

# HÍD

IRODALOM · MŰVÉSZET  
TÁRSADALOMTUDOMÁNY

BORI IMRE KOMJÁTHY TANULMÁNYÁNAK  
ÚJABB FEJEZETE  
MAURITS FERENC VERSEI  
BELA DURANCI: A ZSOLNAY-KERÁMIA  
JUGOSZLÁVIÁBAN  
LŐRINC PÉTER HAGYATÉKÁBÓL — VERSEK,  
ÖNÉLETRAJZI JEGYZET  
SZÁZ ÉVE HALT MEG MARX KÁROLY  
(MAJOR NÁNDOR, BODROGVÁRI FERENC,  
DANKO GRLIĆ, NADEŽDA ČAČINOVIĆ-PUHOVSKI ÉS  
HELLER ÁGNES TANULMÁNYAI)

KÖNYV-  
SZÍNI-  
FILM- KRITIKA  
KÉPZŐMŰVÉSZETI-

1983

Március

---

HÍD  
IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS TÁRSADALOMTUDOMÁNYI  
FOLYÓIRAT

Alapítási év: 1934  
XLVII. évfolyam

---

SZERKESZTŐ TANÁCS:

Ács Károly, Andruskó Károly, Bányai János, Blahó József, Bordás Győző,  
dr. Bori Imre, dr. Burány Béla, Burány Nándor, Deák Ferenc, [Gál László,]  
Lackó Antal, Németh István, dr. Pap József, Pándi Oszkár, Petkovics Kálmán,  
Sinkovits Péter, Sróder János, Szabó Ida, Szekeres László, dr. Szeli István és  
Vicsék Károly

*A Szerkesztő Tanács elnöke:* dr. Pap József  
*Fő- és felelős szerkesztő:* Bányai János  
*Szerkesztő bizottság:* Bordás Győző, Böndör Pál és Gerold László  
*Műszaki szerkesztő:* Kapitány László

---

TARTALOM

<i>Bori Imre:</i> Az „álmok álmodója” — a Messiás — a látnok (tanulmány)	277
<i>Maurits Ferenc</i> versei	295
<i>Vojislav Despotov</i> versei	300
<i>Bela Duranci:</i> A Zsolnay-kerámia Jugoszláviában	304
Meghalt Lőrinc Péter	
<i>Pastyik László:</i> Löbl Árpád	314
<i>Lőrinc Péter</i> versei	316
<i>Lőrinc Péter:</i> Tábor a táborban	320

KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

Száz éve halt meg Marx Károly

<i>Major Nándor:</i> Marxizmus és kultúra (III., tanulmány)	329
<i>Bodrogvári Ferenc:</i> Hogyan határozzuk meg a kultúrát? (tanulmány)	343

AZ „ÁLMOK ÁLMODÓJA” — A MESSIÁS —  
A LÁTNIK

B O R I I M R E

A szimbolista költő látnok, és ha küldetéses indulatok is fűtik-ihletik, akkor messianisztikus lélek is, aki kész látnokká válni. Nem a szokványos megváltás-képzetre kell azonban gondolnunk elsősorban: most az új világba vezérlés mozzanata is adva van, ilyen módon lehetségessé válik a csoda, és feldereng, illetve megmutatkozik, a vágyottnak költészetileg-filozófiaiilag „megvalósított” országa, az „egésznek” szimbolisták álmodta egyetemessége. S ez az egyéniségnek a legnagyobb, mélyen subjektív vívmánya. Ezzel képes meghaladni kora úgynevezett kollektív és individuális valóságát, tagadni a jelent.

Komjáthy Jenőnek tehát törvényszerűen szimbolista költővé kellett lennie, mind világfelfogásban, „filozófiában”, noha semmiféle bölcséleti tételességről szó sem lehetett, mind képhasználatban, a jelképek versbe építésében. Mert az utóbbi, a szimbólum, az univerzumnak, a teljességnek mikrováltozata, ha elfogadjuk (s miért ne fogadnánk el) Németh G. Béla meghatározását, mely szerint a szimbólumok a „teljes világképnek, az élet totalitásának benyomását keltik”, illetve olyan új kép-szintézisek, amelyekben a valóságos világ valóságos ellentétei feloldódnak látszanak (ua.). Előre kell mindezt bocsátanunk, ha fel akarjuk tenni a kérdést: valóban végzetesek voltak-e a misztikának azok a bizonyos vizei, amelyek felé Komlós Aladár látta hajózni a költőt. Igen, ha a misztikát egészen konvencionálisan értelmezzük, de nem, ha Bertrand Russel útmutatását követjük, aki a miszticizmust az élel szembeni beállítottságként fogta fel, nem pedig a „világra vonatkozó hitvallásként” értelmezte. Ugyancsak Russel az, aki „misztikus intuícioról” beszél, amely, szerinte, a „felfedett titok”, a „megvilágosodás”, aminek viszont „első és legkövetlenebb eredménye a megismerés egy olyan módjának lehetőségébe vezetett hit, melyet kinyilatkoztatásnak, belső látásnak vagy intuíciónak nevezhetünk”. Természetesen „misztikus intuícioról” van szó, amelynek forrása ugyancsak kézenfekvő módon a metafizika, „vagyis az arra irányuló kísérlet, hogy a világot mint egészet fogjuk fel” (Russel). Nem filozófiai, hanem költészeti következményekre kell gondolnunk Komjáthy Jenő

lírájával kapcsolatban — a szimbolizmus eszmei alapjaira. Elemi módon ez a misztikus intuíció testesül meg Komjáthy Jenő lírájának a síkján az *álmok álmodója* alakban, amely a magyar szimbolista irodalom első korszakának a hős-típusa is.

Nem arról az álomformáról van szó, amelyet Arany László emleget a *Déliabok hőse* soraiban, ahogyan Rónay György interpretálta az „élet álom” problematikát taglaló áttekintésében. Ez a típusú álom Madách Adámjéé inkább, és ha nem is a cselekvést, de a cselekvés, a történés iránti igen intenzív vágyat hordozza, lévén aktivista álom a költőé. Észlelhető, hogy Komjáthy Jenő is eljátszik a romantikus álom-fogalom hagyományosságával *A múltból* című költeményének zárószakaszában:

S hol a szent liget árnya béfed,  
Új, csodaszép életet élek,  
Tündérsziget ölébe fogad,  
Álmodom boldog, mély álmokat.

Ezek az álmok nem a szimbolista költő álmai. Az, amikor álmodóvá válik, a költői látás új minőségeinek megszerzését ígéri, s egy más költői magatartásformát is sejtetni enged:

Hogyha véletlenül utadba téved,  
Óh, meg ne szólítsd őt, az álmodót!  
Porszem! Ő nem ér rá mulatni véled,  
Kutatva, látva egy mélyebb valót.  
Lelkébe néz...

— — — — —  
Mert látja ő, mit nem lát senki más:  
Titkaid: élet, sír, föltámadás!...

A vers, amelyből ezeket a sorokat idéztük, *Az álmodó* címet viseli, és Komjáthy Jenő önköltői mivoltának első és alapvető meghatározásait adja, verseskönyvének tizedik költeményeként. Az álmodó itt testi megjelenésében Baudelaire albatrosza, akinek igazi hona nem a hétköznapi létezés, hanem a gondolat, amely „fényes, gazdag élet”. A jellemzés részletei ebben az 1890-ben írott hetvenegy soros versben a szimbolista költő fő vonásait állítják eléink. Mi most az alábbi karakterisztikus mozzanatait emeljük ki ennek a leírásnak:

Egy szó csupán, mit sokszor úgy keres,  
Egy szó, amely világok magva lesz;  
Nem pusztá szó, de Istenige: tett,  
Mely a lét kútfejéből született,  
Ki a dolgok a szívek mélyébe lát:  
Oh meg ne bántsad az álmok nagy fiát!

A költő első lépcsőfoka után a második a „világúré”:

A szellemek fölött korlátlan úr ő;  
E honnak ő királya, Istene,  
Mikéntha mind körülte lejtene,  
Mi fényes és vidám, mi tiszta és mi szép,  
És szembe véle nyájasan királyi nője lép;  
Körötte lejtne mind, mi önzetlen, mi nagy,  
Mi Istent üdvözt, mit gondol istenagy.

Utópia képe következik ezután, ott király a költő, s uralma a szabadság, az emberek közötti egyenlőség, az önzetlenség diadala, amellyel a képzelet mindenhatóságának jelensége is együtt jár. Ha tehát az előbb még a dolgok és szívek mélyébe látórol volt szó, itt ebbe a boldog utópiába látó jelenik meg:

Ki e szabad s dicső világba lát:  
Tiszteljed őt, az álmok nagy fiát!

Nő természetesen a képzeletnek, a már emlegetett misztikus intuíciónak a hőfoka, elragadtatása is. A „látó”, miközben teremtett Utópiájának mind szubtilisabb jellemzőit tárja fel, önmaga minősítésében is hasonlóképpen jár el:

Világszem ő! Nem ismer tért, időt se;  
Örök gyönyörben úszó, isteni;  
Világúr ő, az álom méla hőse,  
Nem kell neki csak egyet inteni  
S körülte él, sugárzik, zeng, lobog,  
Csapong, repül, örvénylik, dúl, ragyog.  
Mind testet őt, aminek lelke van...

S a végső pont, a harmadik foka a „látásnak” következik:

Ki a szerelem őshonába lát:  
Szeresd őt, az álmok nagy fiát!

Az álmodó és az álom problémája egyaránt figyelmet érdemlő tehát. Az álmodó több, végeredményben azonban mégis csak egyértelmű meghatározása van a Komjáthy-versekben. Az idézett versben az „álmok nagy fiáról” és az „álmok méla hősről” beszél, a *Kérdés* című versben az „álmok fejedelme” kifejezés van, az *Elmélyedésben* az „álmok hőse”, a *Búbánat* I.-ben az Asbóth Jánostól kölcsönzött „álmok álmodója” van a szem előtt:

Fölnyitá szép ajkát a rózsá:  
 Mi bánt óh álmok álmodója?  
 Emelt fejét himbálta a topoly:  
 Magányos lélek, min gondolkodol?

S már Komjáthy Jenő verseskötvének a végén, az *Óh, mennyi fény* című versében az álmodó alakja hármas „istenségé!” alakul át:

És aki ezt az álmot látja,  
 Elmerül édes andalgásba. —  
 Hisz én vagyok ez álomlátó,  
 Az ébrenalvó, alvajáró!

Az *álmodó* párja ez az ugyancsak hosszabb, több mint százsoros vers, amely az Éloa-ciklus darabja már. Az a vers sem hagyott kétséget afelől, hogy hova irányul a „látó” költő figyelme, a képzelet milyen világba akar eljutni, itt azonban a megérkezések eksztázisa is hangot kap:

...Eleven álom

Rezeg a lombokon, fűszálon  
 És álomnyüzsgés, álomélet  
 Pezsdíti föl az erdőt, rétet.  
 Kitérve kéjes lihegésbe  
 Izzik az élet dús egésze.

Komjáthy Jenő versvilágának álomlátója, éppen az *Óh mennyi fény...* című verse alapján „már itt a földön mennybejáró”. Am nem új égről, mennyről, hanem új földről beszél az „álomszenvedélyt” (*Va bank!*) ismerő költő, amely a „főnséges álmok őshona”, ahogyan azt a *Nyugodt a lelkem* című versében nevezi.

Érthető tehát, hogy az álomlátóval szemben a lírai én Messiás alteregója központi szerepet nem tud Komjáthy Jenő költészetében játszani, de az is bizonyos, hogy a lírai ének, ha vágyott „szabad hazájába” (*Megnyugvás*) akar jutni, vagy abba pillantani be, a Messiás-szakaszon is át kellett esnie. Egyetérthetünk ugyan Kiss Endre ama állításával, amely szerint az én és a világ között észlelt szakadék, diszkrépancia produkálja a Messiás-áttitűdöt mind Nietzschénél, mind pedig Komjáthy Jenőnél, de ugyanakkor arról sem feledkezünk meg, hogy Komjáthy eszmélkedésében nem annyira az ideál és a való összeegyeztetésének a vágya van, nem a kor jelene „megváltása” a vállalt feladat, hanem annak a világnak az újra való megteremtése, amely ismét a harmóniák világa lesz, mint amilyen az élet valamikor volt. De itt is az álom az ősalap, miként azt a *Magdaléna* című verse jelzi is:

Szemlélve lázas küszködéseit,  
 Elfog egy névtelen varázs  
 És egy csodás álomba szédít:  
 Hogy én vagyok a Messiás!

Ugyanebben a versben arról is beszél, hogy a költő messianizmusa valójában a vágyott „Óshonba”, az Utópiába való jutás lehetősége:

A boldogság, a fény honába,  
 Atyám házába viszlek el.  
 Nem hagylok e rideg világba',  
 Hol minden lelki vést lehel...

Ez az a költészeti pont, amelynek értelmezéséhez inkább az orosz s kevésbé a francia szimbolista költészet kínál fogódzókat. Komjáthy Jenő egy Volinszkij, egy Belij, egy Szolovjov nézeteivel rokon eszméket hirdet. Bakcsi Györgytől tudjuk, hogy például „Szolovjov filozófiai úton mutatja ki, hogy egyedül a szimbólumok vezethetnek el bennünket az elvesztett mennyei világba, és ezért a költő egyszersmind teurgosz is, az istenség szolgája, egyedüli összekötőnk a távoli Édennel”. Komjáthy a *Margit húgom emlékkönyvébe* című versében ezért írhatja le: „A költészet vallás s a költő messiás!” És ugyanilyen szellemben írhatja le a költő-messiás meghatározását is a *Törj össze mindent* című költeményében:

Csak az a kornak messiása,  
 Ki szívben újjászületett.

