nyilvánul meg abban a megállapításban, hogy a modern ember világnézetét, valamint konkrét gyakorlati cselekedeteit már kizárólagos értelemben ez az attitűd irányítja.

E tézis – a versek világától némileg eltávolodva – azzal az eszmetörténeti belátással egészíthető ki, miszerint a világ mechanikai jellegű magyarázata megköveteli a természet egészének matematikai alapú megközelítését. E módszert a karteziánus filozófia teremtette meg, és a felvilágosodás korában vált általánossá: az ember az érzelem és az ész eszközeire támaszkodva kizárólagos uralomra tör az „ember nélküli” természet erőivel szemben, és azokat saját céljai megvalósítására akarja felhasználni. E törekvés elsődleges mozgatórugója a technika felsőbbrendűségébe vetett hit, amely maga után vonja a technikai eszközök látszólag korlátok nélküli kiterjesztését az élet minden területére. E filozófiai gondolat – amely Martin Heidegger *Kérdés a technika nyomán* című, korszakalkotó művében a híres „vízierőmű-hasonlat” formájában jelenik meg – explicit módon utal az ember és a világ újszerű, megváltozott kapcsolatára. Heidegger a technika lényegének megértésére irányuló filozófiai vizsgálódásaiban amellel érvel, hogy – az új feltételek között – immár nem a vízi erőmű van a folyó természetes környezetébe állítva, hanem mintegy a folyó „köteles” engedelmessé válni a vízi erőmű technikai berendezései által diktált feltételeknek. „A vízi erőgép a Rajnába van állítva. Kiköveteli a Rajna víznyomását, amely a turbináktól azt követeli, hogy forogjanak. [...] A vízi erőmű nem úgy van a Rajnába építve, mint az öreg fahíd, amely évszázadok óta köti össze az egyik partot a másikkal. Sokkal inkább az áramlás van beleépítve a vízi erőműbe.”¹⁸ Juhász Ferenc és Nagy László lírája Baránszky-Jób számára filozófiai értelemben elégséges alapot nyújt ahhoz, hogy a modern ember természetátalakító tevékenységét a modern nagyvárosi lét jelenségeinek tükrében értelmezze.

Nagy László életművében az ember–technika reláció vonatkozásában leginkább hangsúlyos mozzanat a *Búcsúzik a lovacska* című – szintetizáló igényű – alkotás, melyben a költő az emberiség jövőjének vízióját festi meg a modern technikai civilizáció egyre nagyobb mértékben érvényre jutó tendenciáinak fényében. A lírai én a valóság egészével történő számvetésekor szembesül azzal a ténnyel, hogy a gépi civilizáció előretörése és a modern technológia térhódítása súlyosan veszélyezteti a klasszikus humanista értékeket. Nagy László következetesen és pontosan fogalmazza meg az emberi és az „emberen kívüli” – jelen esetben a gépi – létszféra eredeti viszonyának felborulását, amely az ember-mivolt eltűnésében, illetve a gépi működésnek a humán világba történő korlátlan és korlátozhatatlan betörésével jár együtt: „Én ember akartam lenni / az lesz hirtelen a gép / titeket másol, / hasznosabbra torzít / a csodák csodájaként / elrabolva agyatyokat, szíveteket”.¹⁹ Az emberi létmód konkrét alapját jelentő szilárd, önértékkel bíró formák széttöredeznek és felaprózódnak. E jelenség hátterében a költő életpályáját időbeli és fizikai keretbe foglaló történelmi és társadalmi korszak legjellemzőbb sajátosságai, az ipa-

¹⁸ HEIDEGGER, Martin: *Kérdés a technika nyomán*. Ford. GERÉBY György = *A késő újkor józansága II*. Szerk. TILLMANN József Adalbert, ford. BECK András et al., Bp., Göncöl, 2004, 118.

¹⁹ NAGY László: *Versek és versfordítások I*. Bp., Magvető, 1978, 346.

rosítás és az urbanizáció állnak. Ennek megfelelően a versek társadalmi háttérét a modern nyugati civilizáció városi életvilága képezi, amely az emberi létmód valamennyi szegmensét gyökeresen átformálta. A folyamatosan előretörő urbanizáció és a mechanikus, gépi működésnek a mindennapi életet egyre nagyobb mértékben átható mechanizmusa fokozatosan háttérbe szorítja, illetve meg is szünteti az emberi létmód és a természeti világ eredeti, autentikus mivoltát: az ember és a gép közötti ontológiai határvonal egyre inkább elmosódik, illetve eltűnik. A világ egésze egyetlen mindent felölelő óraműként formálódik meg a költői tudatban: „... ketyeg a tengerben, sivatagban / ketyeg a csillagokon / és ti vigyázzban, tehetetlen állatok...”²⁰

E lételemény alapját azok a filozófiai gondolatok alkotják, melyek a modern európai társadalom kiteljesedésének tetőpontján születtek meg. A versek bölcséleti háttérének adekvát megértése szempontjából – Heidegger idézett textusa mellett – Georg Simmelnek a nagyváros szellemi életéről írt nagy hatású esszéje is fontos tájékoztató pont lehet.²¹ E filozófiai intenciójú szövegek által sugallt életérzés legfontosabb eleme a felgyorsult és sok esetben rendszertelenné vált életmód, amely kérdésessé teszi, hogy a külső természetben, valamint saját szubjektivitásának belső szférájában lehetséges-e maradandó értékeket találni: úgy tűnik, hogy a folytonosan átalakuló környező világ az individuumot is magával sodorja, és időről időre felülírja korábbi identitását. Az elemzett költemények tükrében mindezen tendenciákból az a következtetés vonható le, hogy a technikai valóság felszámolja a humanitás alapvető értékeit. Ezt az állapotot reprezentálják az elidegenedés és a sivárság érzetét kifejező nyelvi és képi alakzatok: „szikla lett a zene / a tánc és ital”; „mert idomom, szervezetem / mérnöki ábra már [...] csoda / fém-gyomor”.²²

E folyamatok egyben az embernek a természet idilli egységéből való kiszakadását is előidézik. E gyökeres átalakulások elsődleges kiváltó oka az élet szabad, kreatív spontaneitásának merev és előre megtervezett szabályszerűsége közé kényszerítése, amely a globális civilizáció terjeszkedésének szembeűnő kísérőjelensége. Az elgépiesedés ily módon megbontja az ember és a természet között eredendően fennálló harmonikus egyensúlyt, és az egyént idegenné, meghasonlottá teszi környező világában.

Ebből kiindulva belátható, hogy a filozófiai gyökerű antropológiai gondolkodás lényegi része Baránszky-Jób irodalomértelmezésének.

Annak érdekében, hogy erről teljesebb képet kapjunk, ki kell térni a *Jönnek a harangok értem* című kötetéről szóló esszére is. A szerző alapkonceptiója szerint a vers nem pusztán tematikus, hanem egzisztenciális értelemben is záróakkordja Nagy László életművének. E megfontolásból kiindulva az értelmező számára a kötet igazi jelentősége abban rejlik, hogy az emberi lét rendeltetésének és végső értelmének monumentális költői tanúságtételét adja: összegző jelleggel világítja meg a saját

²⁰ Uo., 347.

²¹ LD. SIMMEL, Georg: *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*. Ford. BERÉNYI Gábor, Bp., Gondolat, 1973

²² NAGY: *i. m.* (1978), 346.

életéről és egyéni sorsáról tudatosan gondolkodó embert érintő egzisztenciális kérdéseket. Baránszky-Jób értelmezésében a harang motívuma kiemelt fontosságú: üzenetként viszi tovább a költészet evilági, „földi” tevékenységének hozadékát az utókor számára: egy sajátos „evilági” transzcendencia mutatkozik meg itt. „Elejtem a verset. Majd jöjjetek el értem, harangok.”²³

A hosszú vers retorikai és stiláris szerkezete arról győzi meg olvasóját, hogy a mű értelme ugyan eloldódik az alkotó eltűnő lényétől, azonban a hátramaradottak számára egyformán evilági és kézzelfogható marad. „Költői testamentum ez, amelyben a mű értelme átlép a nem kívánt halhatatlanságba. Tulajdonképpen nem történt semmi különös: az átlényegülés a költői életműben ment végbe, nem itt és most. Ez a kötet a testamentumnak tulajdonképpen záradéka: üzenet az élőknek a halál után.”²⁴

Az idézett írás konklúziója világosan tárja az olvasó elé a Nagy László és Juhász Ferenc lírája között fellelhető hasonlóságokat és eltéréseket: „[Nagy László] költeményeit nem olvasni, hanem hallani kell. Amint megkondítják őket, mint a harangot. Igazi nyelvmágia, hangvarázs. Ebben a nyelvi ihletettségben rokonai Juhász Ferencéinek. De csak ebben, különben ellentétpólusúak. Az egyiknek az ereje a végtelen, az oldás, a parttalan mondatban képek hömpölygő áradata; a másikének a tömörítés, a szikrázó keménység, a csupa villanás. [...] az egyik filozófiai világnézet sokélú prizmáján bontotta szélesre a skáláját, a másik hajszályökereken a talajba visszahatolva hozta felszínre a vérbő, sötét nedveket.”²⁵

Összegzésként megállapítható, hogy Baránszky-Jób László kifinomult esztétikai ítélőerőt tükröző értelmezései adekvátan mutatják be Nagy László és Juhász Ferenc költői világvilágának lényegi szerkezetét. A filozófiai fogalmakkal alátámasztott irodalomértelmezés mindkét életmű kapcsán következetesen mutatja meg az emberi létmód elidegeníthetetlen belső értékét, melyet az egzisztencia egyszerűsége és esendősége rejt magában: az egyes egyén morális döntéseinek és tetteinek keresztül az időtlen értékbirodalom nyilvánul meg a reális világban. A konkrét valóságban létező és értéket hordozó dolgok, illetve cselekedetek ugyanakkor „evilági” jellegük nélkül fogva szükségszerűen esetlegesek. E dichotómia valójában az ideák világa és az érzéki valóság megszüntethetetlen ontológiai különbségére utal, melyet a nyugati filozófia történetében elsőként Platón fogalmazott meg. Minden jel arra mutat, hogy e probléma korunkban éppoly érvényes, mint megszületésekor: a rendkívül gyorsan változó posztmodern valóság keretei között minden korábbinál intenzívebben van jelen, és a gondolkodó embert szüntelenül új kérdések megfogalmazására ösztönzi.

²³ Uo., 689.

²⁴ BARÁNSZKY-JÓB: *i. m.* (1984), 459.

²⁵ Uo., 457-458.

Kóter Péter
Szépségmodellek margójára
Angi István esztétikai rendszeréről

Általánostól az egyedi felé haladva témánk „Angi István az esztétika világában”, tematikánk „a zeneesztétika”, és a célpont, Angi „tanár úr”, pontosabban, az úgynevezett *Groteszk-Transzcendens tengelyrendszere* és a *Zenei alkotás rétegmodellje*. Rövidre szánt írásunkban nem telik hosszabb és átfogóbb elemzésre, igyekszünk azonban arra, hogy az alapkérdéseket olvasóközölközbe hozzuk.

Kérésemre rendelkezésemre bocsátotta pár éve fogalmazott önéletrajzát¹, amelyből itt csak néhány részletre futja, a rendszer értelmezése ürügyén. Ebben így ír: „Esztétikámat két nyelven jelentettem meg, *Zeneesztétikai előadások I-II.* címmel, magyarul (2003, 2005) és románul (2004). Benne, több mint ezer oldalon az érték-kategóriák rendszerét igyekeztem felfedni a jelenkori hazai és egyetemes művészet tükrében, különös tekintettel a mai zenére. Tudtommal (és recenzenseim szerint is) mint átfogó zeneesztétikai kategória-rendszer eleddig itthon (és nemcsak itthon) egyedül igyekszik a modern szép – rút, fenséges – alantas, tragikus – komikus, groteszk és abszurd analitikus modelljei alapján bemutatni a jelenkori esztétikai érték és a belőle fakadó művészi üzenet bensőséges viszonyát.”

Rendszerének előzetese benne rejlik doktori értekezésében (1965), amelyet a moszkvai Lomonoszov Tudományegyetemen védett meg *Zene és affektivitás* címmel. Mint érdekességet említem, hogy az *affektivitás* fogalmát – *affektivnoszty* (эффeктивность) – mint filozófiai *terminus technicus*, tanárának, V. F. Aszmusznak jóváhagyásával ő maga honosította meg orosz nyelven. Meghatározása szerint az affektivitás „... az érzelem közvetett stádiuma. Esztétikai érzékivé tételéhez át kell váltania a *közvetlen emóció* állapotába. Például a vágyódásnak a derű állapotába, a szorongásnak a félelembe. Mindig páronként, lényegcserésen rendeződnek. A vágyódás potenciálját a konkrét félelem, a derű emócióját a szorongás affektivitása kíséri. Ily módon egymást mindig ‘átsegítik’ a holtpontokon.”²

Ottléte idején, a 60-as évek elején, a moszkvai Lomonoszov Tudományegyetemen tanított tudományos irányítója, Valentin Ferdinandovics Aszmusz, kiváló filozófus és filozófiatörténész. *Descartes-ról* szóló könyvét, vagy *Az intuíció a matematikában és a filozófiában* címűt, sok más mellett, referenciális munkáknak tekintik napjainkban is. Ám Angi tanár úr számára legfontosabbnak számítottak *Kant művei hat kötetben*, amelyet két kollégájával együtt Aszmusz professzor adott ki, éppen az említett években. Ugyanakkor az egyetem esztétika-etika tanszékét Mihail Fedotovics Ovszjannikov vezette. Magyarul is megjelent Hegel-monográfiája máig kiemelkedő elemzés a filozófus életművéről.

¹ ANGI István: *Önéletrajz.* (kézirat) 2015

² ANGI István: *Zeneesztétikai előadások II.* Kolozsvár, Scientia, 2005, 551.

Miként nekünk, tanítványainak mondogatta, felejtethetetlen élmény volt számára hallgatni, amúgy a platóni dialógusok szellemében folytatott majd mindennapi párbeszédeiket teletűzdelve az antik retorika klasszikus alakzataival. Egy kantianus versus hegelianus! „Íme, miért tömöm teli a fejetekeket a klasszikus filozófia meghatározásaival a zenei szépségről” – szokta befejezni szüneteinket a két óra előadás között.

Visszatérve a középiskolai és egyetemi évek korszakához, Angi István mezőgazdasági technikumot végzett, utána pedig két évet a kolozsvári Agronómián. Öt évet tanult-kutatott az egzakt tudományok erőterében, mint megtudtuk, nagy szeretettel és szenvedéllyel. Tulajdonképpen itt alakítja ki rendszeralkotó gondolkodásmódját. A másikat – a problematizálót – zenei és filozófiai tanulmányai során fejlesztette ki.

Sorsát űrangyala vigyázta: végig kiváló tanárok oktatták. Az agronómián, az 50-es évek kezdetén olyan ország-világhírű tanárai voltak, mint a Papp testvérek, Géza és István, Csapó József, Nyárádi Antal, Hegedűs Gyula, Dankanits László, Lám Béla, akikről emlékeit délutáni találkozásainkon szokta felidézni.³

1953 és 1958 között elvégezte a kolozsvári Gheorghe Dima Zene Konzervatóriumot (ma Gh. Dima Zeneakadémia) – tanárai közül megemlíthjük: Márkos Albertet, Nagy Istvánt, Gutmann Mihályt, Antonin Ciolant, Zsurka Pétert, Benkő Andrást, Max Eisikovitsot és Szenik Ilonát.

Ami pályafutását illeti, fontos szerepet kapott benne a pedagógia. Elmondhatjuk, hogy az egyetemen ahol egykoron „formálódott”, később „formált” is, végighaladva a tanársegéd pozíciótól egész a professzoriig. Persze nem csupán a Kolozsvári Zeneakadémián tanít vagy tanított, hanem a Babeş-Bolyai Tudományegyetemen (Kolozsvár), vagy a nagyváradi Partium Egyetemen. Zeneesztétika mellett kedvelt diszciplínái még a zeneretorika, a modern művészetelméletek a zenében, hermeneutika és stilisztika. Főbb kutatási területei: Bartók Béla, Kodály Zoltán, George Enescu műveinek esztétikai üzenete, a két Bolyai szerepe az erdélyi zene történetében, valamint a jelenkori hazai és külföldi avantgárd és nem utolsósorban a mai egyházi zene. Ezeknek a kutatási területeknek szenteli magyarul vagy románul megjelent köteteit is: *Zene és esztétika* (1975); *Az esztétikum zeneisége* (2001); *A zenei szépség modelljei* (2003); *Értéktől jelentésig* (2004); *Fotografii la minut din atelierele compozitorilor clujeni [Pillanatképek a kolozsvári zeneszerzők műhelyeiből]* (2008); *Site de in. Scrieri despre muzică [Sziták lenből. Írások zenéről]* (2013); *A harmónia marad. Zenetudományi írások* (2013), *Cornel Țăranu, mărturisiri mozaicate, studii și eseuri [Cornel Țăranu. Mozaik-vallomások, tanulmányok, esszék (Monográfia)]* (2014). Számos filozófiai, esztétikai és zenetudományi kötet társszerzője. Szakírásait romániai és magyarországi folyóiratokban közli.

Ebben a miliőben jelenik meg magyarul is, románul⁴ is a *Zeneesztétikai előadások I-II.* (2004).

³ Gazdag dokumentumirodalommal szól róluk a *Romániai magyar irodalmi lexikon. Szépirodalom, köztársasági tudományos irodalom, művelődés I–V.* Főszerk. BALOGH Edgár, 1994-től DÁVID Gyula, Bukarest [2010-ben Bukarest–Kolozsvár], Kritérium [2010-ben Kritérium – Erdélyi Múzeum-Egyesület], 1981–2010

⁴ ANGI István: *Prelegeri de estetică muzicală I-II.* Oradea, Universitatatea Oradea, 2004

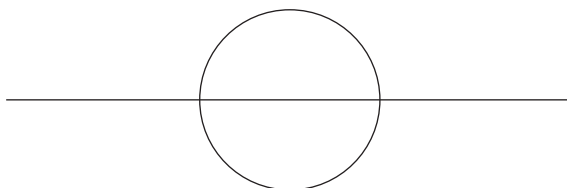
Az I. kötet az esztétikai értékek jelenlétét vizsgálja a zenében; a második a zenei alkotás esztétikai elemzését mutatja be.

Az I. kötet bevezetése megadja a traktátus egészének a keresztmetszetét:

„Az előadások a zeneesztétikát két szempontból elemzik. Az első kötet az esztétikai erőter kialakulásának kérdésével foglalkozik, az esztétikai értékek – a szép és a rút, a fenséges és az alantas, a tragikus és a komikus, valamint a groteszk és az abszurd – szerepét és jelentőségét szem előtt tartva a zenei üzenet művészi érzékvivé tételében. A második kötetben a rétegmodell segítségével sor kerül általánosan a művészi alkotás és sajátosan a zenei alkotás esztétikai elemzésére, vagyis az alkotás anyaga (tárgya), a kifejezőeszközök, az alkotás külső formája (habitusa), a mű előadása, a belső forma és a művészi lényeg kibontakoztatására.

A kurzus mindkét része egy-egy kategória-moddellen alapszik, melynek segítségével az összetevők viszonyjellegét hangsúlyozzuk. Szimbolikusan egymásra helyezve akár az előadások szignóját is jelképezhetik:

1. ábra



Az egyenes vonal az esztétikai értékek groteszk-transzcendens tengelyrendszerét, a kör pedig a művészet rétegmodelljét jelképezi.

Az első modell az esztétikai erőter kialakulására összpontosít, a benne található pozitív és negatív értékekkel egyetemben. Szó lesz még az erőter manifeszt, konkrét, úgynevezett kategóriaközi formáiról, valamint az esztétikai kategóriák interferenciáiról más szociohumán erőterek értékeivel (etikai, szakrális, tudományos, filozófiai, politikai stb.).

A második modell koncentrikus körökhöz hasonlóan elemezi a fent említett rétegeket, mind a virtuális (műhely), mind a művészi alkotás rétegeit, szisztemikus kapcsolataikra összpontosítva.

Hogyha az első kötet a felvetett kérdéseket ontikus és értékszinten kezeli, a második a szemantikus és retorikus megközelítésükre összpontosít.”⁵

Az első modell az értékeket rendszerező *Groteszk-transzcendens tengelyrendszer*. Nevét onnan nyeri, hogy sarkain egyfelől a groteszk lappangó kategóriája az értékteremtő belépés mozzanatát irányítja *in nascendi*, másfelől a transzcendens, a tovatűnés kategóriája a kilépést jelzi, *in morendi*.

Tanárunk, különösen a szemináriumokon, gyakran hasonlította össze a groteszk-transzcendens modell érzékenységét a patikai mérleggel. Szomorkás mosollyal né-

⁵ ANGI István: *Zeneesztétikai előadások I.* Kolozsvár, Scientia, 2003, 9.

zett ránk: persze ti már nem nagyon láthatatok gyógyszerári mérleget, amellyel a recepteken előírt orvosság szereit méricskelték. Ma már elektromos kijelzéssel dolgoznak a mérlegek. Az én időmben azonban még apró kis tányérkákkal működő mérlegekkel állították össze az előírt orvosságot. Csodálatos, precíziós műszerek voltak, s főleg nagyon érzékenyek. A zéróponton nyugvó mérleg nyelve azonnal ki-mozdult, ha csak egy szúnyog is rászállt az egyik, vagy másik tányérkára. Meglepődésünkre viccesen hozzátette: na jó, egy várandós szúnyogra gondoltam. A mérleg állapota mindig a mérték adott pillanatát jelzi. A tengelyrendszeren sincs másként. A nyugvópont mértéke a szép állapota, és ennek az állapotnak a teljes hiánya a csúf. A boruláshoz, konfliktushoz vezető túlméretezettség pozitíve a tragikus, negatíve a komikus érték állapotát jelzi. Minden köztes állapot, ami a nyugalom és az összecsapás pozitív vagy negatív skáláján mutatkozik, a mennyiségi halmozások mértéken felüliségét hordozza és a fenséges vagy az alantas értékének egy adott mozzanatát reflektálja.

Ügyszintén a tanár úr ajánlotta, hogy a könnyebb megértés céljából említsem meg a szóban forgó modell előtörténetét. És fogalmainak viszonyjellegét.

A tengelyrendszer valójában nem más, mint a primitív mágia ősi viszonyrendjének évmilliók varázsívén leszálló mai megfelelője. Ha akkoron a valós birtokbavé-telt annak illúziója, a *vélt-valós* helyettesítette, ma a valóság és eszmény viszonya az, amelyben groteszk és transzcendens közötti tengelyen az egykori mágikus varázs emléke sugallja azokat az egyensúly-, mennyiségi eltolódás- és konfliktus-állapotokat, amelyek a szép-rút, a fenséges-alantas, a tragikus-komikus érték-kat-e-gória párokat hozzák létre. A három aránypár dinamikus: mozgékonyosságukat a tengely adott állapotából nyerik: közelednek, vagy távolodnak egymástól, esetleg összecsapnak és kicserélik lényegüket.

Fogalmaikra jellemző, hogy saját lábukon nem tudnak megállni, ide-oda csellengnek, kapcsolatokat keresnek és teremtenek. Viszonyfogalmak, „a kapcsolatok fogalmai, amelyek mindig a főnévi létjelzés alanyi (Nominativus) esetén túl, főleg a részeshatározó (Dativus), illetve a birtokos (Genitivus) eset irányába alakítják az adott gondolati egység belső szerkezetét. Valaminek a részeként, vagy birtokaként függővé teszik a szóban forgó tárgy (személy, jelenség stb.) adott állapotát. Mindig párosával járnak a rész és az egész, illetve a birtokoló és a birtokolt viszonyában. Előbbi inkább metonimikus, utóbbi inkább metaforikus szerkezetben fejt ki gondolati-érzelmi hatását. Például az Anton Pavlovics Csehov névrelációban az Anton (rész-) metonimikus viszonynév; az *Anyám tyúkja* verscímében a tyúkja (birtokolt-) metaforikus viszonyfogalom. Ám egy rejtettebb vonatkozásban a birtokoló anyám is birtokolttá válik: az én, azaz a költő anyja.”⁶

A tengelyrendszer a már említett pólusok között három mozzanattól épül egészszé. Elrendeződésük kapcsolatai folytonosságukban a dallamvonalhoz hasonlóan vízszintes, megszakíttóságukban, az akkordokhoz hasonlóan, függőleges. Mint a legtöbb hasonlat, a miénk is pontosságában „sántít”, ám elég jó arra, hogy az értékmozzanatok stabilitásának és mozgékonyságának viszonylagosságára felhívja

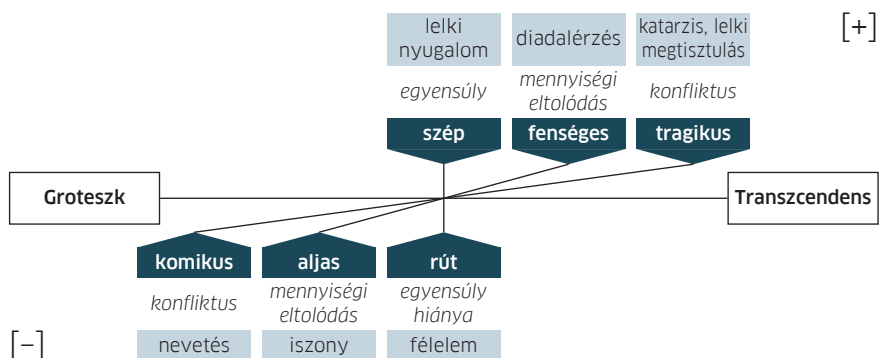
⁶ ANGI István: *Értektől jelentésig*. Kolozsvár, Pro Philosophia, 2004, 345.

figyelmünket. Mert Heisenberg határozatlansági relációjához hasonlóan valamennyi érték-mozzanat elfoglalt helye és/vagy elmozdulásának iránya közül egyszerre csak az egyik meghatározható. Például a magára talált szépség ingatag állapota, vagy a pozícióját feladó fenség elmozdulása, mondjuk, a tragikum irányába.

Az alapkategóriák közti érték állapotok, az interkategorális értékek sorát rejtik, például a szépség köréből a kellemes, a bájos, a játékos vagy a pajkos, a fenségséből a nagyszerű, a hatalmas vagy a csodálatos, a komikuméból a humoros, az ironikus vagy a szatirikus stb.

Ábrában összefoglalva kitérünk a három értékpár állapotának és megnevezésének jelölése mellett a kísérő érzelmek viszonyrendjeire is:

2. ábra



91

Az ábra feltüntet egy negatív, illetve egy pozitív oldalt, a rendszerezett negatív illetve pozitív mozzanatok relatív állandóságát, valamint a két pólust – groteszk és transzcendens –, amelyek közrefogják magát az esztétikum erőterét, benne az érték kategóriákkal.

A továbbiakban idéznék pár részletet a *Zeneesztétikai előadások I.* kötetéből: „ha a groteszk pólus a szépség *esztétikum* alatti potenciálját képviselte, akkor a transzcendens pólus az *esztétikum* feletti eszmei premissza megjelenítője: azt bizonyítja, hogy az ember a közvetlen gyakorlat átlépésével képes meghaladni saját helyzetét, és éppen az őt létrehozó feltételek meghaladása révén létezik.”⁷ Majd hozzátesszi (itt a lényeg a két pont nyitottsága), „... sem a groteszk, sem a transzcendens pólus nem valamiféle *fix pont*, hanem a tengelyrendszer kettős nyitottságának dinamizmusát jelöli”.⁸

Fontos kiegészítést olvashatunk a *Zeneesztétika II.* kötetének végén az érték kategóriákról, valamint a kategóriaközi formákról. „Esztétikai érték kategóriák: valamennyi a műalkotásban rejlő esztétikai üzenet (tartalom) potenciális feltétele; az üzenet maga nem más tulajdonképpen, mint ilyen vagy olyan érték jelentéshullám-

⁷ ANGI: *i. m.* (2003), 231.

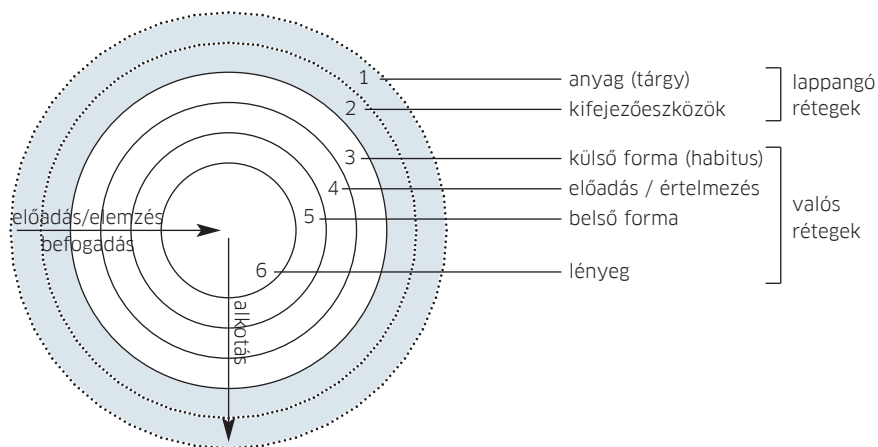
⁸ Uo.

hosszán érzékivé tett eszme. Megkülönböztetünk pozitív és negatív értékeket, amelyek párokat alkotnak, szép-rút, fenséges-alantas, tragikus-komikus, valamint lappangó értékeket: groteszk, abszurd, s végül non-, illetve, anti értékeket: giccs, dilettáns sznob”.⁹ Majd szerzőnk hozzáteszi: „az esztétikai erőterben játszott szerepük az alapértékek (szép-rút, fenséges-alantas, tragikus-komikus) konkretizálásában, motivikus vagy jelzőszerű meghatározásában, valamint az értékek kölcsönös átjátszásának a lehetővé tételében rejlik. Művészi meghatározottságuk, bizonyos konstrukciós elvek tekintetbevételén túl, korhoz, stílushoz, és életműhöz kötött; Hegel *kellő formáknak* nevezi, és tulajdonképpen magával a tartalommal azonosítja őket”.¹⁰

A II. kötetet¹¹ a műalkotás esztétikai elemzésének szenteli szerzője, különös tekintettel a zenei alkotásokra. Mint a már idézett *Bevezetés*ből kiderült, az elemzés központi eszköze egy rétegmodell, amely hat koncentrikus körre épül. Ezek a következők:

1. a művészetek anyaga,
 2. a művészetek kifejezőeszközei,
 3. a külső forma rétege,
 4. az előadás (értelmezés) rétege,
 5. a belső forma,
 6. a zene lényege.
- Íme, a modell grafikai megközelítésben:

3. ábra¹²



⁹ ANGI: *i. m.* (2005), 552.

¹⁰ Uo., 553.

¹¹ Lásd a 3. lábjegyzetet.

¹² Az ábra forrása ANGI: *i. m.* (2005), 26.

Az első két réteg úgynevezett lappangó réteg. Felfedezhető mindkettő magán a műalkotáson is, ám nem készen létező, közvetlen összetevői a műalkotás szerkezetének. A következő négy – külső forma, előadás, belső forma, lényeg – ugyanakkor már reális komponensként viselkedik, jól megkülönböztethető mozzanatok a műalkotás strukturálódása során, míg az anyag és a kifejezőeszköz pusztán analitikusan jelzi eredetét és hovatarozását.

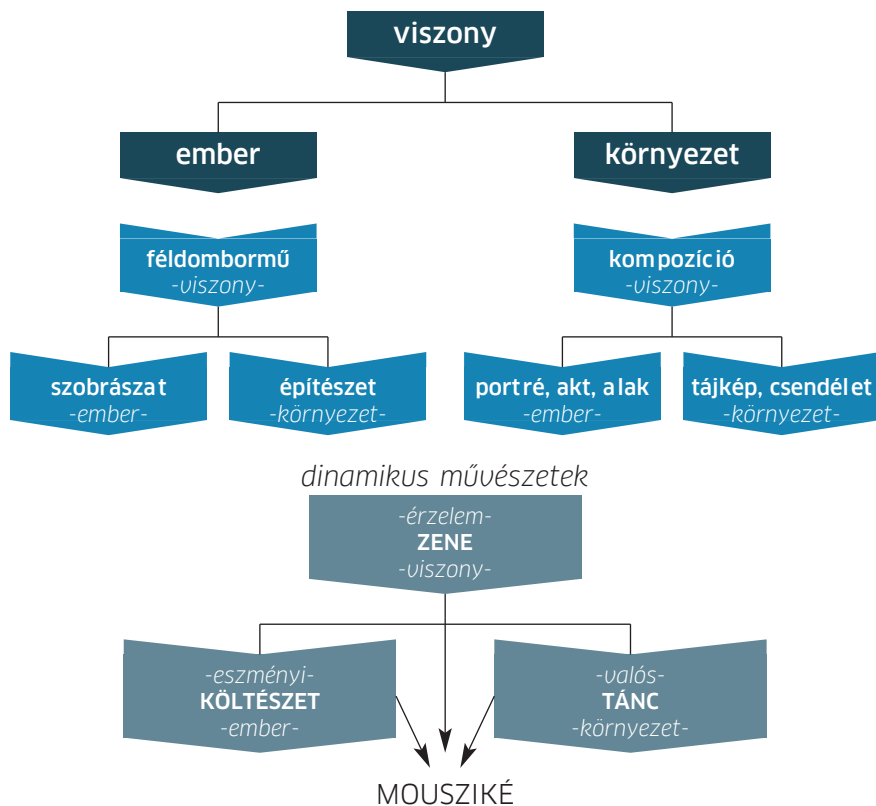
A koncentrikus körök mentén működő elemzőrétegek gyűrűző hullámmozgás módjára viselkednek. Mintha egy csendes, mozdulatlan víztükörre ejtenénk egy könnyű tárgyat, amely a felszínen marad. Így szokta magyarázni a modell lényegét a tanár úr. Figyeljük meg a könnyű tárgy ejtésének az eredményét. Például egy papírfal dugót. Megbontja a víztükör simaságát, és köröző hullámokat kelt maga körül. A hullámok a dugótól mint központtól tovaterjednek, ám a dugó egy helyben marad, akár a hullámozgásra készített víz. Keresztülengedi magát a provokált mozgást, ám ő maga maga marad. Ebben az egy helyben maradó topogó mozgásban rejlik a modell belső rendje. A rétegek sorjában átveszik, stafétafutásra emlékeztetve, a kitűzött feladatot, és végig követik az elemzés útját a megoldásig.

A modell ábráján két nyilat tüntettünk fel. Az egyik centrifugális, a központtól távolító, a másik centripetális, a központhoz közelítő erővonalat jelez. Az első, a centrifugális, az elemzés, valamint az előadás és befogadás irányvonala. Az elemzés menete felöleli mind a hat réteget, míg az előadás és a befogadás csak a valóságos rétegekre vonatkozik. A második vektor, a centripetális, az alkotás útját jelzi a rátalált eszmétől, szüzsétől a kész külső formán is túl egészen az anyag és a kifejezőeszköz rétegéig.