Lélekben újjá, önmagából,  
 Megistenült lény, önvilág,  
 Egy szikra Isten homlokából,  
 Föltétlen új, remek, csodált...

A Reviczky Gyulát sirató versében pedig ezeket a sorokat is megtaláljuk:

Nem lesz a költészet mindig betegség!  
 Közél a nap, én érzem fergetegjét,  
 A lélekifjító vihart;  
 Belép az álom ihletett betegje  
 A dús, aranynapú, zengő ligetbe,  
 Miért a bús Reviczky halt.

(*Reviczky Gyula halálára*)

Csak jelezzük itt, hogy Komjáthy Jenő is továbbadja azt az Asbóth Jánosnál már megszólaló gondolatot, hogy a költő vezérségre hivatott. „Uralkodó legyen a költő!” — kiáltja a *Tetttvágy* című versében, ugyan-

akkor a költő hontalanságát, nem evilágiságát is hangsúlyozza a *Ha majd a hír...* című költeményében a „boldogtalan s magányos én” kétarcúságáról vallott nézete bizonyosságként.

Komjáthy Jenő „újjászületett”, messianisztikus lírai énjének vannak a misztikussal vegyes vallási vonásai is, amikor a messiási önfeláldozás képzeletére hivatkozik, mondván, hogy ő az, aki a világbűneit magára veszi (*Önvád*), s spekulatív módon következteti ki az emberiség megválthatatlansága gondolata alapján, hogy a világ legnagyobb bűnöse ő, mert „nincs bűn ez óriási gömbön, melyet nem én követtem el” (uo.). További vizsgálódásra méltó az a megfogalmazás is, amely szerint, amiért az embert meg nem válthatta, „önmagának pokla” lett.

Mindenképpen azonban az a jellemző Komjáthy Jenő lírai hőisére, hogy mintegy az teljesíti be a francia Paul Adam 1889-es jóslatát, ha nem is a misztikus korról, de a misztikus emberről: „Az eljövendő Korszak misztikus lesz. Misztikus és istenhívő. Meghozza az embercsodáját, aki megveti a fájdalmat, elmerül a képzelet álmaiban, a szokássá vált hallucinációban, újra részesévé lesz a primitív és isteni lényeknek, s alkotóvá válik, saját gyönyöreinek és elragadtatásainak alkotójává.” A fő szempont ellenben mégiscsak az, hogy Komjáthy Jenő költészetében az utópisztikus elemek kerültek túlsúlyba, nézzük a költői vágyvilágnak akár nyomatékosabban társadalmi, akár hangsúlyosabban érzelmi-képzeleti vonatkozásait. Saint-simonizmusának meglétéről Komlós Aladár beszél, ám kérdés, Komjáthy-nál mekkora eszmetérületet jelölhetünk a francia utópista szocialista nevével. De problémánk lehet az, hogy vajon Komjáthy Jenő elképzeléseiben az emberi közösségek megszervezettségéről egyáltalán minősíthetjük-e valamelyik ismert utópista eszméinek a segítségével, azaz, találunk-e Komjáthy Jenő verseiben annyi társadalmilag-történelmileg is értékelhető konkrétumot, hogy a nagy általánosságon túl vállalkozhatunk utópiájának meghatározására, és nem kell-e mindazt, ami itt a költőnél lényeges, azt a romantika egyetemes örökségéből kifejtettnek tulajdonítani, s közvetlenül az utópisztikus elképzelések XIX. század második felét jellemző új virágzásának kontextusában szemlélni ezt a költőileg megálmodott világot. Annál inkább így volt ez, mert a társadalmi-politikai praxis igényét nem látjuk megszületni, a Komlós Aladár által idézett, *Jókai és a társadalom* című kézirata a kitűnő diagnosztát mutatja csupán („A társadalom nagy átalakuláson megy keresztül. A forradalom törvénytelen ágyából született, de már adoptált elv, a jogegyenlőség — nem oldott meg minden kérdést... A kérdés: kié legyen a hatalom? A feudális intézmények romjain épülő polgári társadalom még föl nem épült, még ki nem alakult. Az építkezésben váratlan nehézségekre akadunk. A romok egyrésze is útban áll...”), a saint-simonizmust pedig a költő messiás-képzetével lehet elsősorban kapcsolatba hozni. Komjáthy verseiben tehát hiába keressük a társadalmi képet, az utópia Komjáthy-nál is művészi eszköz, de nem az írói korrekcióhoz, hanem az álom-távlat



megszerzéséhez. Az is érzékelhető, hogy ezt az annyiszor emlegetett Utópiát önmagában nem tudja elképzelni, ha róla szól, leginkább összeveti jelenével, amelyet tagadni akar: az ideál-honról készült kép ezért ugyanúgy közvetett módon készült, mint ahogy közvetettnek létszik a jelenét, jelenében világidegenségét ábrázoló képe is.

A zseni-én méz szembe tehát a világgal, ha tagadni akar, és teszi azt legrésztesebben a *Ha majd a hír...* című, 1891-ben írt (és túlírt) költeményében:

Gyűlöljetek mint egykoron  
S tapossatok meg engemet!  
Nem jött el még az én ikorom:  
A szabadság s a szeretet.

Nem jött el még az én időm,  
Még rab a szív, koldus az ész,  
Fülembe zúg még rémítően  
Az ős sirám, átokverés.

Még zúgja mind vad átkait  
A gyűlölet s a butaság,  
A szolgaság uralkodik,  
Kietlen még e szép világ. —

„Korlátlan és szabad szív” (*Tettvágy*), a békésen együtt egészet alkotó részek (*Álom és valóság*), a trónra emelt szív és ész (*Tettvágy*) — íme, a magasra csapó, a vakmerővé lett képzelet e „földi” célokat festi a versek „türelmes vásznára”. Nem próféciót mond, hanem az ígért bizonyosságával beszél arról, aminek be kell következnie:

Alkikor a föld is újra lakható lesz,  
A szép, szabad világban óh be jó lesz  
Követni lelkem ösztönét!  
Szabad gyönyör, amelynek híja nincsen!  
Föltárom én, hogy holtat is hevítsen,  
A sírok ádáz börtönét!

(*A kötelességhez*)

Mindez, s az ezzel rokon képek és gondolatok a költői eszmélkedésnek csak „földi” vetületei, és lényegében prózaiak is a lehetséges vonatkozásai. A szimbolikus költői ihlet és lírai elvárás mintegy ezeken túl fejt ki munkáját.

A „fensőbb lét”, amelynek vágyképe *A homályból* című programversében már megjelenik, kötetek későbbi verseiben az „eszmék világaként” tú-

nik fel, amely Schopenhauer tanításainak világa is egyúttal. Efelé két úton is siet Komjáthy Jenő. A küzdelmesnek ígérkező gyalogút az egyik, amelyről az *Arnyék borult rám...* című verse beszél:

Tudom, hogy győzni fog az Eszme,  
De útja vérrrel van jegyezve,  
A hősré gyász.

Az Eszme lesz diadalívem,  
Fönnen csapong az ész, de szívem  
Titokba' sír...

A másik a látomások útja:

S ha elnyelének mindent már a lángok,  
Támadni lássak ragyogóbb világot  
S fönnen kiáltsak: Látok, újra látok!

(*Megszült a világ.* II.)

Ez az különben, amelyik célba is viszi, hiszen a *Megszült a világ*, amikor a „nagy Pán” halálát sirató, egyben a ragyogó világ keletkezésének az ígéretét hordozó vers is. Kezdetben nevezi tündérszigetnek (*A múltból*), majd lesz „álom őshona” (*Nyugodt a lelkem*), „eszme” (*Bolyongjak...*), illetve „regehon” (*A nyár dalai* VII.), később „őshazáról” (*Honvágy*) és „ősi honról” (*Euthanázia*) beszél, és ezek az utóbbi terminusok fejezik ki legpontosabban a költői felfogást. És a visszatérni ige a költői képzelet cselekvését, ennek a cselekvésnek pedig a Komjáthy-ra annyira jellemző *honvágy* a motorja, mert a „szabadság és szerelem őshazája” iránt ezt érzi:

Elégek én ragyogva fényben,  
Szétáradok az összességben,  
Magamat égbe ragadom,  
Az ősi honba visszatérek  
Tisztán és szabadon.

(*Euthanázia*)

Egy új illést látunk szekerén szállni — az elképzelés nagy hatású és megszabású voltához nem is lehet méltó más jelkép:

Lesz még egyszer külkelet,  
Diadalnak büszke napja!  
Látni fogtok engemet  
Lángszekéren fölragadva.

Ünnep lesz a természetben,  
Az örök nap fog ragyogni  
És a légben szél se rebben,  
Nem fog a vész háborogni.

Égen felhő nem fog úszni,  
Tiszta lesz a nagy világszem;  
Ámde még se fog szomjúzni  
A mezőkön egy virág sem...

*(Lesz még egyszer kikelet!)*

Vitathatatlanul, a korszak talán leginkább központi eszméjénél-élményénél állapodunk meg, ha ennek a bizonyos „őshazának” a visszaserzéséről, költői újralfedezéséről, meghódításáról olvasunk. Nincs talán szimbolista művész, aki ne indult volna el nemcsak megkeresni, hanem meg is találni ezt az ősi hont. Tudjuk, Gauguin valószínűleg is kiköltözött Európából, és a századvég még egyetlen „őshazájában”, Tahiti szigetén, állapodott meg. Komjáthy maga teremt magának Tahiti-Utópiát — teljességgel romantikus alapokról indulva ki, hogy azután a versekben elképzelésének alakulási görbáját is felrajzolja. A „lét varázsát”, a „létegyöntört”, az „ősi kéjt” előbb konkrétnek látszó őstermészetben akarja megszerezni, ha az ossiáni vagy szaharai hangulat-képet ilyennek lehet egyáltalán tartani:

Mért nem születtem ottan én,  
Hol az oltár mohlepte kő  
S az erdők szentelt rejtekén  
A természet vad fia nő!

Hogy Zahara futó porán  
Száguldának mint beduin,  
Testemmel a puszták lován,  
Gondolatom lég szárnyain...

*(A nyár dalai III.)*

Majd felfedezi, hogy a „gyönyörök és fájdalmak őshazájába” a visszaemlékezés segítségével juthat el, csak az elvesztett Édenre kell mítikus emlékezéssel emlékezni. És Komjáthy Jenő megírja az egzotikus csodáról legszebb verseinek egyikét *Honvágy* címmel. Kép- és nyelvtերemő ereje teljében látjuk ebben a versben a költőt, egyben a szimbolista vers határzónáiban is, hiszen szecessziós vibrálások is rákerülnek a vers-képekre. Hogy nem átlagos Komjáthy-vers ez, az is bizonyítani látszik, hogy verseskönyvének szinte pontosan mértani középpontjában van, költőisége dolelőjén is tehát. E vers teljesértékűségéről a bevezető részek győznek meg elsősorban:

Elvágom innen. Nem itt van hazám.  
 Sütött már szebb világok napja rám.  
 Jártam beszédes, zengő ligetek között,  
 Égettek halhatatlan gyönyörök.  
 A koronás, az égmagas fák  
 El-elmerengve azt suhogták:  
 Mily édes élni, álmodozni,  
 Álmokbul ágokat bogozni!  
 Az illatnyelvű pompás napvirágok  
 Magasztalták a nagy szellemvilágot:  
 Mily édes élni, fönнен érzeni,  
 Vágyakbul szirmokat növesztetni!  
 És láthatatlan zene zendül  
 Zenegve boldog szerelemrül,  
 Tanítva, mi tehet  
 Élőbbé életet,  
 Hogyan lehet  
 Fokozni végtelen gyönyört,  
 Hogyan lehet  
 Ifjabb az ifjú, kéjesebb a kéj,  
 Mélyebb a mérhetetlen szenvedély...

A költő ebben a csodás, varázslatos világban Orpheusz, s hogy milyen a pillanat nagysága, az isten-kép mérni engedi:

És ha daloltam —, ó csodák csodája! —  
 Visszhangzott a mindenség palotája;  
 Tettek születtek mindenik szavamból,  
 Sátort szövék a zengő sugarakból  
 s a fényes hangokon föltámadt egy világ.  
 Ha örömet daloltam:  
 Rejtelmes, édes rettegésbe  
 Tört minden álmatag levélke;  
 Sejtelmes, méla sutogásba  
 Merült az óriási pálma,  
 S maguk az Istenek most istenvoltukat  
 Tisztultan, újra, fönнен érezék  
 S kigyúlt szemükben boldog büszkeség...

Amikor képzethez nyúl, az Éden és az aranykor képzetén kívül másra nem is tud hivatkozni, de ezek éppen hagyományos voltak miatt jelzik félre nem érthető egyértelműséggel azt az eszmekört, amelyben Komjáthy Jenő mozog, amikor lét-utópiáját teremti.

Világtörténelmében a demarkációs vonalat is mitológikus képzetrel húzza meg: Pán élete és halála e vonal két oldalát mutatja már. Ami e

vonalon túl van, az már egyértelműen az aranykor, az éden időszaka, s mint éneklí *Új nyár* című 1891-es versében, „élnek az Istenek” is, és „rajzlik a lét”. Ez a bizonyos „új nyár” tehát költői „újraatermelése” annak, ami „öröktől fogva hatalmas, játszi, szabad”. A boldog, a csak biológiai létezésnek e rajzában Komlós Aladár saint-simonista hatásokat vél felfedezni, és idézi a saint-simonista *Enfantin* mondatait az embernek a gyönyörhöz és a szerelemhez való jogáról. Komjáthy Jenő versében a lét ezen az ősi fokon és ebben a visszahódított őshazában a „szerelem ünnepe”:

Ifjú szívembe sűt íme megint  
Nyár heve, napja, a mennyei tűz!  
Szemem az isteni szembe tekint,  
Rajzlik a lét, pazar álmokat úz.

— — — — —  
Párzik az állat, az élet ujjong,  
Az örök, az ősgorgia foly;  
Habzik az ősdűh, újolvá zszibong,  
Kavarog a kacaj és a sikoly.

Ünnepel, égig csap föl az ösztön,  
Vérbe fut a szem, az ajk eleped.  
Nemzeni tör mind s élni öröklőn  
Megkap a vágy most mindeneket.

— — — — —  
Isteni vágyak kelnek a földből  
Nemzeni, szűlni új fiakat,  
Újrateremteni, ami öröktől  
Fogva hatalmas, játszi, szabad.

Innen már csak az „eszmék világába”, a Schopenhauer kínálta „öntelen, szent világba” lehet jutni, és Komjáthy, következetesen, ezt az utat is megteszi, noha ott már a „semmi” van csupán, melyről „mincs földi képzet” sem, ahogyan a *Schopenhauer* című versében ezt kifejti, magyarázza. De itt is, mint Komjáthy Jenő költészetében általában, nem a világról, hanem a költői énről van szó, amely fölöttébb jellemzően a költőre, „ősmivoltát” akarja megtalálni (*Szállj magadba!*), mint ahogy verseskönyvének utolsó verseiben az „ősige” eszméje ragyog fel.

A szimbolista költő „ideológiája” jelen van tehát Komjáthy Jenő költői gondolkodásában, és ha ezt az ideológiát valamilyen épületnek képzeljük ei, akkor az „ősi” és az „új” — ez a két melléknév, amely annyi jelzős szerkezet egyik tagja a költőnél — valamiféle tartóoszlopok abban. Nem egymással felel ez a kettő, mint gondolni lehetne: egymást feltételezi, magyarázza e költői világban — az „új” tulajdonképpen a köl-

tőileg-látnokian visszaszerzett, újrateremtett „ősi”. Itt és így azután működésében láthatjuk azt is, amit a szimbolizmusról szóló szakmunkák a szó mágiájának szoktak nevezni. Komjáthy például az ősi és ős szavakat nem a szokványos, az értelmező szótárak adta magyarázatok értelmében használja, hanem a ritkább költőiben, amelyben később Ady Endre is. Ilyenképpen az ősi az egyetemesen mitikusat jelöli, a létezés teljességének aranykorát jelenti. Nemcsak őshonról, őshazáról és ősmagányról tud, hanem ősúrról, ősirámról, ősnymorról, ősongiáról, ősi szépről, ősi gondról, ősrégi szomjról és szégyenről, ősmivoltról és őslényegről, ősnedűről, ősfejről, őserőről, őstalajról és ősi igézettről, őskéjről és ősharagról, összezettről és őstitokról, ősi talányról és ősi igazról, de ősfáról és ősnapról, őserőről és őszúrrol, végül őshatalomról, őshazugságról és őskeresztről is. Találunk e felsorolásban az elmúlt száz esztendő megkoptatta s kompromittálta jelzős szerkezetet is. Komjáthy Jenő költeményeiben azonban még trissen, újdonságuk hamvasságában bukkannak fel.

Amiként az *ősinek*, az *újnak* is prófétája Komjáthy Jenő. Somlyó György a modern költészettről írott könyvében az új modern költészet felfogásával kapcsolatban a Rimbaud emlegette és követelte „új”-ról szólva írta, hogy ez az igény „annyira benne rejlett a kor kontextusában, hogy még a messze magyar végeken is rá kellett találni példa nélkül is; nem sokkal, mindössze egy évtizeddel Rimbaud után”. Aki rátalált erre, az Komjáthy Jenő volt, aki „mintha az általa nem ismerhetett rimbaud-i szavakat ismételné, ugyanazzal a kényszerítő stilisztikai fordulattal” mondja:

Mert új világ: új hit, új állam,  
Új hon, új élet kell nekünk,  
Új gyönyörök, új fény, új eszmék,  
Mindent újból kell kezdenünk.

(Szózat)

Új napokat látok robogni,  
Új földeket kerengeni.

(Meg tudnék halni)

Tudjuk azonban az újnak ez a művészeti problémája, ami természetesen nem csupán művészeti, hanem életbeli kérdés is, nem Komjáthy Jenővel szólalt meg először a XIX. század második felének magyar irodalmában. De hogy Komjáthy Jenő e fogalmat új jelentésminőségekkel gazdagította, kétségtelen. S nem is az egyetlen Komjáthy Jenőnél a Somlyó György idézte mondatok. Az első költői kinyilatkoztatások pedig egyértelműen jelezték, hogy az *új*, a legradikálisabb is, az *ősivel* van kapcsolatban, mind a kettő pedig a költői látnoksággal:

Keressük őt, a titkos Istent,  
Világ szívét, az Ősurat,  
Már nincs erő a régi hitben,  
Törjünk merészen új utat!

— — — — —  
Arcodba nézni, ősi fenség,  
Gyönyörű lesz nekünk, rémítő!

(A nagyszívűek ...)

Az *Álom és valóság* című költeményében az „új idők merész csodáját” említi, *A magasból* címűben az „új világról” a következő kontextusban beszél:

Vér láza: itt a lét varázsa,  
Dallam a tett és tett a vágy,  
Az akarat: erő s a szellem  
Lelkére kétl egy új világ.

Az új a költői látóknak feltétele Komjáthy Jenő felfogásában. Amikor a *Megnyugvás* című versében azt írja, hogy „Új szemmel, új érzeléssel Szabad hazámba látok...”, akkor arról az ősi honról beszél, ahová legnagyobb eszmei vívmányaként képzelete, mint láttuk, elérkezik. Ezért határozhatja meg azután az „új életet”, „új forradalmat” hirdető dalát, hogy az valójában „emlékezés az életre” (*Memento vivere*). Ilyen értelműek a *Még egy tusa* sorai is:

Új kéjek intenek felém  
Ölemben végtelen hazám!

Ugyanez a vers az új támasztotta mámorral van tele. Beszél ebben új gyönyörűről, új szerelemről, új vágyról, új életről, új eszméről, új célról, új harcról. A *Dac* című az új dacot említi. Valójában Komjáthy Jenő verseskötvének az utolsó versei közül való *Nem sírok többé, Hurrá!* és *Meg tudnék halni...* címűek teszik egyértelművé az ősi és az újnak összefonódását, egyneműségét, végső fokon azonosságát is. „Belőlem hajt a lét s újból kigyullad Az örök új világ, az ősi fény...” — olvassuk az elsőben, a másodikban „az új, az ősi, isteni” világot említi, a harmadikban pedig ismét tobzódni kezd Komjáthynek ez az újról alkotott felfogása:

Úgy érzem, új, csodás világot  
Vagyok képes teremteni;  
Új napokat látok robogni,  
Új földeket kerengeni.

Új lényeket látok születni  
 És elenyészni perc alatt —  
 És mintha én volnék azokban  
 Az örök élő gondolat.

Új lelket öntök mindenekbe,  
 Új arcot ölt minden dolog  
 És a megcsontosult anyagban  
 Új, gazdagabb szellem lobog.

Új testet ölt az ősi lélek,  
 Megifjodik az ó világ...

A misztikus látnok racionális utópiája — ez Komjáthy Jenő költészete a körben, amelyet most vizsgáltunk. Az ő „új”-a nem a jövő méhében feltámadásra váró valami, hanem költőileg realizált jelen, s van, mert a költőnek a szóba vetett hite teremtette és az tartja is fenn. Ő hitte, hogy „szárny a szó, nem szolgál-járom” (*A nyár dalai*. VII.). S ez is a szimbolista költő hitvilágának szerves része.

Alakulástörténeti szakaszok egymásutánjai a költői életdráma felvonásai is, amelyek segítségével egy megtett eszmei-esztétikai utat mérhetünk. Eszmei fejlődésről, még pontosabban: eszmei kibontakozásról kell beszélnünk. Az „álmok álmodójaként” fellépő lírai én az istenfunkcióit magára vállaló látnokká alakul át, s a metamorfózisok, amelyek mindezzel együtt járnak, nagyon is drámai léthelyzetet tesznek lehetővé a költőnek elképzélni.

Gyökerét Komjáthy Jenő jelen-látásának jellemében kell keresnünk, ez pedig az elidegenültség változatainak a képét mutatja. Minősítései, érzelmi töltésű ugyan valamennyi, karakterüket tekintve mégis filozófiai vetetűek, a terminológia pedig a szimbolista költő műhelyének terméke. Komjáthy Jenő költészetében a világ „elkárhozott, de szép” (*Himnusz*), torz (*Magamról*), idegen (*Reviczky Gyula halálára*), „bukó” (*Va bank!*); az élet „vérbetűs talány” (*Siralom*), „síri láz” (*Árnyék borult rám*), csillanó és villanó (*Gondolatok a halálról*); a kor „léha, satnya, porbahulló testiség” (*Új élet*); a lét „átkos fürtelem” (*Idegenben*); a jelen „nyomorult, hervadást, halált lehelő” (*Eloa, sírja*); az emberiség pedig „ezer sebében vonaglik” (*Himnusz*). A szépség mindennek visszájára fordulása itt: az „enyészet láza alkotást mímel”, „rombolva épít és teremtve öl”, ahogy apokaliptikus időkhöz álló is. Ilyen sorokat ír le tehát:

Visszás teremtés rémes képivel  
 Betölti most a kapzsi, szomjas úrt,  
 Gyász, borzalom sötét szépségivel.

— — — — —



Üres, halotti szemgödör, ki lát,  
 Kiaszott, béna kar, mely tört emel...  
 Egy dulatag, de tomboló világ.

(Az „Apokalipszis”-ből)

A szépség haldokló is:

A boldogság te vagy:  
 S lakásod mégis e pokol,  
 Hol lassan sorvad, haldokol  
 Minden mi szép, mi nagy!

— — — — —  
 Az ideál te vagy!  
 S ez átkos, durva harc alatt  
 Elvérzel, széthullsz, fényalak,  
 Részekre törve vagy!

(*Ki vagy?*)

Az ember, természetes következményeként a fentieknek, a „teremtés szégyene”, az „istenálmok roncsa”, „önmagának létlen árnya” (*Árny*), aki „átérzi a lét keservét” (*Himnusz*). Ennek az embernek az önvizsgálata valóban pokoljárás:

Szállj magadba, szállj a mélybe!  
 Járj a lelki, benső égbe,  
 Mely sokáig volt pokol!  
 Ragyogd be az éjék éjét  
 És meglátod tiszta kékjét,  
 Melyből derű s fény omol...

(*Szállj magadba!*)

A pokol-képzet egyik megjelenési formája a síri életről rajzolt kép. Az Ó Hamletje éppen úgy ezt hirdeti, mint Don Juanja. Hamlettel kapcsolatban ezt írja:

A költő ajkain halott az ének,  
 Nem fáj a szíve a világ szívének;  
 Hős Zrínyi itt nem érzi mély sebtét,  
 S a méla bölcsét, a világ fejét  
 Nem bántja gondolat, se gond,  
 Az űs kérdőjelekre itt a pont.  
 Nem bántja Hamletet a Lenni,  
 Nemlenni itt az úr, a Semmi.

(*Sírvversek. II.*)

Megismétli ezt a gondolatot a *Valami suttog*... két utolsó sorában:

Nem lenni nagyobb jó, mint valaha lenni;  
Úr itten a Senki, él itten a Semmi!

Don Juan panaszát fogalmazza meg a *Don Zsuán bánata* című versében: a híres szerelmes a „vérgyönyörben” üdvét nem leli, a „kék leánya” vele a sír felé táncol:

Egy rém vigyorg csupán szemembe,  
Csontvázkarok ölelnek át,  
Egy rém vigyorg, reám lehelve  
A temetők gyilkos szagát.

Amikor az én kerül középpontba, az elidegenült világ képe a homály fogalmában kap általános vonásrendszert, a homály pedig a köd fogalmában konkretizálódik, meghozzá olyan módon, hogy a köd a homály jelképe is. „Sötétben él a törpe ember...” (*Himnusz*) — szólaltatja meg ezt a vezérmotívumot, hogy nyomban rá is feleljen a „hosszú homályban éltem én...” (*Életsor*) sorral. Erős szimbolista ösztönzések nyomait találjuk az e körbe sorolható költeményekben. A *Nyugodt a lelkem*... című alábbi részletét külön is ki kell emelnünk mind romantikus fényei, mind jelképi jelentése miatt:

A síri szellem hatalma  
Leigáz engem íziben.  
Mosolygok, bárha lelkem ködbe lát...  
Az éj ködében nyílik egy virág.

Óh, ez az éj, a sír virága,  
Mely örömek hantján terem,  
Gyönyörű bár, halál az ára,  
(Belépti díjad, cinterem!)  
A sírveremre hajlik ága,  
Gyökere málló holttetem,  
És gyökerén enyészet férgé rág...  
Az én virágom gyászos éjvirág...

A *Hagyjatok élni!* a ködruha jelképének teljességével tűnik ki, s bár már a *Dacból* című versében is ott van ez a szimbólum, a versek sorát záró szakasz (de nem az egész vers!) telitalálat:

S finom, csodás remekbe vésem,  
Mi bennem vélt, formát keres.  
És halkán járok, ködruhában,

Ha lábam köztetek halad,  
Pedig a roppant fénytehetől  
Szegény szívem majd megszakad!

A ködruha különben a nesztelenül, a halkán járás szimbóluma Komjáthynál.

Ebből a bizonyos lét-homályból tör ki a költő a fény felé, és egész lírai költészete, amelynek kompozícióját verseskönyve tartalmazza, eme fény felé való haladás drámai kifejezése. A kötet címadó versének első és utolsó szakasza Komjáthy Jenő költészetének, ebből a szempontból, alfája és omegája, a két szélső pont, éles kontraszt:

Ki fény vagyok, homályban éltem,  
Világ elől elrejtezem;  
Nagy, ismeretlen messzeségben  
Magányosan lobogtam én.