Ezúttal a modell *művészetek anyaga* réteg dinamikus-elemző szerepének rövid bemutatásával igyekszünk az olvasót a modell analitikus erőteréről tájékoztatni.

Első gondolatunk elvárásai szerint a művészetek anyaga szobrászatban a kő, a márvány, a fa, a fém és más szilárd halmazállapotú dolgok; a festészetben a színek; a grafikában a fehér és a fekete vonalak és fény-árnyékok; a táncban a kifejező mozgás; a pantomimban a mimika; az irodalomban a szavak; a zenében pedig a hangok stb. Angi István mindezeket csupán a tulajdonképpeni anyag külsőleges megjelenítésének fogja fel. Ürügynek, valahogy úgy, ahogy a tányér csupán külsőleges csínynek tekinthető s korántsem a leves formájának.¹³ A rétegmodell anyaga viszonyfogalom, az ember és világa reláció számos változatára épülő dinamikus kapcsolat, amelyet az alábbi ábra vázol fel. A felső vonulat a képzőművészetek anyagát az *ember és környezete* reláció ágazati rendjeiben taglalja. Az alsórend – a dinamikus művészeteké – a kiinduló relációba felveszi szervező közép szerepében a kapcsolatteremtés érzelmi közvetítő láncszemét is. Ezáltal a képzőművészetek *ember és környezete* relációja itt tovább dinamizálódik, lényegét cseréli, és térbelisége átvált időbeliségbe.

¹³ Vö. Hegel idevágó fejtegetéseivel. HEGEL, György Vilmos Frigyes: *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai I. A logika*. Szerk. FOGARASI Béla, LUKÁCS György, MÁTRAI László, ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1950, 213–215.



A fenti képlet hosszú elméleti fejtegetések és konkrét elemzések absztrakciója, amelyek bemutatására itt nem vállalkozhatunk. Feltételezzük, hogy ebből az elvonatkoztatásból a fontosabb tételek kiolvashatók. Láthatjuk, hogy mind a képzőművészetek, mind a dinamikus művészetek alapviszonyainak minden pontja sarkítható az ágazati művészetek színvonalán. A képzőművészetek terén a szobrászat az ember pólus felől közelíti meg a tárgyát, az építészet a környezet pólus felől, míg a féldombormű maga a viszony kopuláját öleli fel. Sarkításuk a szobrászat esetében pozitív, az építészetében negatív: míg az első a tér betöltésére hivatott, addig a második annak behatárolására. Más szavakkal: az első betölti a másodikkal lehatárolt teret.

A dinamikus művészetek sarkításai a ternális alapviszony – eszmény-érzelem-valóság – ágazati variánsai. Ezek az egykoron az antik *Mousziké* hármas egységét képezték: a múzsai művészeteket.

Megjegyezzük, hogy a *Mousziké* jelenléte Angi István esztétikájában paradigma értékű azon az elemző íven, amelyet, élen a zenével, a művészetek bejárnak az ősi mágikus szinkretizmustól a mai avantgárd szintetizmusáig.

A *szinkretikus-szintetikus* szókapcsolat jelentős helyet foglal el Angi *Esztétiká*-jában. Nem nevezném ellentét párnak, inkább ok-okozat hordozóinak. Első a történelem előtti primitív korszak jellemzője, míg az utóbbi nem más, mint az első „továbbvitele”, azt mondhatnánk, hogy amit ma, kissé homályosan, szinkretikusnak nevezünk (legyen az opera, balett stb.), az inkább szintetikus, mely egyértelműen megőrzi és továbbviszi a szinkretikus ősi egységre emlékeztető óhaját.

A reális rétegekből egy réteg érintésére még kitérünk, az interpretáció problémájára. Első látszatra úgy tűnik, hogy csupán a dinamikus művészetek sajátja: a zene-művet, a költeményt, a táncot elő kell adni. Ám ami magát az értelmező interpretációt illeti, az független a művészeti ágtól, hiszen a történelmi festménykompozíció szemlélése, avagy egy gótikus katedrális végigjárása is előfeltételezheti a történelmi és szerkezeti ismereteket, pontosabban azok interpretáló konkrét magyarázatát. Angi István szerint az interpretáció két jelentést hordoz, egyik maga a jelenség alakulás folyamata, másik pedig ennek a folyamatnak az értelmezése. Nagyon fontos az alkotás–interpretáció viszony rávetítései és sarkításai a dinamikus művészetekre. Gondoljunk Anginak a zenei interpretáció pszicho-esztétikai vizsgálódásaira. Hasonlóképpen a különböző művészetek közti kapcsolatokra, például a diaforámára stb.

A zene keretén belül az interpretáció tényében felmerül az újraalkotás problémája is, amely a tulajdonképpeni, eredeti alkotófolyamat erőirányát – eszmétől anyagig – megfordítja, és a külső formától vezet el a lényegig. Ez természetesen különböző aspektusokat ölt különböző korszakokban (legyen az barokk, romantika vagy akár kortárs zeneművészet¹⁴), hiszen különböző korszakokra különböző zenei típusok, stílélmák, retorikai alakzatok jellemzők.

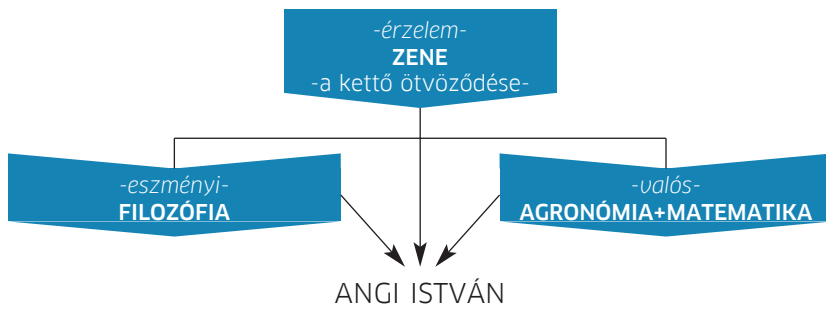
Angi *Esztétikája* külön foglalkozik a műfordítás kérdésével, valamint ugyanazon mű fordításainak párhuzamos elemzésével, és nem csak a költészetben. Az irodalom (költészet) teréről a műfordítás elemző fogalmát rávetíti a zene területére is az adott műalkotás különböző előadásainak a párhuzamos elemzése során.

Láthattuk, hogy szemlélődései igen tág körűek, bár közülük csupán egy-két fontosabbat említettünk, valamint igen gazdagon illusztráltak, mivel minden egyes kérdést számos művészetekből vett példával ábrázol és magyaráz.

Végezetül, párhuzamot is vonhatnánk a fenti hármassal kapcsolatban Angi „tanár úr” elméleti munkásságát tekintve a fenti ábrák hasonlatában, „Angi-relációként”. Tekintsük egzakt (agronómiai és matematikai) tanulmányait valós pólusként, filozófiai tanulmányait eszmény pólusként, és a kettő relációjában – *in medias res* – az esztétikai pólust, élen az érzelmi tartalomra reflektáló zenével.

¹⁴ Ez utóbbi önmagában számos problémát hordoz, gondoljunk az aleatorizmusra és annak különböző változataira, ahol – valamilyen szinten – maga az előadó is zeneszerzővé válik.

5. ábra



Zipernovszky Kornél

„... meg fog szünni... a jazz kultusza”

Molnár Antal jazzfelfogásának gyökerei és kontextusa¹

Molnár Antal *Jazzband* című kötete az első magyar jazzkönyv², szorosan a legelső ilyen témájú európai kötetek nyomában, 1928 tavaszán jelent meg. A szerző előtte és utána is igyekezett orientálni a magyar közízlést a kérdésben, és megpróbált elméleti, zeneszociológiai és esztétikai alapon számot vetni a jazzband felvetette dilemmákkal. Dolgozatomban a jazzband zenéje szókapcsolatot fogom alkalmazni arra, amiről Molnár beszélt. Egyrészt ugyanis a jazz-zene (sok szerzőnél: műfaj) átfogó fogalmának pontos definíciójára itt nincs sem hely, sem alkalom, másrészt igyekszem végig elkerülni az anakronizmus csapdáját: nem kívánok a Molnár által leírt elméleti megállapításokon olyan dolgokat számon kérni, amelyek csak évekkel, még inkább évtizedekkel később alakultak ki, egyáltalán, fogalmuk csak később rögzült, tisztázódott. Molnár a jazzband zenéjét mind esztétikai, mind erkölcsi mérlegre tette, ám ennek értékelését nem hozhatjuk közvetlen összefüggésbe azzal, hogy milyen esztétikai szintet ért el a jazz később. Bár az is igaz, hogy nem tudok olyan gesztusról, amelyet a tudós zeneesztéta megtett volna, hogy reflektáljon elutasító nyilatkozatainak tarthatatlanságára, holott megérte, hogy például a budapesti konzervatórium jazz tanszakot indítson.³ Amikor inkább a jazzband, tehát egy korszecifikus tánczenekar zenéjét emlegetem és nem a jazzt általában, akkor az általam követett módszer, a jazztanulmányok, vagy bevett nevén *new jazz studies*⁴ alapkövetelményét érvényesítem, hogy korhoz és földrajzi helyhez, valamint társadalmi térhez kössém a jazzfogalom értelmezését.

Molnár legaktívabb éveiben, a 20-as évek második felében a magyar kultúra is számot kellett vessen a jazzband előidézte lázzal, amely megmutatta a populáris kultúra elkövetkező erejét, és előhírnöke volt a globalizációs hatásoknak is. Írásom-

¹ Ennek az írásnak egy része elhangzott Halkovics Dorottyával közösen tartott előadásomban az MTA Zenetudományi Intézete által rendezett, *Könnyűzene - Könnyű zene?* című budapesti konferencián 2014. január 31-én. A teljes jazzszekció – összesen három előadás – kimaradt a konferenciakötetből. Itt köszönöm meg Halkovics Dorottya hozzájárulását a jelen dolgozathoz, valamint a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem könyvtárának segítségét Molnár forrásainak felkutatásában.

² A jazz szó helyesírása nálunk csak a tárgyalt korszak után módosult *dzsesszre*. A fogalom meghonosodására utalhat, hogy 1926-os cikkének Molnár Antal még kötőjellel adott címet: *A jazz-band*, és 1927 őszén keltezett kötetének – *Bevezetés a zenekultúrába. A zeneművészet barátainak*. Bp., Dante, 1927 – fejezetcímében is így használja, de az itt elsődleges fókuszban álló könyvének címét már így nyomtat-ták ki: *Jazzband*. Bp., Dante, 1928 (116 p.)

³ Erre jó alkalom lett volna például a Zeneakadémián 1944-ben tartott jazzhangverseny bevezetője, de Molnár nem élt vele, régi, többségükben elítélő kitételeit fogalmazta meg újra. MOLNÁR Antal: *A dzsesszről (Bevezető egy hangversenyhez)* = *A Zene*, 1944, 7. sz., 104–105.

⁴ A jazztanulmányok magyar nyelvű irodalmához az utóbbi években a Szegedi Tudományegyetem *Americana Online E-Journal* tematikus különszáma (<http://americanajournal.hu/vol10jazz>), valamint a *Replika – Társadalomtudományi folyóirat* tematikus dupla száma, 2017, 1–2. sz. (101–102. sz.) (<http://www.replika.hu/replika/101-102>) járult hozzá érdemben. Az elméleti alapokhoz ld. a szerkesztői bevezetőket.

ban a korabeli szellemi irányzatok és az európai jazzelmélet kezdeti próbálkozásainak fényében forráskritikai módszerekkel vizsgálom Molnár könyvének és szorosan kapcsolódó publikációinak megállapításait, és elhelyezem azokat a műfaj recepciójának korabeli kontextusában.

Az első magyar jazzkönyv

Molnár Antal (1890–1983) pályája együtt haladt a hazai zenetörténettel attól kezdve, hogy gimnazistaként Kodály hatására felfigyelt a zenére mint hivatásra, holott szülei jogi pályára szánták, egészen addig, hogy 1957-ben Kossuth-díjat kapott, történetesen Kodállal egyszerre (igaz, az Kodálynak nem az első Kossuth-díja volt). „Körülbelül húszéves koromig nem tudtam, hogy író leszek-e, vagy zeneszerző, vagy hegedűművész, vagy esztéta. Minden kavargott bennem. Sok novellát írtam, két verseskötetemet jelent meg”⁵ – emlékezett. Egy kulcsregényt is publikált a zenei életéről, de íráskészsége erősebbnek bizonyult annál, hogy zeneszerző diplomával a zsebében kortárs komponista legyen, miközben tagja volt például a Waldbauer-Kerpely kvartettnek is. Inkább a *Nyugat* és más folyóiratok zenekritikusa lett, és népdalokat gyűjtött Erdélyben. 1918-tól kezdve tanított a Zeneakadémián, kereken negyven tanéven át. Ugyanebben az időben vált módszeres zenei szakkönyvíróvá, nagyjából kilencven kötetet publikált. Az *új magyar zene* (1926) című kötete már Bartókról és Kodályról írt tanulmányait is rendszerbe foglalja. Ontotta a könyveket, melyek fő érdeme a zeneszociológiai megközelítés. Könyveinek nagyobbik része viszont a nagyközönségnek készült, és talán ezt tekintette legfontosabb hivatásának. Az 50-es években alig publikálhatott, de idősebb korában elismerték, mint a magyar zenetudomány alapvető jelentőségű szerzőjét.⁶

A *Jazzband* című kötetet az életmű kontextusában elhelyezve látni fogjuk, hogy Molnár nem csak ekkor publikálta véleményét a jazzbandról, bár ez összes közül ez a legnevezetesebb. A *zenetörténet szociológiája* című, 1923-as munkájában több premisszát is lefektet, például odahagyja a romantikus zsenikultuszt. Az itt kifejtett további elvek alapján is teszi majd mérlegre a jazzbandet, főleg, hogy feltételezi a társadalom demokratizálódásának teleologikus ívét. Ennek megfelelően úgy ítéli meg, hogy „az alsóbb társadalmi fokról fölnyomuló elemek nem eredeti ízükben, hanem *stilizáltan* kerülnek bele az uralkodó művészet anyagába”⁷, és a művészet emiatt nem válhat primitívvé. A befejező fejezet kísérletet tesz a klasszikus / klasszicista–romantikus ellentéppárban megtalálni egy átfogó stílustan körvonalait. Ebben az elméletalkotásra törekvő, igényes, de helyenként elnagyolt munkában vé-

⁵ Idézi SZITHA Tünde: *Molnár Antal*. <http://fze.hu/nagy-elodok/molnar-antal-1610>

⁶ Ld. PERNYE András: *Molnár Antal hetvenöt éves = Magyar zene*, 1965, 1. sz., 47–50.; PERNYE András: *Molnár Antal 90 éves = Kritika*, 1980, 2. sz., 17.; UJFALUSSY József: *Molnár Antal esztétikai szemlélete = Zenetudományi dolgozatok 1999. Falvy Zoltán 70. születésnapja tiszteletére*. Szerk. GUPCSÓ Ágnes, Bp., MTA Zenetudományi Intézete, 1999, 305–310.; SZITHA: *i. m.*

⁷ MOLNÁR Antal: *A zenetörténet szociológiája*. Bp. Franklin, 1923, 160.

gül az idegen princípium megjelenésében látja az összkultúra alapelve hanyatlásának – amit a dekadencia megjelenése jelez – fő okát.⁸

A *Pesti Napló*ban megjelent első jazztémájú cikke⁹ megállapításait a *Nemiség és kultúra (A jazz-band)*¹⁰ című könyvfejezetben fejti ki részletesebben, erősen abszolutizálva az etikai nézőpontot, a lemeztelenedés: bűn tétel alapján. A néhány évvel később készült lexikoncikk életművön belüli intertextuális dialógust kínál a *Jazzband* című kötettel, amelyre rögtön kitérek, ezzel a másik, 1927-ben írt kötetével együtt. De az 1975-ös – tehát nyolcvanöt éves korában adott – interjújában ragaszkodott hozzá, hogy a jazz elterjesztését (sic!) követően figyelmeztetni kell a közönséget az európai kultúra sajátosságaira és szempontjaira: „A dzsesszt [...] oly mértékben elterjesztették, hogy azt mint új stílus tudomásul kellett venni. Az én céloom a könyvvel az volt, hogy a közönséget figyelmeztessem arra az óriási különbségre, arra az áthidalhatatlan differenciára, amely a dzsessz amerikai jelentőségét elválasztja az európai gyakorlattól.”¹¹

A *Jazzband* (1928) című könyv mottóját Friedrich Schiller tézisei adják a közönségesről. Molnár kiemelésében a közönséges („niedrig” – ami „csupán érzéki érdeklődést ébreszt”) és az aljas („gemein” – „rossz erkölcsöt jelent”) kategóriákat egy kalap alá lehet venni, így ezek ellentétei a nemesnek és a tisztességesnek, továbbá, az aljasnak a művészet terén csak a bohózatban lehet helye, hogy nevetést keltsen.¹² Külön tanulmányt érdemelne, és ez sokadik volna ebben a témában, hogy a jazz forrásvidékén a groteszk értékszerkezetet vizsgáljunk, azonban ezt Molnár nem ilyenként értelmezi, megint csak az erkölcs vízeire evez át Schiller – vagy tulajdonképpen inkább Kant – hajójával.