S a zárószakasz:

Szívemben hordom én a lángot,  
Szívemben hordom a napot:  
Oh gyújtsatok rokon világot!  
Én látok; ti is lássatok!

A fény motívuma is végigkísérhető Komjáthy Jenő költészetében, a Napot ünneplő soroktól a fénytől ittasodott lélek lelkesedésének a képeiig, megtett eszmei útját ezen a téren két verssorának az igemódban látható eltérésen mérjük. A *kötelességhez* című versében írta:

Hogy mint a fény, legyek szabad ...

A *Dal* című költeményében, amely verseskötetének kompozíciójában a versek utolsó hányadában található, a versmondat így módosul:

Lelkem, miként a fény, szabad ...

Ez a költemény már a megszerzett őshaza-élmény körében fogant: a költő Nap-kultusza elválaszthatatlan ettől, hiszen a boldog lét fő kritériumai között van az „örök napé” is, amelyet felhők fátylai nem rejtenek el. „Szívembe száll a béke; „Az örök nap isteni arcát Ringatja tiszta mélye...” — énekelte a *Megnyugvás* című versében. A láttatás tisztaságát viszont az Illés szekerét megidéző versének következő szakasza hozza, a magyar szimbolista líra gyöngyszemeként:

Fényhaboknak óceánján  
Büszke gályák ringatóznak  
S a halandók égbe látván  
Gyönyörökben haldokolnak ...

(Lesz még egyszer kikelett!)

A himnikus nagy verse itt az *Óh mennyi fény!* . . . , amelynek azonban kissé paradox módon az Alkonyt festő része a legköltőibb. Természetesen a 'boldogság napjáról beszél a költő, s ott a „bíbor Alkony” vagy a „boldog Est” sem tagadása a fénynek:

De már a nagy világtűz elhalóban,  
Már fénye reszket, egyre sáppad,  
Rejtelmes vágyban most a tárgyak  
Kínónek önmagukból és kinyújták  
Kiki merészen hosszú szellemujját;  
A léttel összefoly a nemlét  
Nem érezik már vastényelmét  
Annak, ki ősjogon uralja őket,  
A lázongókat, versengőket;  
A ragyogó, de éles törvényt . . .

— — — — —  
Kilépnek önmagukból s messze járnak  
Rejtelmes árnyak, fekete szárnyak,  
De mi követjük, csak mi látjuk,  
Csak mi szeretjük és imádjuk  
Az ünneparcút, koszorúsat,  
A jót, a haldokolva dúsat,  
A lélekosztó, ragyogó Bált,  
Ki homlokunkon hagyta csókját . . .

Itt a látnok szól természetesen, és a fénybelátó, homályból figyelő, a „dantei” ihletésű lírai én üzen: a fényt ünneplő, a hazatalált költői örömet harsonázó versek zöme az Eloa-versek ciklusában található, Komjáthy Jenő szerelemről szóló költeményei között. Tartósan ott kell látnunk a költőt az isten bibliai hegyén, ahogy írta, „Hóreb-hegyén a létnek” (*Megnyugvás*), hogy a „szellem hatalmas istenének” törvénytáblája legyen, azaz Mózes a küldetésstudatnak, útban az ígéret földje felé, amelynek térképét a filozófus-költő rajzolta meg.

## MAURITS FERENC VERSEI

### STOPPOLÓFA

kiszakadt  
barna térdharisnya  
zokoghat  
így éjszakára  
levetve  
ledobva  
a sarokba.

### MÁKOS TÉSZTA

karácsonyi hangyaboly  
izzik  
porcelán tálban

### EGY KÖVÉR ANGYAL BILLEG FAHÍDON

egy kövér angyal billeg fahídon  
rázza magáról a harmatot  
sárgás  
zsíros  
fény csöpög  
szárnyairól



## SZENTKÉP VASÁGYUNK FELETT

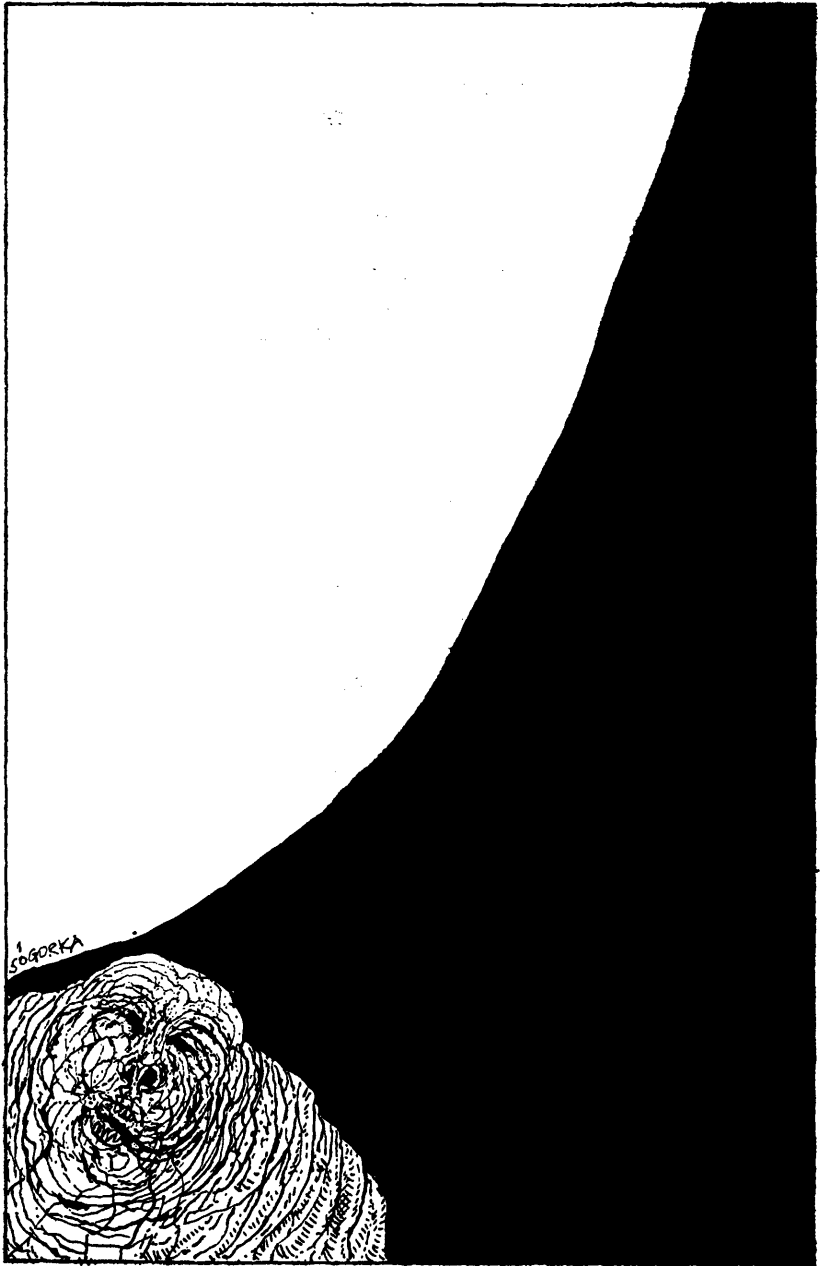
jézus búzamezőn  
dicséri a kalászokat  
vaságyunk felett  
a kiskonyhában  
mama lábánál  
kuporogva fekszem  
várom a szagos  
meleg cipókat  
talán csak megjelennek

KALAPOS  
PORTRÉ

kalapommal  
felemelem  
agyam  
megmutatom  
tisztán  
lüktet  
gondolatom

## AKVARELL 1960-BÓL

boriska  
hokedlin ülve  
körtefa alatt  
narancssárgán  
lassan  
elolvad





## SÓGORKA

sógorka berúgott  
és elaludt a vaskályha mellett  
arca  
teste  
úgy összezárult  
mint a holtaké

## VOJISLAV DESPOTOV VERSEI

### A FELVETT FILMEK FILMEZÉSE

Boldog vagyok, hogy végre megtudtam:  
a tündérek és törpék világa nem fikció.  
Az életben minden elhibázott lépés sárkány.  
Jópofa-arccal kell aludni,  
de éberem kimeresztett egyik szemmel,  
mint óvatos halott a holdfényben.  
A költészet a varrótű  
ezredrésze.  
De betölti az egész testet.  
A mozikba kamerákat kell beépíteni  
a felvett filmek filmezésére.

### NE FELEJTS EL SOSEM A KÁDBAN

Ne felejts el sosem a kádban,  
ne hagyj a kiéhezett zuhanyok alatt.  
Üblögetem nyelvem,  
utolsó rendeltetésem.  
Szappant mosok, egy egész gyűjteményt.  
A tovaszálló holmikat őrzöm  
erősen, tisztán és mozdulatlanul —  
a portól és a költészettől.  
De mégse felejts el sosem a kádban.  
Zárd el a csapot.  
És a szivacs le ne mossa  
a régi jó piszkos világot.

## A CITY ÉHES NYELVE

Ugrabugrálok a szociológia ablaka alatt,  
 hogy havazzon már,  
 de a tél mégiscsak maradjon  
 tél für sich.

Napközben napsütésre számítok,  
 este pedig  
 neonfényzáporra a cityben,  
 mely a nyelvnél is éhesebb.  
 Örök utamon a cigarettáért  
 vagy a kabala-jelekért  
 befordulok az utcából,  
 ahol még vagyok,  
 az utcába,  
 ahol már vagyok,  
 hallok a vörös zebra sikolyát,  
 nézem az eltévedt film  
 hangtalan vetítését a falfehér homlokra.  
 Egykedvű vagyok és veszélyes.

## POUR LA LIBERTÉ DU MONDE!

Ez a tél életem legszebb tele volt.  
 Az adminisztráció ugyan megkínzott némelyest,  
 különböző igazolásokat kaptam — hogy beteg vagyok.  
 De mikor győznek meg arról, hogy eljött a szabadság?  
 Írtam a világ államfőinek és Kurt Waldheimnek.  
 A szabadság: hogy megszűnjön a házasság,  
 a pénz, a személyazonossági igazolvány.  
 A szabadságban senkinek sem kell mást tennie,  
 mint szabadnak lenni.  
 Lehangoló, de szükségszerű.  
 Szegény tyúkeszem,  
 bögttem, amíg lefelé jöttem a lépcsőn.  
 Felakasztom magam, mint ahogy  
 József Attila vonat alá ugrott,  
 mint ahogy egy kínai költő  
 téglát kötött a nyakába.

A városban azt mesélik, hogy szkizofréniám van,  
pedig nekem csak orvosi igazolásaim vannak.  
Vettem egy fekete bundát valakinek a szőréből,  
pour la liberté du monde!

### LÁNGSZÓRÓK

A költők is keservesen sírnak,  
de szájukon át.  
Ez azért van, mert emlékeket gyártanak,  
mielőtt megmosnák a szappant.  
A költők keservesen sírják  
a lényeg könnyeit.  
A kisleány és a kisleány  
ezzel szemben — lángszóró.

### HELYI TAVASZ

A tavasz megjött városunkba,  
így írták a helyi lapok.  
Délről visszarepültek a madarak,  
a földből kirepült a fű.  
Északról ideszállt egy kritikus,  
aki a téren,  
az önkiszolgáló előtt —  
elejtette a száját.  
Búcsúzóul minden városnak  
meg kell csókolnia  
a téli sillert,  
a tavaszt köszöntve.

### A KÚTBA KELL UGRANOM

Szerelmem, mondd,  
minden cuccunk a helyén van?  
Nem lógott meg egy sem a szobából?  
Nem indultál cipőt szaggatni,  
nyitva hagyva  
magad után az ajtót?

Vagy talán a becsukott gyerek  
kinyitotta az ablakot?  
Ellenőrizd és jelentsd.  
Ma nem jöhetek.  
A kútba kell ugranom.

*FÜLÖP Gábor fordításai*

## A ZSOLNAY-KERÁMIA JUGOSZLÁVIÁBAN

BELA DURANCI

A pécsi Zsolnay-gyár színvonalas kerámiáit ma már műtárgyakként őrzik a múzeumokban, de magángyűjteményekben is fellelhetők az általa gyártott dístárgyak. A Zsolnay-tálak, -vázák és egyéb iparművészeti tárgyak számos helyen még manapság is használatban vannak, anélkül, hogy eredetüket ismernék vagy foglalkoznának velük. A felsorolást még bővíthetjük a cserépkályhákkal és kandallókkal is, amelyekkel többnyire akkor találjuk szemben magunkat, amikor kivonják őket a használatból. Ha némelyikük megmentésére sor is kerül, az kizárólag a műgyűjtőknek köszönhető.

A Zsolnay-kerámia szakmai körökben színvonalat jelent, s a műgyűjtők is nagyra értékelik. Ahhoz, hogy ezeknek a műtárgyaknak az elterjedtségét felmérhessük, igen jelentős erőfeszítést és huzamosabb időt igénybe vevő összeírásokra, jegyzékek elkészítésére volna szükség.

A Zsolnay-gyár iparművészeti értékű tálcai, vázái és díszes kandallói felelhetők a szabadkai, verseci és a zrenjanini múzeumban, de magánházakban is. Találkozhattunk velük a néhány évvel ezelőtt Zágrábban megrendezett nagy kiállításon, amely a Szecesszió Horvátországban címet viselte, majd pedig a múlt hónapban megnyílt, Eszék múltját bemutató kiállításon.

Figyelmünk ezúttal a Zsolnay-gyár tevékenységének egy másik területére, az *épületkerámiára* terjed ki. Az utóbbi években hazánk számos városában lankadatlan érdeklődést tanúsítanak az épületeket díszítő kerámia forma- és színgazdagsága iránt. Ez arra készítet bennünket, hogy inkább az építészeti kerámia elterjedtségével foglalkozzunk, ugyanis belsőépítészeti felhasználásának nehezebb a nyomára bukkanni.

Túlzás lenne azt állítani, hogy ismerjük a Zsolnay-épületkerámia jugoszláviai elterjedtségét. Viszont teljes biztossággal állíthatjuk, hogy ismerjük a legreprezentatívabb kerámiaburkolatú épületeket.

Az építészeti plasztika művelői az eklektika időszakában csak nagy ritkán alkalmazták a kerámiát. A következő időszakban a múlt század utolsó és századunk első évtizedében — a szecesszióval együtt terjedt el az épületeket díszítő kerámia.

A Zsolnay-kerámia iránti érdeklődésünk egyben erre a stílusra, illetve a századforduló időszakára irányul.

Feltételezésünk szerint a Zsolnay-kerámia építészeti alkalmazását a tervezőmérnökök érdeklődése előzte meg, akik elképzeléseik szerves részévé tették. Mivel hazai *kerámiaműhelyek* is működtek, egyáltalán nem lényegtelen, hogy a tervezők milyen szemléletet vallottak magukénak, vagy mely központok tevékenységét tartották szem előtt. Eddigi tapasztalataink ugyanis arra utalnak, hogy egyes építészek a kerámia és az építészet szimbiózisának híveiként terveikben szinte kizárólag a Zsolnaggyár termékeit vették figyelembe. Mások ugyan szintén nagyra tartották a kerámiát, de megelégedtek a hazai műhelyekben készült épületdíszekkel.

A szecessziós építészet Jugoszlávia területén az eklektikus stílussal ötvöződve olyan központokban hódított teret, mint Ljubljana, Zágráb, Belgrád s részben Szarajevó. Vajdaságban viszont a pesti művészeti élet stílusváltozásaitól függően jutott kifejezésre.

Ljubljanában az 1895-ös földrengést követően — a bécsi szecesszió kialakulása idején — egész városrészeket építettek. Ebben az időszakban *Maks Fabiani*, a híres Otto Wagner tanítványa és munkatársa érvényesítette hatását az építészetben és a városrendezésben. Jože Plečnikkel, Wagner egy másik munkatársával és a későbbé ismert Kochhal együtt, aki szintén az említett bécsi építész munkatársa volt, magától értetődően a századforduló bécsi kifejezésvilágát, a szecessziót érvényesítették Ljubljanában. Különösen Koch alkalmazta szívesen Wagner *hullámos vonalait és burkolta épületeit díszítőkerámiával*.

Zágrábban szintén a bécsi stílus érvényesült, de a szecessziót a müncheni akadémiáról hazatérő művészek és hallgatók is népszerűsítették. Ebben a központban a délszláv vidékek diáksága számára hosszú időn át Anton Azbe (1862—1905) festő és tanár jelentette a legnagyobb vonzóerőt. A befolyásos Medulić-csoport legfőbb mozgóatóereje a szimbolista és szecessziós esztétika volt, tagjai között már olyan ismert művészek is voltak, mint Vlaho Bukovac, Emanuel Vidović, Toma Rosandić és Ivan Meštrović. A sokoldalúan és jól tájékozott építetők ízlésének a Königsberg és a Deutsch cégek mellett Fisoher, Gruby, Kalde és más — kizárólag bécsi mintákat érvényesítő — építészek szolgálták. A legjelentősebb zágrábi szecessziós épületet, az Egyetemi Könyvtárat (1911—1913) Rudolf Lubinsky (1873—1935) hazai építész tervezte. Az épületkerámia hangsúlyozott formában jut kifejezésre a Gundulić és Masaryk utca kereszteződésénél található ún. Kallina-házon és a Köztársaság téri Popović-házon, amelyet Ivan Meštrović kerámia domborművei díszítenek.

Szarajevóban a pseudomór helytartótanácsai épület mellett — amelyben most a Népkönyvtár működik — még számos szecessziós épület található.

A város építészetében jelentős szerepet töltött be a soproni születésű (1859. március 22.) Josip Vancaš, magyar néven Vancás József. Tanul-



A szabadkai városháza Zsolnay-eozinlapjai

mányait Bécsben végezte 1876 és 1881 között, ezt követően pedig a Fellenner-Helmer műterembe került. Később együttműködött Fridrih Smidttel, akinek szintén vannak épületei Horvátországban (a zágrábi Tudományos Akadémia épülete, amely 1880-ban készült el, és az 1892-ben befejezett djakovói székesegyház). Vancas működésére az eklektikus stílus jellemző, de a szecesszió sem áll távol tőle. Termékeny alkotótevékenységének Boszniában lehetünk leginkább szemtanúi, de jelentős épületeket emelt Ljubljanában, Zágrábban, Eszéken és más városokban is. Az általa tervezett szarajevói neogótikus katedrális (1884—1889) Zsolnay-tetőcseréppel fedték. Mivel, a szarajevói helytartósági épület és más épületek díszítőkerámiáját is a Zsolnay-gyárnak tulajdonítják, érdemes volna Vancas tevékenységét a Zsolnay-gyár dokumentációs anyagában is nyomon követni! Vancas 1883 és 1921 között 102 lakóházat, 70 templomot, 12 iskolát, 10 bankot, 10 palotát, 10 helytartósági és hatósági épületet, 6 szállodát, vendéglőt épített Boszniában. Jelentősebb építményei közül megemlíthetjük az Union Szállót, két ljubljanai és a zágrábi Takarékpénztárat (1898—1900), valamint az eszéki Normann-palotát. Az ő műve volt Bosznia-Hercegovina Népművészeti Pavilonja is a millenniumi kiállításon (1896).

Amikor több mint egy évtizeddel ezelőtt a Zsolnay-gyárnak a századfordulóról fennmaradt megrendeléseivel foglalkoztam, Szarajevóra, Vараždinra és egyéb városokra vonatkozó feljegyzéseket találtam. Az eszéki



Regionális Műemlékvédelmi Intézet munkatársai szerint Slavonska Pože-gán és Pakracon is fellelhető a Zsolnay-gyár épületkerámiája.

Már az eddig vázoltak is arra utalnak, hogy Pécsen kell először for-rásanyag után nézni a Zsolnay-gyár horvátországi és boszniai megrendelé-seit illetően.

Módszerünket számos ok indokolja, elsősorban az, hogy a díszítőke-rámiának hazai műhelyei is voltak, és a töredékesen fennmaradt épület-kerámia alapján nehéz elkülöníteni a Zsolnay-gyár termékeit.

Horvátországban az első üzemeket a 18. század végén hozták létre. 1775 és 1880 között kályha- és edénygyár működött Križevcin. Hasonló gyár működött Rijekán is, többnyire olasz hatásoknak kitéve. Vojkfy Ferencnek műhelye volt Krapinán 1800 és 1886 között, amely utóbb Josip Lellis birtokába ment át. A krapinai kályhagyár 1830-ban létesült, és még ma is működik. Zágrábban Josip Krieger kezdte meg a kerámigyár-tást 1828-ban. Az ő műhelye szintén Josip Lellis birtokába került, és 1884-ig állt fenn, a vége felé Vjekoslav Barbot cégeként.

A krapinai és a zágrábi gyárak az ausztriai empire és biedermaier íz-lésvilágát közvetítették. A zágrábi Iparművészeti Iskola (1884—1891) *kerámia szakán* a historicizmus jegyében mintázzák az épületkerámiát. A szecesszió időszakára esik Josip Kallina tevékenysége, aki Vjekoslav Bar-bot özvegyének az üzemét vette át és fejlesztette tovább. Tőle származnak a zágrábi Kallina-ház épületkerámiái, és az ő műhelyében készültek el a Popović-ház Mestrovic-domborművei.

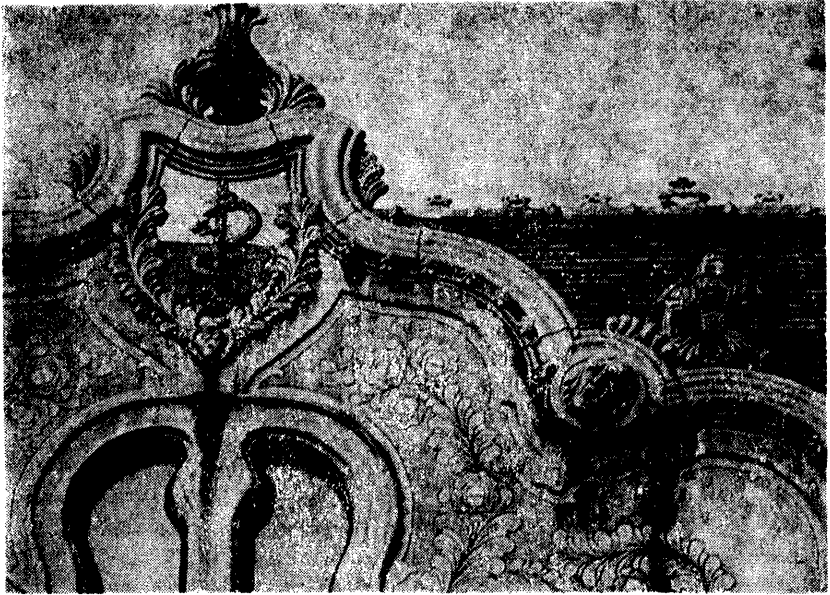
A zágrábi műhelyek kis kapacitásúak voltak, ennek következtében a katedrális teljes külső kerámiadekorációja Pécsen készült 1880 és 1890 között.

Szlovéniában szintén jelentős hagyományokkal rendelkező hazai műhe-lyek voltak. Ezek közül megemlíthetjük Ignac Schmigl 1815-ben alapí-tott lübojai *majolikaműhelyét*. Ludovik és Rihard Schütz 1873-tól kezdve a bécsi porcelán jegyeit magán viselő fajanszot készítettek. Florijan Kon-šek 1855-ben alapította meg kamnaki műhelyét, amelyet 1879-ben Blaž Schnabl vett át tőle és korszerűsített. A Novo Mestó-i Appe testvérek 1918 után kizárólag kályhacsempé-készítéssel foglalkoztak.

Szerbiában egészen az első világháborúig külföldről szerezte be a gaz-dag polgárság a kerámiát. Egészen a századfordulóig vajdasági szerb mér-nököket bíztak meg a jelentősebb létesítmények megtervezésével.

Az 1905-ben épült Moszkva-szállót ismeretlen szentpéterváriak és Jo-van Ilkić zimonyi születésű (1857) építész tervezte, épületkerámiája a Zsolnay-gyárban készült. Amikor 1971-ben restaurálták és adaptálták az épületet, a pécsi gyárat is bevonták a munkálatokba.

Még két, az említett évekből származó belgrádi épületet díszít Zsolnay-kerámia. Az egyik a Július 7. utcában levő áruház, amelyet Vuktor Az-riel épített bécsi mintára 1907-ben. Az ő irányításával készült el 1908-ban a belgrádi zsinagóga is, amely megsemmisült. A vizsgálódásunk tár-



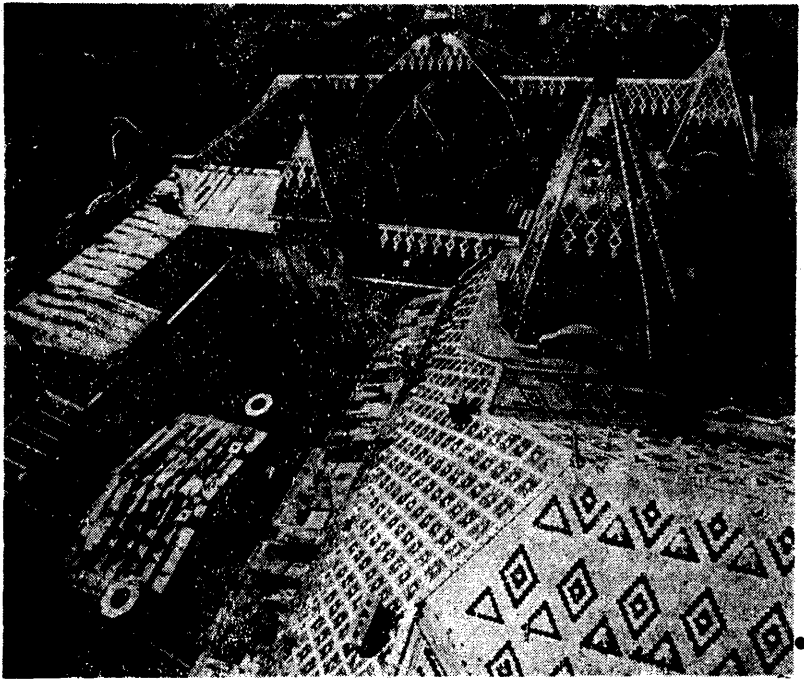
Zsolnay pirogranit díszítés a szabadkai Raichle palotán

gyát képező másik épület az említett áruházzal átellenben levő Stamenković kereskedő háza, amely szintén 1907-ben készült el. Ez a Nikola Nestorović és Andre Stevanović ismert belgrádi építészek által tervezett épület a „Zöldcsempés ház” nevet viseli.

Vajdaságban vannak a Zsolnay-gyár pirogranitjával készített legrepresentatívabb épületek. Katona Imrének a Zsolnay Vilmosról 1977-ben kiadott monográfiájában fellelhetjük azoknak az építészeknek nagy részét, akik vidékünkön dolgoztak (129. old.).

Lechner Odön készítette a zrenjanini városháza és az arányos szerkezetű szabadkai Leovits-palota Zsolnay-kerámiáit, az előbbi épület 1884-ben, az utóbbi 1913-ban készült el.