Némi terminológiai bizonytalanság végigkíséri a kötetet. Az természetesen probléma nélküli volna, hogy a jazzbandről, mint a kötet témájáról, tánczenét játszó együttesként értekezne. Azonban, ami egy ilyen elméleti igénnyel fellépő kötetben elvárható lenne, a tánczene és a tánc közti pontos distinkció hiányzik a könyvből. Még ha sejtésünk – hogy tudniillik ez a könyv a jazzband divatjával szembeni kritikus röpirat, melynek éle inkább a jazzband zenéjére táncolókat éri – könnyen alátámasztható intertextuális helyekkel az életműben, így is el-elbizonytalanodunk, amikor azt olvassuk például, hogy „Európa *nem termett* új táncformákat”¹³, és ezért volt úgymond szükség az idegenek átvételére. Műfajának és módszerének bizonytalankodására utal a függelék és a jegyzetek viszonylagos aránytalansága, mert a 78 oldalas főszöveghez a végjegyzetek nélkül is 18 oldal apró betűs függelék tartozik. Ezzel az eszközzel Molnár könyveiben többször élt, itt viszont ezt a címet adta a záró résznek: *Összefoglalás és pótlások*. Az előszóban a kötetet a szerző 1927 de-

⁸ Uo., 170–191., különösen: 184.

⁹ MOLNÁR Antal: *A jazz-band = Pesti Napló*, 1926. február 9., 12.

¹⁰ MOLNÁR Antal: *Nemiség és kultúra (A jazz-band)* = Uő: *Bevezetés a zenekultúrába*. i. m. (1927), 48–57.

¹¹ MOLNÁR Antal: *Eszmények, értékek, emlékek*. Sajtó alá rendezte BÓNIS Ferenc, Bp., Zeneműkiadó, 1981, 173–174.

¹² MOLNÁR Antal: *Jazzband*. Bp., Dante, 1928, 5.

¹³ Uo., 48. Kiemelés az eredetiben.

cemberére keltezte, bár a könyv főszerzőjében arra utaló tényekről olvasunk, hogy 1928 elején még dolgozott a kéziratot (1. sz. melléklet). Az előszóiban olyan „fontos események” felsorolása történik, mint Křenek Jonny-premierje (egyelőre a lipcsei és a bécsi lehetett hivatkozás, a budapesti, ugyancsak botránys bementő feltételek után csak a kötet nyomdába kerülése után zajlott le), majd pedig két betiltásra hivatkozik, hogy ugyanis a Bécsi Filharmonikusok a jazz játszását, az olasz hadsereg (!) pedig a jazz táncolását tiltja meg 1927-ben tagjainak.¹⁴

Molnár pamfletszerű, esszéisztikus és tekintélyekre hivatkozó részeket egyaránt tartalmazó tanulmányának fő tétele azon alapszik, hogy az amerikai kultúra relatíve értékeltelen az európaihoz képest. Természetesen nem ezzel a kifejezéssel él, de erről beszél: a tömegkultúra, vele együtt a film kizárandó a művészetek hierarchiájából: „... hogy egy kultúra megteremje a maga felsőbbrendű művészetét, ahhoz *lelki elmélyedésre* van szüksége. Ez jelenleg még hiányzik Amerikából... [zenéjüket] a művészet hierarchiájában egyelőre hasonló hely illeti meg, mint például egy Chaplint, a mozi művészt.”¹⁵ Ezen az alapon ragadhatja magát arra, a kijelentésre, amit a címben is kiemelttem – bár sietek leszögezni, hogy Molnár különböző rendeltetésű szövegeit összeolvasva ez talán a legradikálisabb elutasítása a jazz műfajnak. Egyenesen kultuszszzerű társadalmi státusát kárhoztatja erőteljesen az alábbi, a múltba és a jövőbe egyszerre tekintő mondatban: „Szent Ferenc, Abealard, Spinoza, Kant, Schiller stb. nem hiába éltek – az európai kultúra tisztába hozta, hogy a közélet felelősség nélkül meztelen erotizálása: *bűn*. Épp ezért, ha lesz még reneszánsza és további élete az európai kultúrának, ahogy szentül hiszem, úgy meg fog szűnni nálunk a jazz mai tisztelése és kultusza is.”¹⁶ Molnár könyvének második fejezetében az Ó- és Újvilág között a következő dichotómiákat állítja fel kultúráik lényegi jellemzőit illetően: az európai kultúra kétezer esztendő, le akarja győzni az érzékiséget, ezért lelki, szellemi alapon áll, és az isteni vonást keresi. Ezzel szemben az amerikai kultúra fiatal, alig kétszáz éves, duzzad az egészségesen lüktető vértől, az üzleti és a testi jólét a célja. és a nyílt érzékiség vására ehhez az eszköze. Az európai kultúra szimbólumai: a kolostor és a katedrális; szimbolikus alkotói Michelangelo, Bach, Beethoven, Wagner, Shakespeare és Goethe; tánca és zenéje stilizált. Az amerikai lényege az üzlet, kifejeződése a bokszmeccs; tánca és zenéje közönséges, állatias.

Első pillanatra is látszik, hogy Molnár túlzó és egyoldalú szembeállításokkal él: a bokszmeccs és az európai kultúra, például az építészet csúcsteljesítményei aligha mérhetőek össze. Ebből is az derül ki, hogy az amerikai kultúra fogalma alá sorolja be Molnár azokat a jelenségeket, amelyeket a teoretikusok, például Adorno, a tömegkultúra fogalmával kapcsolatban emlegetnek majd. Adorno Molnárhoz hasonlóan következetesen utasította el, hogy tudomást vegyen arról, hogy a jazz – ugyancsak még az ő életében – odahagyta a tömegkultúra és a kommersz bizonyos vonásait,

¹⁴ Uo., 9.

¹⁵ Uo., 34.

¹⁶ Uo., 87.

merevsége ez ügyben különösen a Joachim Ernst Berendttel folytatott nyilvános vitájában szembetűnő.¹⁷

Ezek a divatjelenségek, amelyeket a szerző felsorol, eléggé marginális jelentőségűek ahhoz képest, hogy milyen elementárisan érintette meg és készítette reakcióra a jazzband zenéje a kultúra szinte teljes vertikumát az évtized második felében, mind európai, mind magyar viszonylatban. Említ szórványos irodalmi és képzőművészeti példákat, de szinte csak az az egy dimenzió érinti meg mélyebben, hogy a modern európai zeneszerzők milyen jazzhatást mutatnak egyes kompozíciókban. Molnár álláspontjának leginkább nehezen értelmezhető vonása az amerikai kultúrának arra a szeletére vonatkozik, amit a jazznél komolyabban vett – a szó szoros értelmében. Az Egyesült Államok kortárs zenéjéről ugyanis olyan lenézéssel beszél, akár Gruenbergről, akár más modern szerzőkről értekeznek, amire nehezen talál érveket, például nem lát más célt az amerikai komponisták előtt, mint a profitot.¹⁸

A könyv objektív hiányossága, hogy alig ad valamilyen támpontot arra vonatkozóan, hogy a gyakorló kritikus, esztéta és professor, a roppant művelt európai szintű tudós milyen jazzbandek zenei alapján alkotta meg ítéletét. Egyik – sajnos név nélküli, de könnyen azonosítható – hivatkozása a Chocolate Kiddies elnevezésű, Sam Wooding vezetése alatt álló zenekari revü, amelynek szencziószámba menő budapesti fellépése azoknak az éveknek a művészi minőséget illetően is egyik csúcsa volt: „1925-ben nálunk is megfordult egy világhírű néger *jazz-varieté* (revü-színház), melyben a zene ritmus-trickjeit méltán megcsodáltuk.”¹⁹ De nem csak ez az egy, valóban szencziós fellépés hozta jazz-lázba a fővárost, és hamarosan a nagyobb városokat is. Az amerikai, és a magukat amerikaiaknak tódító nemzetközi zenekarok egymásnak adták a kilincset 1924-25-től kezdve, hiszen Budapest volt az egyik megálló a földrészen turnézó produkciók számára. Nem mellesleg pedig ezekben az években válik nyilvánvalóvá, hogy a magyar muzsikusok is be tudtak kapcsolódni ebbe a hihetetlenül elterjedt utazó cirkusz-hálózatba.²⁰ Molnár odavetetten megjegyzi viszont, hogy W. C. Handy, a St. Louis Blues kereskedelmileg is sikeres zeneszerzője és az ő kortársai úgymond nem tudnak hangszerelni. Más konkrét zenei példát nem elemez Paul Whiteman kivül, csak futólag utal a jazz-operettre, és három komponistát nevez meg, akik közül egyedül Irving Berlin neve maradt fenn.²¹ A kannibál és az afro-amerikai jazzband-muzsikus egymásra vetítése

¹⁷ *Für und wider den Jazz: Joachim-Ernst BERENDT und Theodor W. ADORNO (1953) = Deutsche geschichte in Dokumenten und Bildern (DGDB) 1–10.* Szerk. BERGHAIN, Volker, POIGER, Uta, Deutsches Historisches Institut, Washington, DC, 8. kötet: *Die Besatzungszeit und die Entstehung zweier Staaten (1945–1961).* http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/pdf/deu/Vol.8_Chap.27_Doc.05_GER.pdf
 ADORNO, Theodor W.: *Zene, filozófia, társadalom. Esszék.* Válogatta, előszó ZOLTAI Dénes, ford. TANDORI Dezső, HORVÁTH Henrik, BARLAY László, Bp., Gondolat, 1970, különösen 330–435.

¹⁸ MOLNÁR: *i. m.* (1928), 40.

¹⁹ Uo., 32. A produkció még a korabeli színházi lexikonba is bekerült. *Magyar Színházművészeti Lexikon. A színháztudás és drámairodalom enciklopédiája I–IV.* Szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Bp., Thália, [1929]–1931, I., 262

²⁰ Ld. még ZIPERNOVSZKY Kornél: *Kinek köszönheti Bécs a Charlestont? A jazzkorszak magyar szemmel.* = Bécs. Álomköntöse. *Magyar írók Bécs-élménye 1873–1936.* Szerk. TÖRÖK Dalma, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2011, 166–172.; ZIPERNOVSZKY Kornél: „... fáradhatatlan bohóc és mókamester” – Earl Granstaff nyomában = *Magyar Jazzkutatói Konferencia. Budapest, 2016. március 11.* Szerk. SIMON Géza Gábor, Bp., Magyar Jazzkutatói Társaság, 2016, 11–24.

²¹ MOLNÁR: *i. m.* (1928), 28., 112. Paul Whiteman szalon-nagyzenekara a jazz elterjedésének első évtizedétől kezdve azt a „sweet”-nek is nevezett stílust képviselte, amely a fehér középosztály számára sza-

semmilyen szempontból nem korrekt, ez a közhely ráadásul majdnem teljesen alaptalan. „A kannibál jót vél tenni az európaival, amikor megeszi, mert meg van győződve, hogy a vallásos célból elfogyasztott embernek különösen jó dolga lesz az égből.”²²

Olyan zenei hivatkozásnak, ami a legszélesebben elfogadott jazzkánonnak akkor és most is része volt, egyedül Gershwin *Rhapsody in Blue*-ja tekinthető Molnárnál, amely persze stabilan része a klasszikus repertoárnak azóta is. A művet Molnár gramofonlemezről ismerte Paul Whiteman zenekarával. A szerző legtöbb referenciája másodlagos, könyvekre és folyóiratokra utal, bár, ami azt illeti, ezek valóban széles olvasottságra utalnak. Miután Molnár is zeneszerzőnek indult, nem csoda, hogy ebből a szempontból értékel. Szemben egyes európai teoretikus alapon is megnyilatkozó zeneszerzőkkel (például Milhaud és Gruenberg), Molnár úgy foglal állást, hogy „A jazznek tehát nincsen szerepe az új művészet alapjainak lerakásában”²³ – vagyis hogy az európai kortárs klasszikus zeneszerzők legfeljebb csak az új zene ritmikájából vettek át elemeket, de az lényegi hatást nem fejtett ki műveikre. Némi engedelményt csak úttörő zeneszociológiai munkájának eszmerendszerére támaszkodva tesz a szerző, amikor leszögezi: csak társadalmi téren van súlya a jazznek. Afféle végszó utáni végszóként még az *Összefoglalás és pótlások* című fejezetben is szükségesnek látja leszögezni, hogy „Mihelyt megjavulnak a [ti. a lezülött] közállapotok, el fog tűnni vagy lényegesen megfinomított alakban fog szerepelni. De a lényegesen megfinomított jazz: már nem lesz jazz.”²⁴ Ezzel pont annak a saját tételének mond ellent, amelyet fentebb idéztem, miszerint az alsóbb néposztályok zenéje stilizálódik felemelkedésük során.

A Jazzband kontextusa

A *Jazzband* című kötet életműbeli kontextusának felvázolását egy *Pesti Napló*-beli cikkel kell kezdenünk. Ennek záró soraiban egészen mélyre igyekszik pozicionálni a jazzmuzsikát, bár hatását már itt is konstatálja:

„... *megtermékenyítő* hatással van-e a jazz-band a művelt zenére? *Trágyának* igen jó a jazz-band; alkalmas arra, hogy főleg ritmikai téren új lehetőségeket fejlesszen ki a művészi zenében. De ahogyan azokat a bizonyos, fejlesztő anyagokat a humusz mélyébe rejti a mezőgazda, úgy a nigger-muzsika is oda való, a társadalmi élet-tétjébe, le, a lebukjokba.”²⁵

lonképessé tette, egyúttal ki is sajátította a rabszolgák utódainak etnikus vonásokat is mutató zenéjét. Irving Berlin ugyan kapcsolatba hozható a jazzel, de nem volt jazzkomponista, csak slágereit jazzbandek is népszerűsítették, miután azok a Broadway-n és máshol ismertek lettek. Molnár később sem reflektál a harmincas években az európai zenekritikai diskurzusban is fő témává előlépő hot/sweet stiliztikai elágazásra.

²² Uo., 86.

²³ Uo., 94. Kiemelés az eredetiben.

²⁴ Uo., 107.

²⁵ MOLNÁR: *i. m.* (1926), 12.

E cikk választékosabban megfogalmazott és alaposabban kidolgozott állításai köszönnek vissza a közvetlenül a *Jazzband* előtt írt, *Bevezetés a zenekultúrába* című könyvének *Nemiség és kultúra (A jazz-band)* fejezetében. Az európai kultúra védőjének pozíciójába helyezkedve így értékeli: „Egyetlen veszélyes ellenfelünk, Amerika...”²⁶ Az ellenfelet azonban nemcsak földrajzilag határolja körül: „Üldözöm a társadalmi élet és a kultúra rákfenéjét: a nemi szabadosságot”. Így persze egyértelmű lesz, hogy a fenyegetést kik testesítik meg: „Vannak már olyan néger egyének is, kik a kultúra lényegét megértik és átérzik – csak az ízlésük kultúra-ellenes.”²⁷

Ehhez képest, de az 1928-as *Jazzband* című kötethez képest is értelemszerűen higgadtabb kitételekkel találkozunk a Szabolcsi Bence – Tóth Aladár-féle *Zenei lexikon* jazz címszavánál. Ennek magyar szerzőjeként Molnár kiegészítette Curt Sachs német zenetudós meghatározását, miközben néhány közkeletű tévedést is reprodukált. Például, hogy a jazz szó a *chase* angol szóból ered. Ismét csak a művészet elefántcsonttornyából kinézve tesz némi engedményt: „Vannak jó színvonalú jazzbandek” és példája itt is Paul Whiteman. „A jazzműsor dereka mondain táncok és a népszerű szalonzene számai szinkópált ritmusokkal torzítva... levegője túlnyomóan groteszk, a blues-ba és a valse-ba szentimentalizmus is vegyül. Eredeti ritmikája és hangszerkezelése hatással volt az új zenére... bámulatos készségű dob, xylofon, és szaxofon virtuozitást termelt...”²⁸ Érdeemes megjegyezni, hogy a lexikonban felsorolt forrásai szinte teljesen megegyeznek a *Jazzband* című kötetével.

Molnár fontosabb hivatkozásait és a nem hivatkozott, de idevágó, az akkor a jazzről már széles körben kibontakozó társadalmi diskurzusba illő magyar nyelvű cikkeket, amelyeket ismerhetett, kronologikus táblázatba rendezve több megállapítást is tehetünk (ld. a táblázat). A bécsi *Anbruch*, az Universal kiadó folyóirata 25. áprilisában úttörő tematikus számot jelentetett meg a jazzről, amelynek élén a szerkesztői bevezetőt leszámítva Jemnitz Sándor tanulmánya áll. Ez magyarul csak a *Jazzband* című kötet megjelenését követően látott napvilágot, a sajnálatosan rövid életű folyóirat, a *Crescendo* különszámában. Az *Anbruch* közölte Gruenberg és Milhaud esszéit is, ezekre ugyanúgy hivatkozik Molnár, mint Vadász Miklósnak a *Zene* című folyóiratban megjelent cikkére, ami egy helyszíni beszámoló a párizsi jazzéletéről (akkor valóban Párizs volt az európai jazz fővárosa). A német *Melos* című folyóirat, mely jelentősebb hatású volt az *Anbruch*-nál, 1927. decemberében adott ki tematikus számot, ennek szinte minden közleményére hivatkozik szerzőnk. Viszont a magyar sajtóban az elsők között ismeretterjesztő jellegű értékelést publikáló Haraszi Emillel (kritikus, esztéta, a konzervatórium igazgatója) vitába száll. A bibliográfiába meglepő módon két bulvárlap bekerült – nos, Molnár ezeknek a nézőpontját is át- meg átveszi, amikor például a kannibálokot emlegeti. Az egyik cikk hírügynökségi források alapján tudósít egy német Afrika-kutató, Hans Hermann Schomburgk, az egyik első filmes etnográfus új könyvéről, akinek később magyarul

²⁶ MOLNÁR: *Nemiség és kultúra. i. m.* (1927), 52.

²⁷ Uo., 53.