Jakab Dezső és Komor Marcel már a ma Fehér Hajóként ismert első szabadkai épületükön Zsolnay-cserepet és dekoratív plasztikát alkalmaznak (1897). Ezt követően először 1902-ben a zsinagógán, majd a Korzón levő banképületen, legkifejlettebb formájában pedig a szabadkai Városházán alkalmazták a Zsolnay-pirogranitot és ezint. A Városháza befejezését követően, 1910 és 1912 között Palicson dolgoztak. A tó mellett épült ún. Bagolyvár és az 1880 és 1883 között épült Lujza-villa tervezőit még nem ismerjük, de azt mindenesetre megállapíthatjuk, hogy Zsolnay-tetőcserepet használtak. Palicson található két kék váza is, amelyek iránt érdeklődött a Bécsi Múzeum, mert ők is birtokolnak ilyen.



Zsolnay tetőcserepek a Jakab—Komor építette szabadkai városházán

Vágó József és László építészek Zsolnay-kerámiát alkalmaztak a századunk első évtizedében készült mindkét szabadkai épületükön.

Lajta Béla az 1904-ben épült zentai tűzoltókaszárnnyát díszítette Zsolnay-pirogránittal.

A Zsolnay-kerámia hírnevét olyan építészek is növelték, akiket eddig a szakirodalom nem említett, közülük külön figyelmet érdemel az apatini születésű Raichle J. Ferenc. Itt kell megemlítenünk az aradi születésű Milan Tabakovićot is.

Raichle J. Ferenc (1869—1960), akinek szabadkai családi házában a Zsolnay-pirogránit teljes koloritját és formaművészetét szemlélhetjük meg, éppen a kerámia és az építészet harmonikus együttesének a kialakítása révén kerülhet a századforduló legjelentősebb mesterei közé. A kerámia nyújtotta művészi élmény fokozásával szegedi és pancsovai épületein is kísérletezett.

A Raichle-palota és a szabadkai Városháza belső díszítőkerámiája alapján módunkban áll kiértékelni, hogy a Zsolnay-kerámia milyen mértékben járult hozzá a magyar szecesszió kiteljesedéséhez. Szín- és formavi-

lágával nem rátétes díszként hat, hanem az egész épület szerves részeként.

A Városháza épületében 1962-ben megrendezett első országos festőtalálkozón a felszólalók magára az épületre hivatkozva hangsúlyozták a művészet szintézisének fontosságát, s osztatlanul egyetértettek abban, hogy elsődlegesen a Zsolnay-kerámiának köszönhető az a kivételes összehatás, amit az épület nyújt.

A Raichle-palotában, amely jelenleg a Képzőművészeti Galériának és a Modern Művészeti Galériának ad otthont, különféle találkozók alkalmával számtalanszor rákérdeztek már festők, építészek és művészettörténészek: Vajon miért nem hatott ösztönzően háború utáni és mai építészreinkre az épületkerámiának és az építészeti formamegoldásoknak ez a szerves együttese?

Bogdan Bogdanović, az építész és a tanár, a hazai műemlék-plasztika legjelentősebb művelője számos alkalommal elismeréssel beszélt Raichle-ről és a Zsolnay-kerámiáról, mintegy célként tételezve az épületkerámia újbóli alkalmazását. Ugyanilyen nézeteket vall Mihajlo Mitrović, az ismert építész, műkritikus és építészeti elméleti szakíró és más hazai szaktekintélyek is.

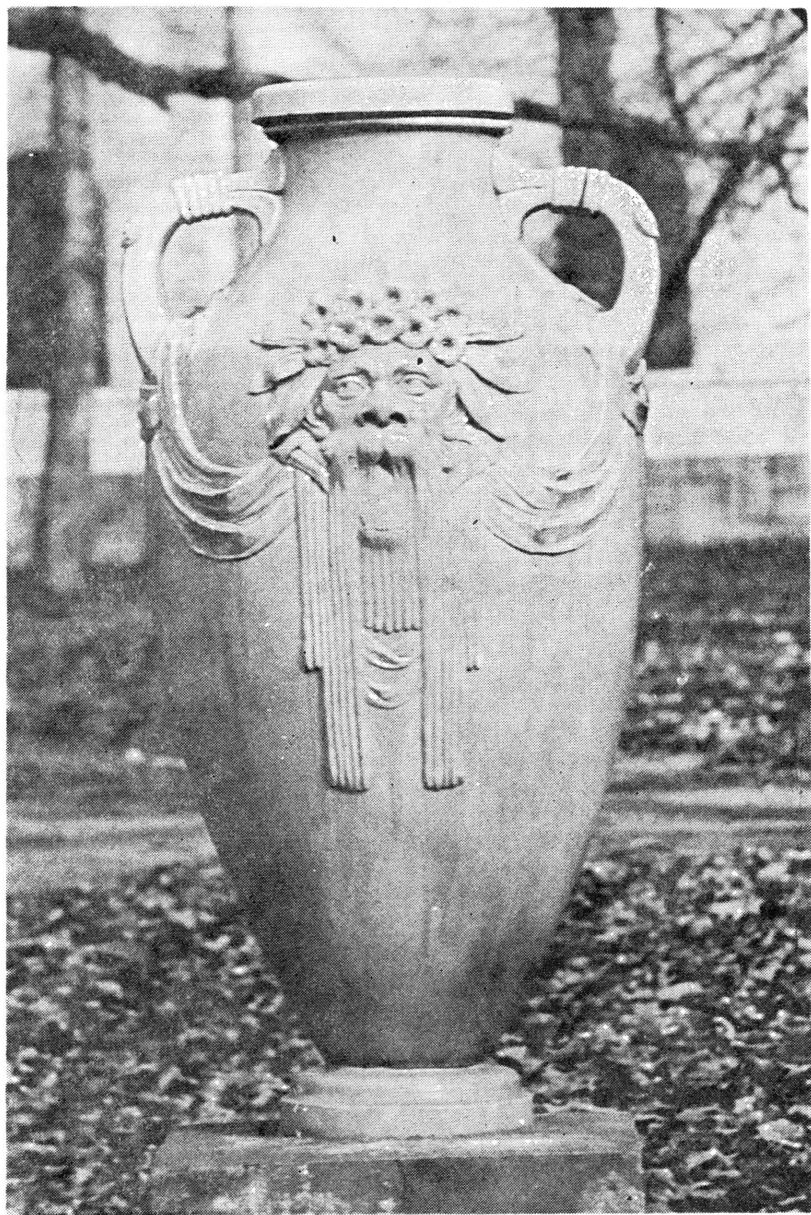
Szabadka jelentős mértékben a Zsolnay-kerámiának köszönheti sajátos látványt nyújtó városközpontját. Itt kell elmondanunk, hogy még mindig nem került sor a Svetislav Ličina belgrádi építész által másfél évtizeddel ezelőtt Pécsen, Zsolnay-kerámiából kidolgozott diszkút felálltására a Városháza előtti parkban.

Milan Tabaković (1860—1946), az aradi születésű építész Kikindán tervezett egy Zsolnay-épületkerámiával borított arányos, de nem túl nagy épületet. Alkotótevékenysége legtermékenyebb időszaka a századforduló két évtizedére tevődik. Aradon és Kikindán kívül Zrenjaninban és Nagybányán is vannak épületei.

Az írásunkban szereplő valamennyi épület ma már műemlékvédelmi felügyelet alatt áll, vagy olyan városrész szerves része, amely műemlékjellege miatt védett. Kerámiaburkolatuk, a dekoratív Zsolnay-kerámia így az összehatás szerves egészét képezi. A legújabb épület is már több mint hét évtizedes, a legrégebbi pedig már több mint egy évszázada épült. Ezeknek a műemléki felügyelet alatt álló épületeknek egy része időjárásai és egyéb viszontagságoknak van kitéve, egyeseket már restaurálták, mások felújítására majd ezt követően kerül sor. Az ilyen munkálatok alkalmával mód van a kerámiaburkolat és az épületen alkalmazott plasztika eredetének a meghatározására.

Véleményünk szerint végső ideje hozzálátni egy tanulmány elkészítéséhez, amely felmérné, hogy hazánkban melyek azok az épületek, amelyek Zsolnay-kerámia található. Mint már említettük, egy ilyen felmérés első lépése a pécsi gyár irattárának az áttekintése lehet.

Az épületek restaurálásának igen lényeges vonatkozása, hogy a mai



Zsolnay „kékváza” Palicson

Zsolnay-gyár eleget képes-e tenni a konzervátorok és restaurátorok esetleges igényléseinek. A belgrádi Moszkva-szálló felújításakor eredményes együttműködésre került sor. A szabadkai Művelődési Háznak, amely a Városháza karbantartását végzi, jó kapcsolatai vannak a Zsolnay-gyár munkatársaival. Minden bizonnyal, a Zsolnay-kerámiával burkolt többi épület is hamarosan felújításra kerül. Mivel megbízható feljegyzések állnak rendelkezésünkre a Zsolnay-tetőcseréppel fedett, épületkerámiával burkolt és plasztikával díszített zágrábi, szarajevói, varaždini, Slavonska Požega-i, eszéki, pakraci, djakovói, belgrádi, pancsovai, újvidéki, zrenjanini, kikindai, zentai és szabadkai épületekről teljes bizonyossággal feltételezhetjük, hogy a felsorolt városok által megjelölt térségben vannak még helységek, amelyek épületeit Zsolnay-kerámia díszíti.

Mihelyt a művészettörténeti kutatások részletesebben foglalkoznak a már említett Vancaš építés tevékenységével, minden bizonnyal egész sor épülettel bővíthetjük a rendelkezésünkre álló jegyzéket.

A szabadkai zsinagóga restaurálása már folyamatban van, a teljes felújításra több szakaszban kerül sor. A munkálatokba hamarosan a Zsolnay-gyárat is be kell vonni, mert a zsinagóga épületkerámiája és tetőcserepe nagyrészt onnan származik.

Éppen ez készítet bennünket arra, hogy hangot adjunk annak a feltételezésünknek, miszerint a századforduló műemlékjellegű épületei lehetnek azok, amelyek hatására az épületkerámia ismét visszaszerzi korábbi pozícióit.

Bár kiperőnek számít, mégis meg kell említeni az 1960 táján Kishegyesen megalakított művésztelepet, amelynek törzsgárdáját olyan művészek alkották, akikre ösztönzően hatott a századforduló építészetének ez a szintézise, a szabadkai műemlékek díszítőkerámiája. Vajdaságban a kerámia ismét egyre szélesebb körben nyer alkalmazást, de többnyire csak a belső építészetben. Ez nyilvánvalóan utal arra, hogy építészeinknek fenntartásaik vannak a kerámia jelenlegi mestereivel szemben, mintegy feltételezve, hogy aligha lennének képesek megismételni a századforduló művességét, újratertemteni a korbéli épületkerámia időálló tartósságát.

A Zsolnay-kerámia közvetlen jelentős hatást gyakorolt Ivan Tabaković (1898—1977) ismert festő és tanár alkotótevékenységére is. Aradon született, tanulmányait Budapesten, 1919-től pedig Zágrábban folytatta. Alkotótevékenységében jelentős szerepet kapott a kerámia. Baranyi Károly újvidéki szobrásszal és keramikussal közösen négy nagyméretű kerámiatáblát dolgoztak ki az 1937-es párizsi világkiállításra. A nemzeti történelem és a népművészet motívumait alkalmazó alkotásaik Jugoszláviában úttörő jellegűeknek számítottak, és kiérdemelték a világkiállítás nagydíját. Ivan Tabaković ezt követően kerámia szakot létesített a belgrádi Iparművészeti Iskolában (1938). Tanári tevékenységét a háborút követően is megbecsülés övezte.

A szabadkai példától ösztönözve lelkesedéssel beszélt a kerámia mű-

fajában rejlő alkotói felfedezésekről. A színekre, azok tartosságára, a Zsolnay-kerámia formaművészetére figyelő, kísérletező tanár a művészet és a tudomány kölcsönös kötődését vizsgálta. A századforduló művészetének és építészetének a szintézisét lehetségesnek tartva hitte, hogy a korunk érzékenységének megfelelően átértékelt kerámia szín- és formagazdagsága ismét széles körű alkalmazást nyerhet korszerű igényeknek megfelelően készült épületeinken.

A Zsolnay-épületkerámia már egy évszázada jelen van hazánk különböző térségeiben. Ez a tény néhány összefoglaló megállapításra készítet:

— a modern építészet hosszabb időszakon át érvényesülő sivar funkcionálisát követően ismét felmerül környezetünk emberközeli megformálásának az igénye;

— mind gyakrabban kerül sor a múlt építészeti emlékeinek a felújítására, a történelmi városmagok, a századfordulóról származó épületek restaurálására;

— a művészet és az építészet kortörténeti jellegű szintézise mindinkább foglalkoztatja az alkotókat, s a századforduló szintézise még mindig megismételhetetlen példaként áll előttük;

— a kerámia tartossága és az éghajlati viszonyokhoz alkalmazott jellege szerves részét képezi ennek a szintézisnek;

— a Zsolnay-kerámia gazdag szín- és formavilága, időjárási viszonytagságokat tűrő tartossága, amellet, hogy kihívást jelent korunk művészei számára is, műemléki jellegével méltán érdemi ki társadalmunk és a konzervátorok figyelmét, mert megóvása kulturális hagyományaink értékelő számontartását jelenti.