²⁸ *Zenei lexikon. A zenetörténet és zenetudomány enciklopédiája I–II.* Szerk. SZABOLCSI Bence, TÓTH ALADÁR, Bp., Győző Andor, Bp., 1930–1931, I., 523.

1. táblázat

A *Jazzband* című kötet forrásai és a kapcsolódó cikkek*

Megjelenés dátuma	Szerző	Cím	Lelőhely**
1924. február 20.	Jacques Benoist-Méchin	<i>Jazz-band</i>	<i>MA</i> (Bécs), 3–4. sz., 126.
1925. április	<u>Paul Stefan</u>	<i>Jazz?...</i>	<i>Musikblätter des Anbruch</i> [tematikus szám] (Bécs), 4. sz., 187.
	<u>Jemnitz Sándor</u>	<i>Der Jazz als Form und Inhalt</i>	188–196.
	<u>Louis Gruenberg</u>	<i>Der Jazz als Ausgangspunkt</i>	196–199.
	<u>Darius Milhaud</u>	<i>Die Entwicklung der Jazz-Band</i>	200–205.
	<u>César Saerchinger</u>	<i>Jazz</i>	205–210.
	<u>Percy Aldridge Grainger</u>	<i>Jazz</i>	210–212.
1925. november 3.	Jemnitz Sándor	<i>Chocolate Kiddies</i> (koncertkritika)	<i>Népszava</i> , 9.
1926. március	Vannay János	<i>A jazz zene</i>	<i>Zenei Szemle</i> (Temesvár), 5. sz., 129–133.
1926.	<u>André Schaffner-</u> <u>André Coeuroy</u>	<i>Le Jazz</i>	Párizs
1927.	<u>Alfred Baresel</u>	<i>Das Jazz-Buch</i>	Lipce
1927.	<u>Paul Bernhard</u>	<i>Jazz, eine musikalische Zeitfrage</i>	München
1926. december	<u>Dr. Vadász Miklós</u>	<i>Jazz-bandák Párisban</i>	<i>A Zene</i> , 5. sz., 88–90.
1927. június	Sándor Árpád	<i>A jazz</i>	<i>Crescendo</i> , 11–12. sz., 11–14.
1927. december	<u>Erich v. Hornbostel</u>	<i>Ethnologisches zu Jazz</i>	<i>Melos</i> *** (Mainz) [tema- tikus blokk], 12. sz., 510–512.
	<u>Ernst Schoen</u>	<i>Jazz und Kunstmusik</i>	512–520.
	<u>Oskar Schlemmer</u>	<i>Ausblicke auf Bühne und Tanz</i>	520–525.
	<u>Ernst Schoen</u>	<i>P. Bernhard: Jazz, eine Musikalische Zeitfrage</i>	537–638.
1927 októberétől	Jemnitz Sándor	(<i>Křenek Húzd rá Jonny-járól</i> több közlemény)	<i>Népszava</i> , <i>Crescendo</i>
1927. december 25.	<u>Haraszi Emil</u>	<i>A jazz</i>	<i>Budapesti Hírlap</i> , 37–38.
1928. január 15.	név nélkül	<i>Ahol a charleston és a blackbottom születik</i>	<i>Pesti Hírlap</i> , 7.

1. táblázat (folytatás)

A *Jazzband* című kötet forrásai és a kapcsolódó cikkek*

Megjelenés dátuma	Szerző	Cím	Lelőhely**
1928. január 18.	név nélkül	<i>A tibeti láma-papok jazz-zenekarra charlestonoznak az őserdőben</i>	<i>Esti Kurír</i> , 5.
1928. június-július	Jemnitz Sándor	<i>A jazz mint tartalom és forma</i>	<i>Crescendo</i> , 11-12. sz., 4-11.

* Aláhúzás: Molnár Antal *Jazzband* című kötetében szerepel rá hivatkozás.

** Csak a Budapesttől eltérő kiadási hely jelölve.

*** Seiber Máttyás *Jazz als Erziehungsmittel* című tanulmánya csak 1928 júniusában jelent meg a *Melosban*, de Molnár megemlíti a hozzá hasonlóan Kodály-tanítvány tanszékvezetői kinevezését. „Az első európai jazz-tanfolyam a frankfurti konzervatóriumon 1928 januárjában nyílt meg, élén Seiber Máttyással.”
MOLNÁR: *Jazzband*, 112-113.

is jelentek meg munkái. Ez a cikk a kötet alapján főleg törzsi táncokat, szokásokat ír le. Molnár figyelmét elkerülhette, hogy a hírügynökségi tudósítás végére a (feltehetően budapesti) szerkesztő teljesen oda nem illő sorokat biggyesztett arról, hogy a charleston és az afrikai törzsi tánc „majdnem ugyanaz”. Ugyanilyen esetlen, szakszerűtlen rácsodálkozás világlik ki a konkurens lap három nappal későbbi cikkéből, amely egy londoni, etnográfiai nevezett előadásról tudósít *A tibeti lámapapok jazz-zenekarra charlestonoznak az őserdőben* címmel. A kronologikus elrendezésű bibliográfiában viszont szerepeltettem olyan cikkeket is, mint Vannay, Jemnitz, Sándor Árpád dolgozatai, amelyekre Molnár valamilyen okból nem reflektált, holott talán érdemes lett volna – az egyik legfoglalkoztatottabb zenei szakíróként ő bizonyára olvasta a teljes hazai szaksajtót.

A táblázat viszont már utal az európai szakirodalmi kezdetek kontextusára is, egy kitekintést a kötet végső értékelése előtt ezekre is szeretnék vetni. Az *Anbruch* ugyan bécsi folyóirat volt, de a franciák élén járnak a korszakban nem csak a jazz megismerését, hanem megismertetését illetően is. Darius Milhaud itt megjelent esszéje is ezt példázza. Milhaud-nak több releváns megnyilatkozása ismert a témában, Amerikában kénytelen-kelletlen már valamennyire ellenezte is, hogy lelkesedése miatt állandóan a jazz-zenével hozzák összefüggésbe, de az egy későbbi történet. Fő tételei közül a Molnár által is olvasott írásban azt érdemes kiemelni, hogy a jazzband erőssége a technikája, a jazzband tökéletes előadás, ilyen módon megfeleltethető a szimfonikus vagy más zenekaroknak. Nota bene, teszi hozzá a francia zeneszerző, a *Toscát* vagy a *Peer Gyntöt* nem volna szabad „jazzesíteni”. Ugyancsak kárhoztatja az autóduda és egyéb zörejek alkalmazását mint ízlésficamot. Azonban témánk szempontjából figyelemre méltó, hogy továbbviszi a gondolatot, hogy a jazzband repertoárja egyelőre csak tánczene, a koncertrepertoár még hiányzik – tehát adottnak veszi, hogy a jazzband eljut ebbe a fejlődési fokba, és sürgeti, hogy „normál” jazzbandre is kellene már koncertdarabokat írni. Szóba hozza Satie,

George Auric, Stravinsky és Wiener munkásságát: a jazzband a pódiumon, a színházban és az operettben is hat, következett.²⁹ Az orosz származású amerikai, Louis Gruenberg mondta ki, hogy a jazzband zenéje a klasszikus, európai iskolázottságú zeneszerzők számára a populáris felől érkező csábítást testesíti meg, méghozzá kívánatos női testben: „.... (melyik zeneszerző ne flörtölt volna már ezzel a csábító nővel?)”³⁰ Az amerikai zeneszerzők szervezeteiben is aktív Gruenberg a következő szempontokat kínálja az amerikai klasszikus zene jazz általi felemeléséhez: hogy ne legyen tánczene; hogy a kompozícióban szólisztikus, illetve kamara-felfogású legyen; hogy a friss, optimista jelleget még a szerkezetben is érvényesíteni kell; és végül Milhaud-hoz hasonlóan érvelve, hogy a lármát és ritmust csak kevésbé szabad átvenni. Némileg neofita buzgalomról tesz tanúságot, amikor leszögezi, hogy szerinte „Amerika zenéjében a legfontosabb elem az ún. jazz, ez az egyetlen, amely ősi impulzusból lett, feldolgozásra vár. Nem azért, mert a négerektől származik, hanem mert vitalitást és frissességet mutat. Jól áll nekünk. Ezt Európa is elismeri.” Azonban némi elragadtatásba esik, amikor rátér, hogy ezt az új zenét csak amerikai komponista tudja majd megírni: „Akinek vére, neveltetése és szíve is amerikai.”³¹ Ami azt illeti, Gruenberg Breszt-Litovszkban látta meg a napvilágot, bár csecsemő korában vándoroltak ki Amerikába a szülei.

Az időrendi elsőség dicsősége az európai jazzkönyvek sorában a Schaffner-Ceouroy francia szerzőpárost illeti meg, könyvüket ki is adták újra 1988-ban, de megállapításaik súlya nem emeli a művet a legfontosabbak közé. Etnomuzikológusok írták, akik a ritmusban próbálják megragadni a műfaj különös jellegét; jellemző témáik: a ritmus és az ütőhangszerek, a ritmus és a feketék stb. Álláspontjuk, hogy az amerikai (értsd afro-amerikai) kultúra ambivalens státusa az autentikus és a művi jelleg között különösen nehézé teszi jelenségeinek leírását. Szerintük a jazz „tisztá” zene, erős a kifejezőkészsége, de szemben a nyelvvel, csak érzelmet, nem fogalmat fejez ki. Módszertanilag helyes kiindulópontjuk dacára a szerzők nem tudják feloldani önellentmondásaikat, és jellemző módon a könyv azzal az igen elnagyolt következtetéssel zárul, hogy hiába is próbálnánk a fülünket becsukni: „Ez az élet. Ez a művészet. A hangok és zajok beszűrődése. A szenvedélyek melankóliája. Ezek mi magunk vagyunk a jelenben.”³²

A német Alfred Baresel gyakorlati felfogású zenetanár, aki rögtön meg is tanítja könyvében, mitől jazz a jazz: „használati zene” (Gebruachsmusik). Sorra veszi a jazzt érő gyakori vádak, és meg is felel rájuk. Az első tipikus vád szerint a jazz nem más, mint a szexuális tevékenység stilizált és rafinált akusztikus kísérőjelensége.

²⁹ MILHAUD, Darius: *Die Entwicklung der Jazz-Band und die nordamerikanische Negermusik = Musikblätter des Anbruch* (Bécs), 1925. április, 4. sz., 187.

³⁰ GRUENBERG, Louis: *Der Jazz als Ausgangspunkt = Musikblätter des Anbruch*, Bécs, 1925, 4. sz., 199. A nem magyar nyelvű idézeteket, ha másképp nincs jelölve, a saját fordításomban közlöm.

³¹ Uo.

³² SCHAEFFNER, André - COEUROY, André: *Le Jazz*. Paris, Claude Aveline, 1926, 145. Gumbrecht is úgy tartja, hogy a szerzőknek nehézséget okozott az autentikus-művi ellentétárban megragadni a jazz fő (konceptuális) jellegzetességeit, és a zene értelmezésével kapcsolatos, inkább tapogatózó passzusait idézi. GUMBRECHT, Hans Ulrich: *1926. Élet az idő peremén*. Ford. KELEMEN Pál, MEZEI Gábor, Bp., Kijárát, 2014

A széltében-hosszában ismételt vádat a jazz erotikusságáról Paul Nettl keringőben tudós zeneesztétára hivatkozva ismerteti. Persze magától Bareseltől sem áll ez a szempont távol, hiszen *A jazz Johann Strauss centenáriumának évében* címmel olvashatjuk kötetének idevonatkozó fejezetét. A második alapvető kritikai észrevétel szerint a jazznek nincsenek önálló gondolatai, előnyben részesíti a meglévő anyagot, csak azt variálja. Ezt részben elismeri, mondván a jazz valóban karikírozó zene, amely mintákat követ, azokra épül rá.³³ Molnár lesöpri az asztról Baresel és a többi jazzapologéta érveit az erotikával kapcsolatban, ám figyelmen kívül hagyta, hogy az előadási szituációtól függően egyik vádként emlegetett tényező sem volt a jazzband zenéjének feltétlen jellemzője.

Az ugyancsak német Paul Bernhard igényesebb elméleti, szellemtörténeti alapon álló értekezése áll Molnárhoz a legközelebb, elsőként ezt hivatkozva az összes felsorolt forrás közül, bár valamiért felületesnek tartja. A német szerző könyvében detektív alapállást vesz fel, nyomoz, tettest emleget, miután az európai kultúrának a vulgaritástól védő kerítését valakik áttörték. A hasonló kötetekkel szemben Bernhard a forrásra igyekszik fókuszálni, arra keresi a választ, hogy mi keltett Európában olyan nagy érdeklődést. Leírja a *Tin Pan Alley* működését, a slágergyártás kereskedelmi, gazdasági oldalát is. Jó stílusa és gyakorlati tudása van a műfajról. Bernhard meg van győződve róla, hogy a jazz ideje eljön a „komoly” zenében is, és Molnár nyilvánvalóan sokat tanult abból, ahogy részletesen leírja a jazzbandet.³⁴ Molnár átveszi nézeteit a ritmussal, prozódiaival, a zongora zenekari szerepével kapcsolatosan és a zongora játékmódról. Ahogy Bernhard, Molnár is felállítja a párhuzamot a cigányzenekar és a jazzband működése között, ám Molnár nem tér ki rá, hogy a jazz hallgatása, táncolása demokratikusabb szórakozási forma, mint a cigányzene melletti mulatás. Az *Anbruch*ban jelent meg 1925-ben, de a magyar zenei szakirodalom vívmányának tekinthető Jemnitz Sándor *A jazz mint forma és tartalom* című tanulmánya, amely magyarul csak a *Jazzband* című kötet után, a *Crescendo* hasábjain látott napvilágot 1928-ban. Ott viszont a szerző már magyar vonatkozásokkal is kiegészítette írását. Az ekkor aktív kritikus és zeneszerző Jemnitz szerint a jazz szokatlansága ellenére lenyűgöző és népszerű; nyitott forma, univerzális forma-idea. Külön kiemeli integratív képességét, amivel közös nevezővé tud válni különböző műfajok számára.

„A magyar zene négynegyedes ritmusa nem gördít akadályt a jazz-zel való egyesülés illetve a jazzen való felfrissülés elé. E készség már meg is hozza a maga gyümölcsét, egyre másra kerülnek nyilvánosságra a magyaros ízű jazzdarabok, amelyeknek nemcsak dallamvonala őrzi meg jellegzetes sajátosságait, hanem ritmusa is alig csorbul meg és teljes épségben egyesül a jazz ritmusával. Egyes túlbuzgó aggodalmaskodók tiltakozása ellenére már Magyarországon is kezdik a jazz x-nevezőjével megszorozni a népi zenét, ami kétségtelenül újabb megtermékenyülést jelent számára. Itt is a könyörtelen gyakorlat győz az érzékenykedő elmélettel szemben,

³³ BARESEL, Alfred. *Das Jazz-Buch*. Lipcse, H. Zimmermann, 1927

³⁴ BERNHARD, Paul: *Jazz, eine musikalische Zeitfrage*. München, Delphin, 1927

amely legszívesebben vattapólyába csavarná a kíméletlen élet által mindig újból elragadott kincseit.”³⁵

Arra nincs adat, hogy Jemnitz kinek a túlzott óvatosságát tartotta „érzékenykedő elméletnek” tanulmányának magyar változatában. Viszont jelen tudásunk szerint ezek a sorok mutatnak először az azóta teljes pompájában kibontakozott magyar etno-jazz irányába. Molnár átveszi Haraszti Emil kritikus, a Zenede igazgatója nézőpontját akkor, amikor a kritikus úgy tartja: „A jazz zenekarok műsora nem áll produkcióik színvonalán.”³⁶ A dodonainak tűnő kitétel talán azt jelzi, hogy a klasszikus zene kritikusai hiányolnak valamit a jazzband repertoárjából a hangszeres tudásukhoz képest, de funkcióját nem ismerik el önmagában valóznak, így valami máshoz viszonyítják. Haraszti ezt a gondolatot így fűzi tovább: „A jazzband ... stílusa már leszűródött és kikristályosodott stilisztikává, mely az eredeti folklóanyagtól immár függetlenedve, bármilyen faji tematikára felhasználható a nélkül, hogy a feldolgozó zene nemzeti jellegét érintené. [...] A magyar muzsika vérkeringésébe is felszívódik a jazz elixírja, mint a nagy nyugati áramlatok keresztül vonulása hazánkon mindig termékenyítőleg hatott. A magyar zene faji alkatát csak jóhiszemű naivitás, vagy tudatlan nagyképűség féltheti a jazztól.”³⁷ Haraszti nagyvonalúbbnak és megértőbbnek mutatkozik Molnárnál a jazz kibontakozásának perspektíváját illetően. Molnár könyvében idézi – bár nem osztja – záró következtetését:

„Milyen folyamat kezdődött meg a foxtrottal és a csarlsztonnal: a felelet még korai. A kezdet legelején vagyunk. Ma még a jövő homályába vész a szemhatár, amit a jazzosított műzene mutat ritmusban, harmóniában, formában, hangzásban. A jazz a legnagyobb forradalom, amit a zenetörténet ismer. Erejét Afrika és Amerika kollektív lelke termelte ki, de teremő géniuszát Európa ajándékozta.”³⁸

A Jazzband recepciója

Mielőtt Molnár jazzfelfogásának értékelésére vállalkoznánk, vessünk egy pillantást arra, hogyan fogadta téziseit – és moralizáló esztéta attitűdjét – a korabeli kritika. A *Literatura* rövid, ám annál találhatóbb szerkesztőségi recenziója szerint „Molnár Antalt mintha könyve megírásánál az a szándék vezette volna, hogy a jazz eredete, elterjedése és mibenléte szakszerű és pontos megmagyarázása közben szabad folyást engedhessen nívó alá süllyedt szellemi, erkölcsi, művészi és politikai közállapotaink felett érzett keserűségének.”³⁹ Sokkal kevésbé objektív a *Napkelet* kritikusa, Papp Viktor általánosító, lekezelő minősítése: „Molnár Antalnak talán éppen a túlságos buzgóság és szorgalom a hibája. [...] könyveiben írójuk nem mindennapi

³⁵ JEMNITZ Sándor. *A jazz mint tartalom és forma = Crescendo*, 1928, 11-12. sz., 8.

³⁶ HARASZTI Emil. *A jazz = Budapesti Hírlap*, 1927. december 15., 38.

³⁷ Uo.

³⁸ Uo.

³⁹ N.N. [MOLNÁR Antal]: *Jazzband = Literatura*, 1929, 3. sz., *Zenei irodalom*, 107.

tudása tükröződik, de a stílusa gyenge. Homályos, zavaros munkák!”⁴⁰ Inkább mérvadásnak tekinthető az erdélyi *Korunk* 1929-es évfolyamában Pollatsek László értékelése:

„Molnár Antal érdekes könyve csak a jazz hibáit akarja elismerni, kissé egyoldalúan. [...] De az európai kultúrát nem kell féltelnünk. Életösztone kiválasztja és megőrzi magának mindazt, amire fejlődése szempontjából szüksége van – s kivét minden káros anyagot testéből. Európa kritikussabb, semhogy eleven lomtára, műzeuma legyen jónak és rossznak egyaránt. Nem kell tehát a tömegeket sem féltetni, mint azt Molnár Antal könyvében teszi, a lezülléstől, melyet a jazz idéz elő.”⁴¹

Hasonlóan a *Literatura* recenziéséhez, Pollatsek túlzásnak tartja Molnárnak a szociológiai alapállásból adódó és etikai determináltságú ítéleteit: „De szükségtennek tartjuk egy-egy művészeti probléma megvilágításához ennek a társadalomnak összes lelki, orvosi, politikai és más egyéb kérdéseit etikus megvilágításban felsorakoztatni.”⁴²

Nem esett szó eddig a mellékletben felsorolt, Molnár által nem hivatkozott egyik cikkről, ám ez mégis afféle „kontrollcsoportként” segítheti Molnár munkájának értékelését. Mire jutott a Molnárnál négy évvel idősebb, zeneakadémiát végzett, ez idő szerint a Nagykanizsai Zeneiskolát vezető Vannay János a jazzband zenéjét értékelő cikkében? Ahogy a *Korunkban* Pollatseké is, Vannay cikke igen határozottan világítja meg, hogy megfelelő kritikusi, elméletírói hozzáállással igenis át lehetett törni azokat a korlátokat, amelyeken Molnár elméletalkotói munkája során e témában nem vett észre. Egész lecsupaszítva: semmilyen alapon, még kanti alapon sem indokolt kijelenteni, hogy az európai kultúra értékeit a jazzband zenéje veszélyezteti, és ezért attól sem kellett volna elzárkózni, hogy legalább megkérdezzük: lehet-e a magas kulturális kanonizáció tárgya? Vizsgáljuk meg a jazzt, így Vannay, „... anélkül, hogy kritikái és esztétikai szempontok érvényesítésével pálcát törnénk felette, [...] hogy zenei ismereteink körén bővítsünk. [...] Amerika népe nem rendelkezik olyan zenei múlttal, mint az európai nemzetek, és így magasabb ízlés, kikristályosodott esztétika nem támogatják munkásságában. Ha európai befolyástól mentesen tudja a jazz-zene szellemében magasabb művészetét kiépíteni, a zenetörténelem fogja jutalmazni fáradságát.”⁴³ És a jazz gyorsan kialakult divatának ugyanilyen gyors elmúlására számító jóslatokat is helyre teszi: „Nos, a gyors elmúlás nem következett be.”⁴⁴

⁴⁰ PAPP Viktor: *Zenei könyvek szemléje = Napkelet*, 1928, 314. A lap zenekritikusa összefoglalóan értékeli így Molnár könyveit (*A zeneművészet könyve, A zenetörténet szociológiája, Az új zene, Az új magyar zene, Wagner brevidárium*).

⁴¹ POLLATSEK László: *Jazzband = Korunk*, 1929, 4. sz., 322. Molnár magát a zenei ismeretterjesztő könyvek szerzőjeként „küzdlemben” részt vevő középkori lovagnak ábrázolja 1927-es kötete utóhangjában: „tournoi végén a harcos főveti sisakja rostélyát”. MOLNÁR: *i. m.* (1927), 249. Az erről a kötetéről írt bírálatában viszont Pollatsek László észrevételezi, hogy a modern zene bírálói, szemben más művészeti ágakkal, etikai indíttatásukból következően tárgyukhoz „papi talárban” közelednek. POLLATSEK László: *Bevezetés a zenekultúrába = Korunk*, 1928, 9. sz., 667.

⁴² PAPP: *i. m.* (1928), 314.

⁴³ VANNAY János: „A jazz zene” = *Zenei Szemle* (Temesvár), 1926, 5. sz., 133.

⁴⁴ Uo.

Következtetések

110 A Molnár-könyvet az eddig már felsorolt érveken kívül azért akartam alaposabban elemezni, mert mind a mai napig élnek a „klasszikus” zenei világban előítéletek a jazzel és a rokon műfajokkal szemben. Igyekszem következtetéseimet nem annak alapján levonni, hogy a jazz a század közepétől a művészi emancipáció útjára lépett, részben levált a tömegkultúráról, elindult a klasszicizálódás útján és előadó-művészeti babérokra tört, esztétikai megítélése megváltozott, globális zenei nyelvvé vált. Ezeket továbbra is tegyük félre, koncentráljunk arra, amit Michael Jacobs úgy összegzett könyvében, hogy amikor a 20-as és a 30-as években megjelent Európában, „... a jazz befogadása tulajdonképpen két pályán zajlott: egyik oldalon a nagyközönség egy új, izgalmas szórakozási formát talált benne, a másik oldalon pedig a szakemberek egy új művészeti ágat fedeztek fel benne [...] A jazz tehát egyszerre volt szórakoztató- és komolyzene.”⁴⁵ Molnárnál és a korabeli szerzők jelentős részénél még nem tisztultak ki a fogalmak: inkább csak a klasszikus zenei komponálás számára keresik az előrevivő esztétikumot. De a jazzbandnek nem ez az egyedüli dimenziója. Jemnitz, Seiber, Vannay, sőt, Haraszi is, ahogy Milhaud és Gruenberg megkülönböztették a koncertszerű előadást és a jazztáncot. Jemnitz, Haraszi és Pollatsek szerint nem kell félteni az európai kultúrát, sem a magyar zenét a jazztől. A jazzbandben rejlt ilyen potenciálra nem fogékony Molnár – dacára annak, hogy a felsorolt szerzők, ahogy Molnár is, szinte mind komponisták is voltak – csak a szórakoztató jelleget emeli ki, és mivel a jazzband zenéjének egyetlen funkcióját a táncolók kiszolgálásában látja, ezért a másik dimenzióra nem sok szót vesz. Ha azt nézzük, hogy forrásai, kortársai, kollégái közül volt-e, aki át tudta hidalni ezt a szemléleti árkot, kiderül, hogy az európai zenei-szellemi körökben jártas Jemnitz Sándor és Seiber Mátyás, de még Vannay János sem csak a mondán táncok kísérezenekarát látták a jazzbandben. A 20-as évek utolsó harmadában Budapesten több olyan helyszínen is megszólalt a jazzband, ahol a zenekar koncertszerű előadásban is érvényesülhetett, a gramofon és a rádió pedig Magyarországon már a húszas évtized végére mediatizálták a tánctól elvált formájában. Igaz, Molnár álláspontja a *Jazzband* megjelenése után valamennyit viszont finomodott abban a tekintetben, hogy a modern klasszikus zene megújulását nem csak a ritmika szempontjából táplálta a jazzband zenéje, például a *Zenei lexikon* szócikkének általa írt részében.

Gruenberg megfogalmazása a Molnár által is hivatkozott írásában, hogy a 20-as évekbeli modern zeneszerzők „flörtöltek” a jazzel, nemzeti, faji, és osztályhatárokat léptek át az egzotikum vonzásában. „Komoly” munkájukat gazdagítandó, egyéni és földrajzi különbségeket hidaltak át. Milhaud, Křenek, Gruenberg stb. tekintetében a jazz megfelel a lacani *Másiknak*: a csábító és vágyott női test, aminek birtoklása a magaskultúrából hiányzó vonások megszerzésével kecsegtetett. Úgy viszonyultak hozzá, hogy fenntartották a hatalmi viszonyokat, fölérendelték az autonóm kölcsönvevőt a kölcsönvett dolgoknak és azok birtokosának. Az, hogy ez a bizonyos

⁴⁵ JACOBS, Michael: *Fejezetek a jazz történetéből*. Ford. SIMON Géza Gábor, Bp., Gemini-Rózsavölgyi, 1999, 155.

megtermékenyülés a női princípiummal szimbolizálható jazz és a „klasszikus” között flört maradt, annak is betudható, hogy a faji, földrajzi, osztály- és nemzeti határok fölött a klasszikusok inkább csak átnyúltak, a hatalmi viszonyok feladása meg sem fordult a fejükben, kölcsönöztek, de ennek az aktusnak a kétoldalúvá válása fel sem merülhetett, hívja fel rá a figyelmet többek között Susan Cook.⁴⁶

Ezen folyamatok egy részét Molnár is tudatosította. Az általa használt dichotómiák (komoly- és könnyűzene, klasszikus és populáris / népzene, elme / lélek és test, kulturálisan felsőbbrendűek és alárendeltek, insiderek és outsiders, Európa kultúrája és Amerika kultúrája) akkor is félrevezetőek lennének a jazzband zenéjének társadalmi és esztétikai értékelését mint célt tételezve, ha Molnár ezeket kevésbé egyoldalúan és túlzóan változtatja. Ezek a fogalmak akkor és ott differenciáltabb megközelítést igényeltek volna – de ezek magukat makacsul a köztudatban tartó klisék. Az ilyen ellentétpárokban gondolkodás sokszor félrevezető, rosszabb esetben antidemokratikus, kolonialista vagy rasszista felfogáshoz vezethet. „Üldözöm a nemi szabadosságot a kultúrában” – idéztem Molnárt, aki ugyancsak a test csábítását látja a jazzben. A megtermékenyítést – ha már bekövetkezett – konstataálja, de azt, hogy idáig eljutottunk, kárhóztatja, ergo a megszületett gyermeket törvénytelenen kívülinek tartja.

A jazzband zenéje internacionális volt, és nehezen volt nemzeti keretekbe tuszkolható – miközben azért a Molnár-féle attitűdre jellemző, hogy feltéve, de meg nem engedve a jazz „lényeges megfinomításáról” tesz említést. A magyar művészetelmélet szempontjából egy olyan általánosabb értékelés, amelyik szélesebb körben lefektetett pozíciókat is figyelembe vesz, le kell szögezze, hogy bár elsőnek szentelt neki könyvet, nem Molnár jutott a legmesszebbre a jazzband zenéjének esztétikai megítélésében, miközben társadalmi jelentőségével kapcsolatban kevésbé volt elzártkózó. A bulvárlapokból átvett klisék például a kannibálokról egy tudós könyvében arra utalnak, hogy Molnár a jazzband zenéjével való foglalkozás során nem érezte magára nézve kötelezőnek a tudományos módszer követelményeit. Miközben magyar folyóiratok szerzői és szerkesztői, és a külföldi szaklapokban is megszólaltatott szakemberek, Gombosi, Vannay, valamint Jemnitz és Seiber a jazzband zenéjének olyan aspektusait is méltányolták, amelyeket Molnár kevésbé, így nem zárták ki a jazzt az esetleges kanonizációból. Ha pedig tovább tárgyjuk a nézőpontot egy általános európai trend magyarországi megnyilvánulásával kapcsolatban, akkor azt kell észrevennünk, hogy a jazzbandról szóló közbeszédben gyakran fordul elő a haláltánc motívum a Trianon utáni egy-másfél évtizedben.⁴⁷ Azt is ér-

⁴⁶ COOK, Susan C.: *Flirting with the vernacular. America in Europe 1900-1945 = The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Ed. COOK, Nicholas, POPLÉ, Anthony, Cambridge University Press, 2004, 152-185. GABBARD, Krin: *Writing the Other History = Representing Jazz*. Eds. GABBARD, Krin, Durham and London, Duke University Press, 1995, 1-10.

⁴⁷ A korszak egyetlen igazi magyar világlágere az öngyilkosok himnuszaként is emlegetett Seress Rezső-szerzemény, a *Szomorú vasárnap*. A sajtó bővelkedik ez idő tájt az ilyen kitételekben: „A néger zene sehol sem végzett a nemzeti zenében akkor pusztítást, mint nálunk. [...] a vitustáncot majmoló, egész testében remegő, lábakkal ide-oda hadonászó handabandázók örülten ugrabugrálnak inkább.” (zj.): *Magyar cigány - néger zene = Szegedi Új Nemzedék*, 1927. szeptember 13., 1. „Hogyha nyelvünket és dalainkat nem lengi át teljesen a magyar szellem, úgy hamarosan egészen magunkra húzhatjuk a trianoni koporsófüdelet.” *Száz éve halt meg Bihari János = Tapolcai Újság*, 1927. szeptember 16. Mindkettőt idézi SÁROSI Bálint: *A cigányzenekar múltja az egykorú sajtó tükrében I-II*. Bp., Nap, 2012, II. (1904-1944), 231-232.

demés megemlíteni, hogy a cigányzenekar pedig kifejezetten úgy igyekezett ekkor láttatni magát, hogy a jazzbanddel szemben élethalálharcra kényszerült a nemzeti kultúra védelmében.⁴⁸ Ez a harc végül fegyverszünetbe torkollt, a jazzband zenéje pedig – dacára az ellenkező jóslatoknak – beépült a magyarországi kultúra több rétegébe is a 20-as évek második felétől kezdve, a képzőművészet és irodalom is érdemben szembesült esztétikai és morális kérdéseivel, viszont a zenetudomány további évtizedekig adós maradt a korszerű, átfogó értékeléssel.

⁴⁸ Ld. ZIPERNOVSZKY Kornél: „*Ki fog győzni – a jazz vagy a cigány – nehéz megjósolni*” *A cigányzenészek megvédik a magyar nemzeti kultúrát.* = *Replika*, 2017, 1-2. sz., 67-88.

Smiló Dávid

Fragmentumok és zárványok a magyar építészetelméletben

Ha az építészetet pusztán eszmetörténetileg tekintjük, és ezen belül kiemelten a hegeli eredetértelmezést vesszük alapul, láthatjuk, hogy az építészet ősi művészetként, vagyis inkább valamifajta protoművészetként van jelen az művészetekről szóló diskurzusban.

Olyan alkotási folyamatként, amely ősiségében már nem önkéntelen, hanem célszerű, de az alkotási folyamat mégsem önmagáért létezik. Az emberi szellem első próbálkozása saját burkának megerősítésére, amely aztán idővel mégis többé válik, mint a burok létrehozása, jelentést hordoz, de legalábbis reprezentatív szerepet vesz fel.

Ezt erősíti az angolszász építészetelméletben is bevett példázat, amely Victor Hugo *A párizsi Notre-Dame* című művéből származik, és amelynek egyetlen mondata egy teljes diskurzus alapját tudja képezni.

Gyakorló építészként nem vagyok híve, hogy az európai építészetet keleti és nyugati részre osszam, ám ez az idézet és az ebből következő megközelítés, amelyre írásom további részeit felépítem, ténylegesen és teljesen elkerülte a magyar építészetelméleti diskurzust, miközben angolszász körökben az építészetéről való gondolkodás alapját képezi. Így ebből a szempontból valamifajta különbség mégis tetten érhető nyugati és keleti (de legalábbis magyar) építészeti között.

Az élénk diskurzus alapját *A párizsi Notre-Dame*-ből származó következő idézet adja:

„A főesperes egy ideig némán, figyelmesen szemlélte a gigászi épületet, azután felsóhajtott, és jobb karját az asztalán nyitva heverő nyomtatott könyv, bal karját a Notre-Dame felé terjesztette. A tekintete szomorúan vándorolt a könyvről a templomépületre. – Ó, jaj! – szólt. – Ez megöli *amazt*.”¹

A könyv negatív hőse, Claude Frollo főesperes az építészeti és a nyomtatás közötti rejtett kapcsolatról szóló leleményes felismerése ez. A mondat szerint a nyomtatás megjelenése és elterjedése, azaz végeredményben a *nyomtatott Biblia* a Notre-Dame épületének létjogosultságát veszélyezteti, és annak funkciójára tör. Ez rendkívül plasztikusan ábrázolja azt a problémakört, hogy miért is nehéz az építészeti kezelés a művészeteken belül az elmúlt századok változásainak tükrében, és így miért problémás az építészetelmélet kérdése művészetelméleteken belül.