*GARAI László fordítása*

## MEGHALT LŐRINC PÉTER

LÖBL ÁRPÁD

(1898—1983)

1898. június 14-én a bánáti Kovačičán született. Gimnáziumi tanulmányait Orsován és Pancsován végezte, 1916-ban érettségizett. Egyetemi tanulmányait a budapesti bölcsészettudományi karon folytatta, ahol 1919-ben alapvizsgát tett; tanári oklevelet 1924-ben a belgrádi bölcsészettudományi karon szerzett, a tanári vizsgát 1925-ben tette le. Időközben — 1916 májusától 1918 novemberéig — az osztrák—magyar hadseregben alhadnagyi rangban az orosz és az olasz fronton harcolt. A fronton háborúellenes verseket írt, amelyeket 1918 januárjában a katonai cenzúra megkerülésével Pancsován kiadott. Hadbíróskodás elé állították, de az, azzal az indoklással, hogy a verseskötetben nincs nemzet és osztály elleni izgatás, felmentette. 1918 májusában Ukrajnában, a doni medencében a megszálló hadsereg katonájaként kapcsolatba került az illegális bolsevik szervezettel, s azt a lehetőségekhez mérten támogatja. 1918 júniusában szabadságot kapott, hogy tanulmányait folytathassa, ekkor kapcsolódott be a budapesti marxisták körébe (Hoffmann, Bokányi, Bresztovszky; Korvin Ottó tanítványai). Rövidesen az olasz frontra viszik, a katonák egy csoportjával megszervezi a „háborút a háborúnak” mozgalmat, és 1918 októberében részt vesz a 33. ezred lázadásában. A Magyar Tanácsköztársaság idején folytatja tanulmányait, és bekapcsolódik a munkásmozgalomba. Tagja volt a szocialista egyetemi hallgatók szervezetének. A Tanácsköztársaság bukása után illegálisan Pancsovára érkezett, ahol 1919 és 1920 között a JKP helyi szervezetében dolgozott. 1920 szeptemberében a hatósági terror elől ideiglenesen az akkor még jugoszláv megszállás alatt levő Pécsre költözött, ahol 1921 augusztusáig, Baranya jugoszláv részéről való kiűritéséig maradt. Ezután Nagybecskerekben és Fehértemplomon (1921—1924) magyar, német és szerb tannyelvű középiskolákban dolgozott. Egyetemi oklevele megszerzése után a Gornji Milanovac-i gimnáziumban (1924—1927), a pančevói kereskedelmi iskolában (1927—1930), majd újból Becskerekben (1930—1936) dolgozott. Egyidejűleg részt vett a munkásmozgalomban, legtevékenyebb Fehértemplomon és Pancsován. Kezdetben a magyar, később pedig a szerbhorvát nyelvű haladó lapokban és folyóiratokban publikált: *Közakarat* (1920), *Renaissance* (1920), *Szabad Szó* (1920), *Futár* (1921), *Nova Vojvodina* (1922) — Nagybecskerek—Veliki Bečkerek; *Kronika* (1920—1921), *Baranyai Magyar Újság* (1921), *Ifjú Harcos* (1921) — Pécs; *Út* (1922—1923) — Úvidék; *Szervezett Munkás*, valamint kiadványai (májusi írások, naptárak, 1925—1929) — Szabadka; *Glasnik profesorskog društva* (1926—1941) — Belgrád; 100% (1928) — Budapest; *Korunk* (1932—1934) — Kolozsvár; *Jugoslovenska revija* (1930—1931) és *Pregled* (1934—1938) — Szarajevó; *Stožer* (1932) — Belgrád; *Almanah savremenih problema* (1936) — Zágráb; *Vajdasági Magyar Írók Almanachja* (1924) — Szabadka; *Književnik* (1932—1940), *Kultura* (1937—1938) — Zágráb; *Naš život* (1937—1938) és *Vojvodanski zbornik* (1938—1939) — Újvidék; *Lucs* (1938) — Szkopje.

1936-ban büntetésül a macedóniai Bitolába helyezték át. Itt is kapcsolatban állt a JKP illegális helyi bizottságának tagjaival, nem szakadtak meg azonban



vajdasági kapcsolatai sem, rendszeresen küldözgette írásait a már akkor a JKP eszmei irányításával dolgozó *Hídnak* és a *Naš život* c. lapnak, amely az OMPOK (ifjúsági mozgalom) orgánuma volt. 1939-ben nyugdíjazták. Pančevo-ra költözik, nemsokára reaktiválják, s Szabadkára helyezik (1939—1940). Időközben, kisebb megszakításokkal, 8 hónapot töltött el mozgósított ezredével Kicsevóban és Debárbán. 1941 elején, ismét büntetésül, Szabadkáról Kotorba helyezték át. Távozása előtt bekövetkeznek a március 27-i események, az áprilisi háború előtt behívták katonának. Ezredével megjárja a Pančevo—Rogatica utat, majd Belgrádnál fogságba került. 1945-ig különböző németországi hadifogolytáborokban (Wartburg, Nürnberg, Osnabrück, Strassburg, Barkenbrige) tartották fogva. 1945 februárja végén a Vörös Hadsereg a hammersteini hadifogolytáborból szabadította ki. 1945 áprilisában érkezett meg Szabadkára.

A háború után (1945—1946) a szerb köztársasági minisztériumban dolgozott a marxista történelemoktatás és a Vajdaság SZAT-beli nemzetiségi iskolák megszervezésén. Az új tankönyvek kiadásában és a *Jugoszlávia népei története* c. mű első szerkesztőségének szervezésében is tevékenyen részt vett. 1946 augusztusában visszatért Vajdaságba, és a Tartományi Végrehajtó Tanács közoktatási osztályán dolgozott. 1949-ig kiadói, szerkesztői munkát végez, tartományi tanfelügyelő, főiskolai tanár. 1949 és 1959 között a Pedagógiai Főiskolán tanít. 1951-ben kezdeményezésére megalakult a Vajdasági Történelmi Társaság, amelynek 17 éven át elnöke vagy alelnöke volt. Nyugalomba vonulása után is kintartóan dolgozott, s órákat vállalt az újvidéki Bölcsészettudományi Kar Magyar Tanszékén, marxizmust, politikai gazdaságtant, szociológiát és magyar történelmet adott elő. Tudományos kutatómunkája a felszabadulás után bontakozott ki. Vajdaság gazdasági-társadalmi, politikai és művelődéstörténetét tanulmányozta. Nagyméretű tudományos szervezői munkásságot fejtett ki. Szerkesztőségi tagja volt a háború előtti és utáni *Hídnak* (egészen 1951-ig); a belgrádi *Istorijski glasnik*nek (1948), a *Zbornik Matice srpske za društvene nauke* c. kiadványának (a 15. számtól a 32. számig). Közreműködött a *Prilozi Vojvodanskog arhiva* (1954), a *Prvi socijalisti*, a *Pregled istorije SKJ* (Beograd), az *Istorija naroda Jugoslavije* (Beograd—Zagreb—Ljubljana, 1952—) c. munkák szerkesztésében és megírásában.

Tudományos, publicisztikai és szépirodalmi munkái a felszabadulás után a következő lapokban és folyóiratokban jelentek meg: *Prosvetni pregled* (1945—1946), *Istorijski glasnik* (1948—1957) — Belgrád; *Nastava historije* (1951), *Historijski pregled* (1963) — Zágráb; *Godišnjak Istorijskog društva* (1951), *Letopis Matice srpske* (1947—1951), *Zbornik Matice srpske za društvene nauke* (1950—1963), *Népoktatás* (1947—1952), *Zadružni arhiv* (1953—1959) — Újvidék; *Glasnik na Institutot za nacionalnata istorija* (1960) — Szkopje; *Századok* (1959) — Budapest; *Etnološki pregled* (1962) — Belgrád; *Dnevnik* (1946—1963), *Tribina, Magyar Szó* (1946—1982), *Ifjúság* (1947—1952), *Dolgozók* (1947—1982), *Dolgozó Nő* (1947—1952), *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei* (1969—1981), *Tanulmányok* (1969), *Godišnjak Filozofskog fakulteta* (1968), *Istraživanje* (1972—1981) — Újvidék; *7 Nap* (1947—1982), *Oktatás és Nevelés, Létünk*, (1972—1982), *Üzenet* (1971—1982) — Szabadka.

A lapokban és folyóiratokban kb. 120 nagyobb és 600—700 kisebb tanulmányt és cikket publikált. Szépirodalmi jellegű munkái is számosak. Kéziratai és kiterjedt levelezése is az újvidéki Szerb Matica kéziratárchájában található.

Munkássága folyamán a következő álneveket és betűjegeket használta: Láng, Láng Árpád, Lányi Árpád, Lovass István, Varga Sándor, g. d., Zarko Plamenac, Josipović, Darlić, Lőrinc Péter, c. r., Jevremović stb.

1983. február 13-án Újvidéken hunyt el.

Művei: *Lány és béke*. Pancsova 1918; *Psichoanaliza i nadrealizam*. Zagreb 1938; *Erdély*. Szabadka 1940; *A kuruckor*. Szabadka 1947; *Nemzet születik Macedónia katalanaiban*. Novi Sad 1949; *A nagy póri pör*. Novi Sad 1950;

*Hétköznapiok*, Novi Sad 1951; *Görbe utca 23*, Novi Sad 1952; *Szocijalistički pokret u Vojvodini 1890—1919*; *Elemir i Taraš 1897*, Zrenjanin 1954; *Sindikálna borba narodnog proletarijata*, Beograd 1954; *Prilog istoriji agrarnog pitanja u Vojvodini 1848—1849*, Novi Sad 1954; *Srpska narodna nezavisna stranka*, Novi Sad 1954; *Adalék a vajdasági agrárkérdés történetéhez 1848—1849*, Novi Sad 1956; *Beočinska kaja*, Novi Sad 1959; *Revolucionarni pokret u Vojvodini 1848—1849*, Novi Sad 1960; *Alakok*, Novi Sad 1960; *Emberek az embertelenségben I. Válságok és erjedések*, 1918—1921, Novi Sad 1962; *Politíckí lík Vase Stajíca*, Novi Sad 1963; *Emberek az embertelenségben II. Vándorlások*, 1921—1930, Novi Sad 1965; *Idő és művészet*, Szabadka 1972; *Bánát magyar nyelvű polgári társadalomtudománya a századforduló idején*, Újvidék 1973; *Lutanja i saznanja*, Novi Sad 1975; *Bácskai polgári politikai elmélet 1880—1920*, Szabadka 1976; *Harcban a földért*, Budapest 1977; *Emberek az embertelenségben III. Pirkadás*, 1930—1941, Újvidék 1978; *A Pleitz-báz kiadói tevékenysége a bánáti rónán*, Újvidék 1978; *Građanske političke stranke u Vojvodini*, Novi Sad 1978; *Társadalom és művészet*, Újvidék 1982.

PASTYIK László

## LŐRINC PÉTER VERSEI

### 4.

Sírcsokor már jó rég szívem bal kamrája  
koszorúér-Tava, gyűjtő medencéje,  
fehér prémsipkájú havasok aljában.  
De fejlődőképes még, mint minden új temető.  
Vajon hány halott vár a hosszú-hosszú sorban,  
hogy rendre belém hulljon  
(egyszer mindenkire rákerül a sor!),  
szívemben megbújva végleg temetkezzen  
a Sipka-szorosban, hol újra minden csendes,  
csak a szűk kamra zakatol nesztelen,  
de nem hallhatatlan,  
halottaim csokrát locsolgatja  
fehér erdő mélyén —  
bús hulla-csokor!

### 5.

Aki különb — hamarabb távozik:  
Nem gondolod hát, hogy túl soká élsz már?!  
Vagy nem kívánsz már élen járó lenni?!

— Mióta, jaj, tudod — lassan járó lettél,  
 lassan járó és vén: mindenki megelőz!  
 Ne légy nálam Te sem különb, asszonyom!  
 Várd ki sorodat!  
 Míg én élek — élj!  
 Ne légy virág hallotti-csokromban!

Így lépkedtem egy reggel bús recept-sétámon  
 a bennem ikavargó, a bennem születő  
 versek ütemében  
 s a léptek ritmusa a vers üteme lett  
 s most, amíg a vers él —  
 él léptem üteme  
 és élek magam is!

## 6.

Elrévedek: Téma-örökségem ugyan kire hagyjam  
 és vajon kire nonkonformizmusom,  
 amely vénségemre — hogy ki sem verseng érte —  
 végtére rálelt az egyén s az osztály  
 harmóniájára!

Könyveim talán valaki befogadja,  
 de ki vállalja hatalmasra megnőtt, hervadtan illatozó  
 témacsokromat

és kire marad majd konok hagyatékom:  
 kálomista nyakam, keményfejűségem,  
 mely puhul, puhul egyre, hogy asznak sejtjei.

## 7.

Akármilyen csúf — akármilyen rút:  
 szeresd szép életed, szeresd rongy életed!  
 Bárminő botor — bárminő balga:  
 szeresd őt — a bölcsét!  
 Bármilyen hazug, vagy rágalalmazó:  
 szeresd benne az — örök igazmondót!

Szép-rút, bölcs-botor,  
 hazug-igazmondó  
 örök életedet, amely oly rövidre szabva —  
 ha száz évet élsz is!

## 8.

Innen-onnan a 80-ra már odalátok,  
és lám, már int: hogy megvár a sarkon:  
ne siessek hát!  
Már hogyne sietnék,  
már hogyne loholnék:  
vár sok munkám egyre,  
és jól tudom:  
míg munkám van,  
míg dolgozom:  
élek!  
S mindörökre  
fiatal maradok.

## 9.

Szavak börtöne — írás, vers  
érzelmes-míves — néha nyers  
érzés börtöne — vén tetem  
fiatalt játszik — hetvenkilencen.

Menjek, Anyám, kövesselek?  
tetemed nincs — hová?!  
temetőd nincs — hová?!  
elgázosítottak, el is égettek,  
korommá égettek — füstté égettek:  
levegő ég most széles új hazád:  
beszívom a léggel talán testedet,  
érzésvilágodat,  
talán derűdet, mosolyodat is,  
s bennem újra, új életre kelsz!  
Feltámasztalak — megteremtelek,  
mint megteremtettél — egykor engem Te.  
Azonosulok a világmindenséggel!  
Ó, Világanyám!