A regényben ugyanis a Notre-Dame épülete, bár kétségtelenül megidézi és jelképezi a kereszténységnek az európai kultúrkörben betöltött – és a XIX. században is egyre gyengülő – szerepét, de ennél messze többet, magát az építészetet mint az ember kulturális csúcsteljesítményét is megtestesíti. Azt az egyetlen lehetőséget és médiumot, amely a hatalom birtokosainak, majd a művészeknek a kezében volt, hogy a nagyközönség számára képesek legyenek ideológiát közvetíteni a nyomta-

¹ HUGO, Victor: *A párizsi Notre-Dame*. Ford. VÁZSONYI Endre. Bp., Európa, 1959, 175.

tás megjelenése előtt. Ez az, amit a főesperes felismer, és aminek kifejtésére Victor Hugo maga is külön esszétöredéket szentelt a könyvben, megszakítva a mű cselekményét. Az esszétöredék címe, kölcsönözve a főesperes szavait: *Ez megöli amazt.*

Ebben Hugo önmaga magyarázza a főesperes szavait:

„... második értelme is volt a főesperes homályos mondatának: azt jelentette, hogy egyik művészet nemsokára letaszítja trónusáról a másikat. Akár így is mondhatta volna: 'A könyvnyomtatás megöli az építészetet.'...”²

Hogyan csatlakozhat ez a több mint ötszáz éves gondolatot ábrázoló kétszáz éves gondolatmenet a magyar építészethez és építészetelmélethez? Bármiféle pejoratív állítást elkerülve úgy, hogy ez a gondolatmenet élesen szemben áll azzal, amit a magyar építészet elméleti magasságokban is gondolkodó képviselői állítottak az építészettel kapcsolatban.

Itt fontos leszögezmem, hogy e szöveg szerzője nem kutató, hanem praktizáló építész, akinek vannak bizonyos teoretikai meglátásai, de nincs jelen az akadémiai közegben – és ezzel tökéletesen belesimul a magyar építészeti hagyományokba, miszerint alapvetően fragmentált építészeti praxisokon belül alkot pseudoelméletet. Ennek megfelelően állításaim pusztán a magyar építészetben eltöltött közel tízévnnyi tapasztalatomból szűröm le. Mint a következő: a magyar építészet egyik legfontosabb állítása, hogy az építészetben az építés az igazán értékes folyamat, mi több, annak a drámáján van a hangsúly az építészetben belül. Az építés drámáján. Minden más értéktelen, de legalábbis értéktelenebb.

Ez az állítás az elmúlt ötven évben egészen Makovecz Imre és Janáky István egymáshoz nagyon közel eső elhalálkozásáig hatotta át uralkodóan, és székértáboroktól függetlenül a magyar építészetről való gondolkodást. És bár az állítás hangsúlya a drámán van, és azon hogy az építészeti produktum létrejötte az építésen keresztül megrázó folyamat, mégis egy rejtettebb meghatározó tanulsága van, ez pedig nem más, mint hogy az építész alapvetően házat készít.

Ha azonban kettővel hátrébb lépünk, elmegyünk építészirodákba, és meglessük eme különleges *fajt*, azt tapasztaljuk, hogy az építészek nem házakat készítenek, és nem a házkészítés drámájában izzanak, hanem – mint ahogyan a fotós nem a fotózandó témájával, hanem a fotómasinával, az építész is a házat ábrázoló tervvel foglalataskodik, mintsem a ház valójával. Összességében nagyon kevés építésznek adatik meg a lehetőség, hogy házával annak elkészülésében tudjon foglalkozni, és hogy bármiféle autonóm ráhatása legyen annak készülésére. Sem időben, sem térben nem könnyen jön létre ez a találkozás.

Emberek ülnek papírlapok, de ma már szinten kizárólag monitorok előtt, és monitorokon keresztül készítenek házabrázolásokat egy rendkívül komplex technológiai, társadalmi és kulturális metszéspontban. Az autonómia látszatát fenntartva, de azt már régen nem gyakorolva.

Felmerül tehát egy mediális probléma az építészettel kapcsolatban, amely az építészetelmélettel kapcsolatban is kérdéseket vet fel. Vagy legalábbis elmozdítja az építészetelméletet abból a síkból, ahol más művészetelméletek találhatóak. Míg

² Uo., 177.

ugyanis a festő a festékekkel dolgozik a vásznon, az író a tetszőleges íróeszközzel a szövegen, addig az építész nem malteresvödörrel a házon, és ez még akkor is így van, ha az építészetben az építés drámája a fontos.

Az építész rajzokat készít. Az alkotó teljes mértékben leválik az alkotásáról, és ez felülírja a mű feletti kontroll lehetőségét.

Így tehát bármilyen elmélet születik ennek a ténynek az árnyékában, az vagy az épített környezetre vonatkozhat csak – amely létrejön valahogy, ez már egy másik kérdés –, vagy az építészeti tevékenységre, tervezésre, a rajzok készítésére. Az építészeti alkotásban rejlő mediális szakadék az építészetelmélet megosztottságát is magával hozza.

Állításom ezek szerint a következő: amikor a két elmélet – egy, ami az épített környezettel és egy, ami az építészeti tervezéssel foglalkozik – mégis összeér, akkor és csak akkor beszélhetünk az építészetről művészi és művészetelméleti kategóriák között. Egyébként nem.

Ezután két olyan építész-építő munkásságát fogom részletesen, de nem átfogóan bemutatni, akiknek – egyébként léptékből fakadóan is – volt kapcsolata építéssel, és így elkerülhetetlenül az anyaggal is, és ennek tükrében az utóbbin keresztül fogom ábrázolni az építéssel való kapcsolatukat. Ebből egyébként belátható, hogy ott jön létre dráma az építész számára az építésben, ahol az anyaggal tud találkozni.

Így megint két idézettel folytatnám:

„A halott anyagnak én vagyok a lába, életre kel általam, minden kő helyére kerül, mert csak úgy lesz hasznos.”³

„Olyan házat akartam csinálni, amelyik félig-meddig az emberre hasonlít, valószínűsítő!”⁴

A két idézet két különböző szerző: Taródi István és Makovecz Imre mondása. Kettőjüket igyekszem együttesen értelmezni, Makovecz Imrét használva az építész archetípusaként, és Taródit egy sajátos egyszemélyes kontrollcsoportként, amelynek megpróbálom levonni a tanulságait. De mindkettőjüket az egyszerűség kedvéért konzekvensen építésznek nevezve. Fontos ezt leszögezni, mert Taródi István nem építész a szó szoros értelmében, hanem egy 1925-ben született soproni üzemi munkás, akinek a nevéhez fűződik egy építészeti produktum, a közel ötven éven át és Taródi halála után még a mai napig épülő Taródi-vár Sopron Felsőlövérek negyedében. Nem tiszteletlenségből helyezem őt Makovecz Imre mellé, hanem az anyaggal való érzékeny kapcsolat lehetőségének szemléltetésére, és amiatt, hogy az építés drámája egy a saját várát – saját művét – építő mindennapi ember tevékenységén keresztül érthetővé váljon.

Ha a szerzők esetében *művet* említek, akkor a továbbiakban ez alatt az adott építészek *írásos és építészeti* műveire együttesen gondolok. Ennek megfelelően egyensúlyban fogom kezelni ezen egyébként különböző műtípusokat, azokat egy-

³ TARÓDI István: *A soproni Taródi-vár építéstörténete és életem rövid összefoglalása*. Sopron, szerzői kiadás, 2007, 11.

⁴ EKLER Dezső *beszélgetése Makovecz Imrével = Makovecz Imre*. Szerk. TAKSÁS Mihály, Bp., Népművelési Intézet, 1981, 18–31.

mástól élesen nem elválasztva. Teszem ezt azért, mert egyfelől – élvezve a hugói építészetértelmezés szabadságát – az írott és építészetben megvalósuló gondolatokat nem tartom egymástól távol állónak, másfelől pedig azért, mert nem tudok elmenni a tény mellett, hogy a magyar építészeti kritika és teoretika még csak korlátozottan dolgozta fel a két alkotó munkásságát kritikai szemlélettel, Taródi esetében érthető okokból, Makovecz estében azonban kevésbé érthető okokból, így pedig a szerzők írásos beszámolóí komoly segítséget nyújtanak az építészetük megértésében, és fordítva. Szerencsémre mind a két alkotó rendelkezik építészeti munkásságának írásos dokumentációjával, inspirációjával, értékelésével, és így egy folyamatos önvizsgálat dokumentálásával.

Míg Makovecz Imre esetében a korlátozott feldolgozottság ellenére is megannyi hivatkozás és mű értelmezésével foglalkozhatunk, addig Taródi esetében egyetlen ház és egyetlen rövid füzet áll rendelkezésünkre. Ennek köszönhetően Taródi esetében ezen elemek elválaszthatatlan részeivé válnak munkásságának, és így lesz egyébként ő megfelelő kontrollcsoport a saját szellemi és valós izoláltságában.

Taródi építéshez való üdítően könnyed viszonya abból táplálkozik, hogy ő maga nem csak tervezője, de kivitelezője, kőművese és megrendelője is volt saját kőépületének. Mindezen túl pedig menedzsere is, hiszen a Taródi-vár épülésének éveit alatt egy sajátos kulturális látványossággá nőtte ki magát Sopronban, ami nem csak látogatók, de a sajtó és idővel természetesen a soproni pártvezetés figyelmét is felkeltette.

Ezt Taródi helyenként üdvözölte, helyenként pedig kifejezetten nyűgnek élte meg. A hatalommal és a környezettel való viszonya ebből a szempontból sajátosan alakult. Esetenként teljesen kizáródik belőle, így például az 56-os forradalom eseményei, vagy az üzemi pártkáderek ellene irányuló vegzálása teljesen hidegen hagyják, és nem is térítik el a várának építésétől.

A vár építését 1951-ben kezdte meg egy, a soproni Felsőölvérek városrészben vásárolt telken. Ettől a pillanattól kezdve teljes életét a vár építése töltötte ki.

„... munkaidő után lámpás mellett dolgoztam tovább este 10 óráig, reggel pedig már 5 órakor a kertben voltam, onnan mentem kerékpáron 8 órára az üzembe. Mindig reggel készítettem elő az aznapi anyagot a délutáni munkához.”⁵

Nem csak ő, de részlegesen családja története is egybeolvad a várral. Első felesége a vár miatt hagyta el, második feleségének szülése a vár építése közben indult meg, gyermekei pedig bizonyos időközönként kevesebb vagy több segítséget nyújtottak számára az építkezésben. Mindezek az információk nem feltétlen kellene, hogy bármit is jelentsenek egy építész munkássága szempontjából, de jól ábrázolják, miként vált eggyé Taródi élete a várral, és ő maga miként vált eggyé az építéssel.

Mindezeket pedig zavarba ejtő egyszerűséggel és őszinteséggel fogalmazza meg maga Taródi, és közben naivitásában rendkívül líraian is fogalmaz a munkájával kapcsolatban, mint például amikor azt állítja, hogy: „én vagyok a kő lába”. Azaz én vagyok az építés maga. Ehhez hasonló megjegyzések pedig más helyeken is előkerülnek Taródi egyetlen hivatkozott írásos emlékében. Egyik fiával való társalgása

⁵ TARÓDI: *i. m.* (2007), 21.

kapcsán például – mely során a fia kijelenti, hogy ő többet nem hajlandó dolgozni a váron, és ha apja várat akar, hát akkor csinálja meg magának – így fogalmaz:

„Azt mondtam, »igazad van, fiam, a várat csak én építhetem fel, mert én vagyok a várnak a keze-lába, sőt ennél több«. Egy személyben vagyok tervezőmérnök, építész, kivitelező, szakmunkás és a segédmunkás.”⁶

Azok a kifejezések, amelyekből az hallatszik ki, hogy Taródi István magára mint a *halott anyag*, az *életelen épület* életre keltőjére tekint, megidézi Hegel élő és holt anyaggal kapcsolatos gondolatait.

Hegeli értelemben a kő a „holt, szervesetlen természet” része, amely holttság azonban nem vehető össze az ember *szellemi értelemben vett* holtságával. Hiszen, mint ahogy az emberi test a szellem halála után fizikai valójában nem záródik ki a létből, így a kő sem léten kívüli anyag.⁷ Tehát, ahogyan a szellem *szellemi* életet ad az ember fizikai testének, annak, ami ugyanúgy a természeti körforgásban létező anyag (anyagok összessége), mint ahogyan a kő, úgy ebben az értelemben a szellem *szellemi* életet adhat a kőnek is.

Ez a következtetés pedig a szellemnek a művészetben történő aktualizálódásán túl egy másfajta közelítést is megenged a művészet megfogalmazásához. A művészet a szellem kiterjesztése más anyagokra, vagy inkább a szellemnek a természet egyéb anyagainak is a *hátára vétele* a fizikai testen túl.

Ezek a következtetések azok, amelyek tapasztalatszerűen és a saját nyerseségükben jelennek meg Taródi leírásában, amelyben a várával való fizikai egyesülést éli meg, ahogyan a fizikailag a hátára vett kő szellemileg is a részévé válik.⁸ Ez nem csak a kövek mozgatásában, de az építés logikájában is visszaköszön:

„... egyre nehezebb lett a kő felhordása, a torony építése. Ugyanis nem állványról építettem a tornyot, hanem rájöttem, hogy a fal olyan széles, hogy nyugodtan azon végigsétálva egyre magasabbra jutok a munkámmal. Így egyszerre építettem a csigalépcsőt és a tornyot.”⁹

A csigalépcsővel együtt elkészülő torony, amelynek köszönhetően a torony építése állványok nélkül is lehetséges, a vár teljesen emberi léptékből eredeztethetőségének jelképe is. Annak köszönhetően, hogy Taródi István fejében a vár tervei, a vár valósága és a vár kivitelezésének módja koherens egységet alkot és fizikai testének szűrőjén keresztül jön létre, már nem csak formailag hozza kapcsolatba a várat egy elképzelt középkorral, de a vár épülésének logikájában is.

Más áthallások Taródi írásos visszaemlékezésében újra Hegel építészetéről alkotott vélekedését idézik fel bennünk. Taródi a telek kiválasztása után 1951-ben nem rögtön kővárat épített. A vásárlás után, a könyvében nem indokolt okok miatt favár építésébe kezd, amely favárat a telkének közepén be is fejezett. Tette ezt úgy, hogy a fa romlandóságát tapasztalatból ismerte:

⁶ Uo., 42.

⁷ SALLIS, John: *A tornyotól a katedrálisig = Uó: A kő*. Ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Bp., Kijárat, 2006, 41.

⁸ Ezek a következtetések olyan – már-már irodalmi – olvasatot is megengednek Taródi és vára történetének, miszerint Taródi István 2010-es halála után a Taródi-vár úgy fekszik el a Soproni Felsőövérek területén, mint ahogyan maga az alkotó nyugszik a sírban: szellem nélkül.

⁹ TARÓDI: *i. m.* (2007), 22.

„A szülői házban láttam, hogy a fa milyen romlandó anyag, mert amit beépítek a földbe, az mind elkorhad.”¹⁰

A favárat ennek ellenére megépítette, amelyet gerendákból, deszkákból készített, majd bádoglemezekkel burkolt. Elkészülése után a várba nem költözött be, mert bár akár lakásra is készen állt, Taródi számára nem ez jelentette a beteljesülést. A vár az elvonulás helyéül szolgált Taródi számára, amelyet saját gyönyörűségére készített. Egyik ilyen pillanatában fogalmazódott meg a következő gondolata:

„Egy szép csendes holdvilágos este nézegettem a már kész épületegyüttest [a favárat], és akkor támadt egy ötletem. Mi lenne, ha az épületegyüttest egy kótoronnyal bővíteném? Méghozzá körbástyával, és melléje csigalépcsőt, hogy fel lehessen menni rá.”¹¹

Innentől kezdve pedig az egyre növekedő kővár organikusan fogta körbe a végül elbontott favárat és annak helyét. A bástyát várfal követte, a várfal másik végére újabb bástya került, a kis favár helyén pedig a várfallal egybefüggő folyamatosan bővülő épületszárny emelkedett. Idővel Taródi kutat ásott, és egy kőmedence is elkészült, ezt pedig egy a falon kívüli várórok követte. Az épület monumentális méreteket öltött, és Taródi becslése szerint végső állapotában¹² közel 100–150 vagyon követ foglalt magába.

Ebből a folyamatból kitűnik, hogy mintha Taródi egyfajta sajátos mikrokozmoszban rekonstruálta volna mindazt, amit Hegel az emberi történelemre vetítve globálisan megfogalmaz az építéssel és annak anyagaival kapcsolatban. A fa mint elsődlegesen logikus építőanyag és az építészet ehhez köthető eredete Taródi várában is visszaköszön. Mint ahogyan az is, hogy a fa csak provizórikus szerepet töltött be Taródi életében, és a vár csak kő mivoltában tudott kiteljesedni. Visszaköszönni látjuk tehát Hegel azon vélekedését, hogy az építészet nem áll meg a faépítkezésnél; ellenkezőleg: ahol a szépség fokára emelkedik, ott kőből készíti épületeit.

Egy dologról azonban úgy tűnhet, hogy elkerülte Taródit, ez pedig a jelentés kényszere. Művében semmi ezzel kapcsolatos gondolatot nem fogalmaz meg, így talán kijelenthető, hogy a hugói értelemben vett építészeti jelentés, a *könyszerűség* tényleg elkerülte őt. Világának horizontját nem egy magasztos eszmeiség, nem egy gondolat közlésének a vágya, hanem a középkori vár, a *várság* töltötte ki.

Érdeklődésének tárgya egy *tárgy* volt. Erre utalnak tanulmányútjai is, amelyeken célzottan és visszatérően középkori várakat látogatott meg és értékelt a saját várához képest, javarészt formailag.¹³ Célja nem jelentés létrehozása volt. Nem várhoz hasonló épületet akart, nem várat jelentő épületet, nem várat reprezentáló épü-

¹⁰ Uo., 16.

¹¹ Uo., 21.

¹² Fontos megjegyezni, hogy a vár Taródi halála után kényszerűen kész – rokonai alapvetően állagmegóvási munkákat végeznek rajta –, ennek ellenére Taródi sosem tekintett készként a várára. Számára az építés állapota volt a kiterjedt lét, így újabb és újabb ötletei voltak a vár bővítésére. Erről a könyve egyik utolsó fejezetében nyugdíjaztatásával kapcsolatban beszél.

¹³ Érdekes adaléka Taródi történetének – amely egyben plasztikusan ábrázolja világának zártságát is –, hogy az 1950-es és 60-as években Budai várral és a Várhegygel kapcsolatos, építészeti és régészeti körökben zajló történelmi vita teljes mértékben elkerüli, így sem a Budai vár, sem az ott a II. világháború pusztítása során előkerülő középkori építészet nem lesz utazásainak célja.

letet, hanem várat, annak minden középkoriságával, és minden valós és mesés aspektusával együtt, minél hűebb formájában.

Ennek megfelelően Taródi esetében nem beszélhetünk a burok létrehozásának igényéről sem. Taródi István esetében semmi racionális nem indokolta a vár építését, ez nem szociális igény volt a részéről, nem a lakni akarásnak valamifajta ösztönös vágya, amely a már kifejtett célszerűséget hozta volna magával. Taródi rendelkezett soproni ingatlannal, ahol élt és ahova hazajárt várából.¹⁴ Taródi kezdeti favára is csak a saját átmenetiségében volt célszerű, hogy aztán kővár vehesse át a helyét, és bővíthessen szabadon, cél nélkül.

Tehát Taródi vára nem a *burok*alkotás építészetében, azaz nem az önmagában való építészetben teljesebb, hanem sokkal inkább egy, a Hegel alapján a művészetek előtti építészetnek nevezhető építészetben, amely csak Taródi sajátos rajongása miatt keresztelkedik egy kiemelt történelmi korszakkal, amelynek ettől a fajta ősiségtől már távol kéne esnie.

A történelemelőtti ősiség naiv építészete metsződik össze egy formálódó, még a hugói kőkönyvek időszakát idéző formaisággal. De ezzel kapcsolatban nem tudás reprezentálódik a Taródi-várban, hanem egy sajátos ösztön, Taródi István ösztöne. Egy olyan ösztön, amely nem a természeti valót, mint a termékenység, és nem az emberi összefogás csodáját testesíti meg, hanem Taródi István középkorhoz való totális vonzódását.

Nem ennyire direkten, és ennél jóval reflektáltabban, de hasonló vágyakat olvashatunk ki Makovecz Imre intuíciójából is. Ekler Dezső 1981-ben vele készített interjújában ez részletesen tárgyalásra kerül. Ez az az interjú, amely aztán 1984-ben a japán *AU* magazinban is megjelent.

Az interjúban több olyan mondata is megfogalmazódik Makovecz Imrének, amely hűen fejezi ki, hogy benne is kialakult egy már tisztán építészeti törekvés a *valóságosság* megteremtésére és arra, hogy az adott építészeti elemek ne pusztán megidézzenek bizonyos, az építészet logikáján kívüli tudásokat, dolgokat, ne csak olvashatóan jelentsenek valamit – akár a betűk a könyv lapjain –, és még csak ne is illúziót hozzanak létre, hanem azt mutassák, *amik*. A meg nem épült kecskeméti vendéglőjéről így fogalmaz:

„Az a ház tulajdonképpen egy fekvő állat formáját vette föl, a két oldalsó íves lezáródású ablak két csonkolt vállnak a nyílása... a kémény alatt pedig van egy *homlok*lap, amely mögött a gazdasági épület van, azt... úgy alakítottuk ki, hogy egy hatalmas arccá váljon. Azon át, annak az arcnak a nyílásán át jöttek és mentek az emberek. Ami az épületen látszott, az ennek az arcnak a tetején egy bonyolult toll, vagy szárny, vagy valami ilyesmi lett volna. A belsővel összefüggésben volt, úgy, hogy én a füstöt is belekalkuláltam a szárvak formájába...”¹⁵

Az elkészült tatabányai csárdájáról pedig egy másik forrás szerint így vélekedik:

¹⁴ Idősebb korára végül felköltözött a várba fiaival és édesanyjával, de ezt nem élte meg várva várt és beteljesült pillanatként. A szükségszerűség hozta így.

¹⁵ EKLER: *i. m.* (1981), 20.

„A tatabányai csárda az emberi arc képeinek és a koponya zártságának szeretett volna építészeti példája lenni. Nem jobban, mint egy jurta, vagy mint egy sisak és álarc. A tető csaknem a földig ér. Csak a két szemöldök van felhúzva. A nádat a homlok ráncainak mintájára redőztük. Az ornyereg gömbfákból van kirakva. A Vértes gyönyörű tája az épület szemén át látható a tér belsejéből.”¹⁶

Ezek a mondatok – megannyi másikkal együtt – egyértelműsítik Makovecz szándékait az építészet ember- és állatszerűvé tételével kapcsolatban. Azt azonban nem állíthatjuk tisztán Makoveczról, amit Taródi Istvánról, mégpedig, hogy az építészetének törekvése kimerülne egy adott erős benyomás megvalósításában.

Makovecz nem állatot és nem embert akart a házaiból formázni, vagy legalábbis nem úgy, mint ahogyan Taródi várat akart formázni a saját építményével. Az sem kijelenthető, hogy pusztán jelentését akarta létrehozni a természetinek és emberinek. Makovecz Imre épületeihez – bár Ekler Dezső egy 2012-es, az *Országépítő* című folyóiratban megjelent tanulmányában és más helyeken is visszatérően a metafora fogalmát használja¹⁷ – a *megszemélyesítés* fogalma áll legközelebb. Épületei nem megtestesítenek valamit és nem jelentenek valamit, hanem megszemélyesítenek valamit. És ebben az összefüggésben komoly hangsúly van a *személyesítésen*, hiszen, különösen korai épületei mindig is élő természeti mintákat követtek. Nem személyeket akar építeni, nem jelölés nélkül hasonlítja épületeit élőlényekhez, hanem személyként/lényként tekint épületeire, és – ahogy ez a megszemélyesítésnek ismérve – fel is ruházza őket személyes tulajdonságokkal.

„Ezért hasonlítanak az épületeim az ember arcára, fejére, a háztető meg az agy-koponyára. A házaimat – alighanem egy Chagall-kép emléke nyomán – „látó háznak” neveztem el, szemük van... Mindezzel a belső lényeket szeretném kifejezni, azt, hogy az épület – lény.”¹⁸

Látható, hogy bár arról beszél, hogy az épületeinek egyes elemei így végső soron hasonlóság jeleit mutatják – amely egyébként még mindig nem metafora –, de sokkal fontosabb, hogy ezek mind azt a célt szolgálják, hogy láttassák: az épület, mint élettelen tárgy, végső soron lény. És kétségtelen, hogy ez a láttatás formák segítségével történik meg, de ahogy ezt a tatabányai csárda leírásában is láttuk, ezek az épületformák nem további állati vagy emberi formákat, hanem cselekvéseket mutatnak. Az épületnek nem azért van szeme, hogy hasonlítson az emberre, hanem azért, hogy lásson, mint az ember.

Élettelen tárgyak cselekvésekkel való felruházása pedig a megszemélyesítés, amely fogalom talán logikusabban kapcsolódik Makovecz Imre mozgással kapcsolatos, tehát cselekvő központú mozgáskísérleteihez is.¹⁹

¹⁶ FRANK János – MAKOVECZ Imre: *Makovecz Imre*. Bp., Corvina, 1980, 26.

¹⁷ EKLER Dezső: *Makovecz történetei – vázlat építészetének olvasatához* = *Országépítő*, 2012, 3. sz., 58–71.

¹⁸ FRANK–MAKOVECZ: *i. m.* (1980), 7.

¹⁹ A terjedelmi keretek nem engedik meg e kérdés bővebb kifejtését, de jelzem, hogy ezek a felismerések cáfolják Ekler Dezső Makovecz Imre rendszerváltás előtti építészetével kapcsolatos alapállításait. Ezért egy, az állításaim valóságalapját pontosabban, részletesebben vizsgáló kifejtés a jövőben szükséges lehet.

Ez, függetlenül attól, hogy Makovecz kiterjedt építészeti műveltséggel, olvasottsággal és ezzel kapcsolatos történeti tudással rendelkezett – tehát teljes mértékben az építészetben belül gondolkodott, kijelölve saját előképeit is –, azt is jelentette, hogy az így létrejövő építészetnek nem kell feltétlen belül maradnia az építészet azon keretei között, amelyekben belül az emberi igények kielégítése pusztán a megfelelően funkcionális épületekben testesül meg.

Makovecz Imre látókörébe más módon került bele az ember, aki az épületeit végeredményben használni fogja. Erre Sáros Lászlóval és Gerle Jánossal kiírt Minimális tér pályázatának megfogalmazása világít rá a legpontosabban.

„Tégy javaslatot egyetlen ember... számára szolgáló minimális környezetre, [...] ne gondolj feltétlenül »háza« és főleg ne »kis lakra«, azaz víkendháza vagy ideális garzonlakásra, bungalóra vagy más lekicsinyített polgári környezetre... Javaslatodban sem a »műszaki« megoldás, sem az »esztétikai« megformálás nem fontos...”²⁰

Ez a fajta kötetlenség, a technicizmustól, a *civilizált lakástól* való távolságtartás az ősiség igényét mutatják. Valamely olyan ösztönös tér megalkotásának igényét, amelyet nem befolyásol a mai ember *maisága*. Arról korai funkcionálizmusról van szó, amely még kívül áll az emberi étellel összekapcsolódó különböző differenciált épülettípusok létrejöttén. Ezt támaszthatja alá Frank János az 1980-ban a Corvina kiadó gondozásában megjelent elemzésében Makovecz Imrével és az épületfunkciókkal kapcsolatos fogalmazása is.

„Munkásságának nagy része vendéglő, csárda, kisáruház, kis szálloda. Az ember arra gondolna, hogy Makovecz érdeklődési körének középpontjában vannak ezek a kommunális épületek. Pedig mindez csak véletlen, Makovecz egyszerűen csak egy évtizedig az ÁFÉSZ-nél dolgozott, azt tervezte, amivel munkáltatója megbízta.”

Hasonló következtetések vonhatók le abból, hogy Makovecz különböző épület-elemei, téri megoldásai a legkülönbözőbb funkciókban köszönnek vissza. Mint például az 1969-es gyulavári vendéglőtervében megjelenő emberi mellkast idéző fábordázat, amely aztán a Farkasréti ravatalozójában is helyet kap, mint szakralitást megidéző elem 1977-ben, majd végül a 2008-ban befejezett Isten csodáinak református templomában tűnnek fel Kolozsvárott. Ez a fajta variabilitás, hogy egy vendéglőben, ravatalozóban és templomban is helyet kapó építészeti elképzelés gond nélkül ízesül az életműbe, jól mutatja, hogy Makovecz Imrét ember és tér viszonya foglalkoztatta, örökös értelemben, nem pedig adott korok adott igényeinek és funkcióinak tükrében.

Makovecz Imrét az ősiség és a medialitás egészen különböző szinteken, de folyamatosan és átfogóan érdekelték. Ennek ellenére munkássága teljesen elmegy a különböző anyagok koncepciózus alkalmazása mellett, és mint ahogyan Taródi számára a kő lesz a meghatározó anyag, úgy Makovecz számára a fa.

És ez messze túlmutat azon, hogy sorsszerűen a fához volt közelebb. Ennél többről van szó, még akkor is, ha Makovecz számára családi kötődés okán – hiszen

²⁰ FRANK-MAKOVECZ: *i. m.* (1980), 36.

apja ács volt – a fa kedves anyag, de ezen túlmenően logikusabban passzol az épület élőségéről alkotott elképzeléshez is.

„Az épületeim organizmusok. A fa élő anyag. A keményfa hat-hét évig még él, lélegzik, illatozik. A kivágott, feldarabolt fa illatozik még. Emberben az ilyen bűdös. A fa rugalmas. Egy faház, amíg élnek benne, ép marad. Még a közönséges, puha fenyőfa is százötven évig épségben marad, aztán is csak javítani kell. A faházat gondozni kell, Nyugat-Európában hatszáz éves, ötemeletes favázas épületek állnak, ma is laknak bennük, persze gondozzák őket.”²¹

Ezen szavakból tehát kiolvasható, hogy ami miatt Hegel és egyébként maga Taródi is úgy látta, hogy a faépítészetnek kőépítészetben kell folytatódnia, ha tartósságot és ezzel együtt ellenálló szépséget akar teremteni az ember, azzal kapcsolatban Makovecz Imre másként vélekedik. A fa mulandóságában testesül meg az életszerűség. Ez pedig nem a fa anyagiségében csúcsosodik ki, hanem a fa elmúlásával szembeni szükségyszerű fellépésben. A kőépület holt köve nem kívánja meg a gondoskodást, a faépület viszont igen. Ha pedig ez így van, akkor a faépület bizonyos szinten ténylegesen élővé válik – amelyet a makoveczi értelmezésben életben kell tartani. Makovecz épületeinek formái megszemélyesítése tehát anyagi szinten is végbemegy, hiszen épületei nem holt anyagból állnak. Taródinál úgy fogalmazhattunk, hogy életre kelti a holt anyagot, a követ, Makovecz Imre esetében így vélekedhetünk: életet csinál élő anyagból.

Nem véletlen az sem, hogy Makovecz Imre ennek okán nem éli meg az építészetet pusztán az épület terveinek elkészítésében. Számára az építészet csak az épületben teljesezhet ki, hiszen a papíron az épület nem válhat élővé, csak a maga valóságában működhet mindaz, amit Makovecz a formákon és anyagokon keresztül ráruház épületeire.

„... Sohasem a terv elkészítése volt a célom, hanem az épület maga... Vannak, akik azt hiszik, előbb meg kell szerezni a sarzsit, aztán úgy építhetsz, ahogy kedved tartja. Én fordítva csinálom: előbb megépítem az épületet. A sarzsimat pedig az épületnek alárendelem, könnyű szívvel kockáztatom. Ez minden.”²²

Ennek ellenére Makovecznek megannyi házával találkozunk, ahol a kőhasználat is megjelenik, esetenként előtérbe is kerül. Ennek okairól azonban jóval kevesebbet nyilatkozik Makovecz, mint a fával kapcsolatban. A kő használata nem ruházódik fel építészetelméleti tartalommal, és használata egyszerű őszinteségből ered, úgy, ahogyan azt a balatonfüredi 1964-es vendéglőházaknál láthatjuk. Erről Makovecz így nyilatkozik:

„A falakat a helyszínen talált folyami hordalékból építettük.”²³

Hasonló szükségyszerűség jelenik meg – de már az ősiség megidézésének igényét felvetve –, amikor Makovecz családjával Angliába tett utazásáról számol be, ahol a parton fiával a parti kövekből ősi ötkarú szvasztika motívumot épít.

²¹ Uo., 10.

²² Uo., 8.

²³ Uo., 16.

„A Fishgard-i [sic!] tengerparton, ami egy gyönyörű szép sziklás, különös tengerpart, körülbelül 9 méter átmérőjű svasztikát építettünk... Én tehát ott a tengerparton, az Ír-tenger partján, 25–30 kilós kövekből megépítettem, diákat készítettünk róla, hogy a dagály és az apály következtében hol tűnik el fokozatosan a tengerbe és hol emelkedik ki újra... nagyon örülnék, ha legközelebb Angliába jutok, és elmegeyek Fishgardba, akkor az ottani idegenforgalmi irodában valami fényképet találnék arról, mint őseletről.”

Ebből a magánéleti beszámolóból is kiténik, mint ami a balatonfüredi ház egyetlen elejtett mondatában is visszaköszön, hogy a kő az elérhető szükségszerű anyagként jelenik meg Makovecz ezen elbeszéléseiben. A *helyszínen volt, tehát használtuk* logikája mellett a fishguardi beszámolóban azonban az is egyértelműen visszaköszön – még ha kicsit ironikusan is –, hogy Makovecz tisztában volt a kő azon tulajdonságával, hogy képes ősiség jelentését is hordozni.

Összességében az látható, hogy az *élőség* megteremtésének vágya miatt Makovecz műveihez a fa jelenti a kézenfekvő mediális anyagot. Mindaz a szépség, amit Makovecz Imre műveiben igyekezett kifejezni, a fa anyagán keresztül talál magának utat.

A két fenti példából látható, hogy a magyar építészetben mind az épített környezet értelmezésével kapcsolatban, mind pedig az építészzakma gyakorlásával kapcsolatban adódnak kutatásra érdemes példák, és még arra is lehetőség van, hogy az építés drámáját szakmán belül és szakmán kívül is vizsgáljuk. Mi több, a magyar építészetelmélet a nemzetközi fősodortól leválasztva – távol *A párizsi Notre-Dame* mediális problémáitól – tud unikális eredményeket hozni. Pusztán – és egyedül itt köszön vissza írásom címe – az építészetről való hazai gondolkodás nem tud túl-emelkedni az egymástól izolált fragmentumokon és zárványokon, és ez a Taródi Istvánok esetében még érthető, de Makovecz Imre esetében már kevésbé.

De hogy ne háritással, hanem reflexióval zárjam: amit ebben a tanulmányban megfogalmaztam, nem más, mint egy zárványszerű próbálkozás a hazai építészet elméleti értékelésére a hazai építészet eszközeitől szokatlan módon. Ez azonban, mint ahogy Taródi és Makovecz elméletei, folyamatos és a nemzetközi tendenciákra nyitott és odafigyelő kritikai-akadémiai közeg hiányában nem emelkedhet túl önmagán. Hogy ennek mi lehet az oka, és ebből miként lábalhat ki a magyar építészet, az egy másik tanulmány tárgya.