## 10.

Bánáti róna — engedj utamra!  
A derűt az életre tartalékolom,  
versre jusson a keserűségem!  
Így szólt derűs tanításod, Anyám?!

Bánáti róna — engedj hát utamra...

Dolgomvégezetlen — nem távozhatok,  
mert mit tettem eddig — mit adtam magamból  
át az utókornak?!

Gyermekeim nincs —  
de vannak ezrével — tanítványaim!  
Lesznek-e — ők — én is,  
hogy magam örökítsem  
elvi utódimban akár?!

Ahogy tanítottad — derűsen, Anyám!

Bánáti róna — engedj hát utamra!  
Emléked, harcod megörökítettem.  
Lépj hát örökömbé, légy — örökösöm,  
Bánáti róna — és te is — Anyám!  
Anyám, Világanyám!

Mert Te örökké élsz — hisz sírnod nincs sehol,  
csak távoztál tőlem a levegőégbe  
önállósulhassak én s megörökíthessem  
keserűségedben is — derűs mosolyod!

Bánáti róna — engedj hát utamra!  
Benned lesz örök — az én életem!

## TÁBOR A TÁBORBAN\*

(Részlet)

LŐRINC PÉTER

Ebben az időben már a 39. barakkban laktunk, ott a rejtentő nürnbergi télben, ahol állandósult a vastag hótakaró fölött a mínusz 30 fokos dermesztő, azelőtti életünkből ismeretlen légkör, amelyben a belélegzett levegő fájdalmat okozott, szinte felsebezte tudónket. Ha itt-ott sikerült tüzelőre szert tennünk, az felmelegítette némileg a barakk levegőjét és párává változtatta a talpunkon behordott havat de azután újra kihűlt a kályha — lecsapódott a pára, és belső barakk-esőt eredményezett. Mégis: életben voltunk, és egyre nőtt és nőtt táborunk: a haladó tábor. Jöttek az új emberek, a többi tábor ide helyezett emberei is, jött Vita Petrović barátom, Vinaver meg Milan Bogdanović az egyik, Sima Karaoglanović a másik és a Schreiber-Papo csoport a harmadik táborból. Új börtönünkben a tömbvezetőség irodaszemélyzete is oldalunkon állott: közöttük Aca Milojević és Duda Timotijević. Dudát és Acát Ottó hozta körünkbe, ő értesült már jó előre Schreiberék érkezéséről is, és Marko Schreibert nagyon várta, mint olyan embert, akire szükség van a táborban, aki jobban ismeri a hazai helyzetet nála, az egykori emigránsnál.

Tőle, Ottótól, kaptam, meglévő csoportjaim mellé, most a Márkó-csoportot, mert Márkó politikailag Ottó irányító csoportjának tagja lett ugyan, de elméleti tudásukat csekélynek ítélve, eszmei fejlődésüket, nevelésüket rám bízta Ottó.

Ott volt a csoportban Papo, a sarajevói kommunista közgazdász, Fröhlich, a biológus, állatorvos, Rosenzweig, az orvos — csupa kiváló „entellektüel”, akikkel most bővült csoportjaim száma, mert barakkomban ekkor már dialektikai, szociológiai, marxista—leninista tanfolyamot szerveztem, és erre eljártak Aca Milojevićek és mások is. Marko melegszívű, nagyon emberi kommunista volt, akár Papo is; Fröhlich kiváló tudományos képzettségű és gondolkodású koponya, aki később, sajnos, nagyon eltávolodott tőlünk és nyugatra távozott; míg Rosenzweiggel jó pár esztendő múlva a zágrábi

\* Részlet Lőrinc Péter visszaemlékezéseinek kéziratban maradt negyedik kötetéből.

Rebro-klinikán találkoztam, mint docenssel, akiről a páciensek nagyon hízelgően nyilatkoztak, mint akinek külön egyéni módszere és újonnan feltalált orvosságai, injekciói vannak, amelyek mindannyiunk hasznára váltak. Aca Milojevićtel még sokáig fogok együttműködni; ő akkor egyetemi tanársegéd volt, fizkus, aki az atomfizikával kívánt foglalkozni, s aki később a vincai intézet munkatársa s a belgrádi természettudományi kar professzora, jelentős eredményeket mutatott fel. Később is — egyre inkább — rám bízták a „súlyos” entellektüeleket, tudósfiókákat, művészfíókákat, azokat, akiknek a dialektikára mint tudományos s nem csupán mint politikai módszerre volt szükségük, s akik mint az érzékeny, hiú entellektüel általában — „nehéz esetet” képeznek, akiknek akármilyen kommunista aktivista nem imponál, akikkel csak az tud bánni, aki maga is ily entellektüel és ismeri a lélek rejtelmait és rejtékhelyeit, aki megérti az entellektüel-népség különböző fajtájú gátlásait és túlkompenzációit — víziós örültségeit: már önmagamon, a magam örült érzékenységen, gátlásain és komplexusain át is.

Persze az, hogy ezeket az „eseteket” Ottó rám bírta, hogy értette az ilyen fajtájú diplomáciát is — arra mutatott, hogy Ottó is ismerte az „entellektüel pszichológiát”. Elvégre művészember, író és festő volt, és színészek, írók, képzőművészek között élt Belgrádban, Berlinben, Párizsban, Zürichben, és Lukács György, Háy Gyula és Wittvogel, Brecht és Becher voltak a tanítói, Anna Seghers a titkos szerelme, és igazán nem ért életemben nagyobb dicséret annál, mint amikor Ottó Wittvogelhez és Lukácshoz hasonlított, hozzátéve, hogy Lukács azért túl merev, soha túl nem jutott a szocialista realizmuson, naturalizmuson, impresszionizmuson. Akkor talán még igaza volt.

Duda Timotijević nem volt még kommunista, de hozzánk közel álló antifasiszta értelmiségi, újságíró és publicista, a Politika, azaz Ribnikárék köréből. Apja, a reakciós miniszter csak annyiban hatott rá a házukban megforduló politikusok által, hogy benne és általa megismerhette és megutálhatta a reakció különböző fajtájú reprezentánsait. Ő maga haladó publicista tevékenységét itt a táborban is folytatta: kommentálva szóban és írásban a beérkezett számtalan lap, valamint rádió híreit, megteremtve ezáltal a táborig bulletin első és még egyéni és kezdetleges formáját, aminthogy Đoka Karaklajić, Mika Ristić-Alas mint műkedvelők és Blam mint hivatásos muzsikusként, megteremtették a *Bohém* egyesületet, amely hangversenyeket, majd a Mile Vitorović—Babić—Mačkić együttessel kö-

zösen kabaréestet is rendezett valami irodalmi-művészeti, antifasiszta vonalat inaugurálva a táborban, karöltve a Miša Carević színházával.

A tábor kezdte ott folytatni a szellemi, kulturális életet, ahol oda-haza megszakadt az 1936—1941-es évek nagy és haladó szellemű kulturális fellendülés, annak míg a tisztára polgári, reakciós kultúra, ha akadt is itt-ott, teljesen eltűnt, láthatatlanná és hatásában érezhetetlenné vált. Hamarosan odafejlődtek a dolgok, hogy 1942-ben (Osnabrückben) már játszva elhódítottuk és elhódítottam a közönséget az esetleges polgári „kulturtrágerek” elől. Későbbi kollégám, Marić például a filozófia történetének egy tanfolyamát nyitotta meg Osnabrückben. Volt is vagy 50—80 hallgatója. Azután én szerveztem meg, a tanítók egyletében, egy hasonló tanfolyamot, ahol a filozófiai irányok marxista értékelését nyújtottam azok ismertetése mellett, és néhány hét múlva Marić terme hallgatók nélkül, üresen tátongott, míg az én termemben úgy szorongtak az érdeklődők, hogy, ha nem indultam el időben hallgatóim közé, akkor az ablakon át juthattam csak be, esetleg az ablakban állva beszélhettem csupán... Persze Nürnbergben idáig még nem jutotunk el, de itt indult meg az a folyamat, amely Osnabrückben 800—1000 hallgatót fog eredményezni, nem csupán egy-egy politikai vagy katonai témájú előadáson az aktuális helyzetről, de filozófiai, szociológiai, történelmi előadásainkon is.

Később Vita Petrović, a bíró is egyik legjobb előadótársam lesz; itt még ismeretlen volt egyelőre, még fel kellett melegednie az új táborban, új környezetben. Osnabrückben halálhírét fogom hallani, amely szerencsénkre „oflažnak” bizonyult. Az eset ugyan megtörtént, de Vita életben maradt, amikor csomagokat hajigáltak át a drótakadályon, az éhező, haldokló, éhenhaló szovjet embereknek, mire a német őrcök közéjük lőttek...

Ekkoriban jöttek közénk Hohenfelsből, Offenburgból, Lübeckből (hol, mindenfelé és hány tábor volt a *Százezer táborok országában?*!), egyebek között a stramm huszárfőhadnagy — Milan Bogdanović, az irodalomtörténet egyetemi tanára, a republikánus, aki egykor a *Danast* szerkesztette Krleža és Bogdanov társaságában, s aki hajlott a marxizmus felé, de akivel csak 1943-ban kerülök majd munkatársi viszonyba, amikor is rajta leszek, hogy irodalmi-művészeti téren is marxistává tegyem, bírálgatva verbalisztikus írói és előadói módszerét, és azon igyekezve, hogy megértessem vele: eddigi stílusa megfelelt idealizmusának, most azonban materializmusá-



val „adekvát” stílust kell teremtenie. Ez már persze Stryjben volt, s mindkettőnknek be kellett látnunk: könnyű igenelni a marxizmust, könnyű elsajátítani akár annak módszerét is elméletben, de úgy alkalmazni politikai, irodalmi, tudományos gyakorlatunkban a módszert, hogy az valóban marxizmus legyen s hogy a forma, a stílus meg a lényeg, a tartalom nagy harmóniába olvadjanak, az bizony nehezebb munka és rettentő nagy, éber, önkritikus erőfeszítést és állandó „edzést” igényel.

Staško-Stanislav is ezzel a csapattal érkezett, s nagy idealista vitalitásában, dinamizmusában, mozgékonyságában, bergsoni aktivitásában azonnal hallatni kívánt magáról. Staškót persze úgyszólván mindenki, pontosabban minden szerb értelmiségi ismerte, s azt is tudta, hogy a Ne-staško név (állhatatlan, izgó-mozgó) jobban illene rá. Staškoval később jó viszonyba kerültem, szinte barátokká váltunk, ha szabad ezt mondani ideológiai ellenfelek viszonyáról; — megmaradt a táborban is lomha, tunya, hájas embernek; ha le is apadt tokája, pocakja, a hájas, lassú mozgású ember benyomását keltette továbbra is, mert bőre megtartotta eredeti dimenzióit és az eredeti térfogatra mutatott továbbra is. Rettentően elhanyagolta magát a táborban, s ez még rosszabb benyomást keltett. Sancho Panza volt ő Don Quijote mellett, Goedze Lamsack — Till Eulenspiegel mellett; ezeknek szelídsége, jóságossága nélkül persze. Dinamikus szenvedélyes gondolkodó, szerető és gyűlölő, barát és ellenség vagy vitázó volt, és az őrült esztelenségig merész, sőt vakmerő, de bátor is egyúttal. Mert a táborban haszontalan, sőt káros vakmerőségtől a hasznos előremutató, áldozatos társadalmi, erkölcsi bátorság felé fejlődött, aki — ha fasisztaközelségben helyezkedett is el odahaza mint író és mint diplomata — itt bátor és vakmerő antifasisztává lett körünkben. Főleg az indította meg felénk vezető útján, hogy a dražisták, usztrasák, ljoticévacok körében csak önző barbarizmust látott, az emberieséget, humanizmust, kultúrát, szellemet a partizánbarátok körében lelte fel. És ez a meglátás mind az antifasiszták és kommunisták — mind Staško javára billenti a mérleget. Persze hosszú az út Bergsontól Marxig—Leninig, és ezt az utat Staško sohasem tette meg. Viszont harcos antifasiszta lett belőle, mert szerette a kultúrát és utálta a kultúrálatlanságot a fasiszta „vojvodák”-ban, a „dandarák”-ban.

Igy, meg kell vallani, Staškonak volt ideológiája, hiába szállt síkra minden eszmei-világszemléleti megkötöttség és lekötöttség ellen. Az intuíció, irracionizmus, irrealizmus, bergsoni misztika

vizionárius híve volt és „őrült” — mert mindezt együtt őrültségnek tartotta, legalábbis nevezte, s úgy hitte: „őrültség” nélkül nincs se kultúra, se alkotás. Az alkotó zsenialitás maga is „őrület”. Utálta a józanokat, racionalistákat — és ezzel — jaj — önmagát is, mert sokszor nagyon is racionális volt, és tudása, képzettsége, kulturáltsága volt oly sokoldalúan gazdag, akár képességei és tehetsége. Valamikor érettségi után soká tépelődött; a matematikát, a költészetet vagy pedig a hangversenydobogók zongoráját válassza-e? Köztudomású volt róla, hogy kiváló esztéta és nyelvteremtő, nyelvújító is. Egy szó kellett hozzá: és Staško felállt, s 2—3 órás nagyon gazdag és nagyon élvezetes előadást vágott ki bármely íróról, műfajról, esztétikai, nyelvészeti, esetleg filozófiai témáról. Elemében akkor volt, ha az eruditizmust frivol, cinikus amoralitással keverhette, vegyíthette, ilyenkor Európa legkiválóbb kozőrjévé emelkedett, fölibe kerekedve Otónak vagy (oda haza) Veljko Petrovićnak, másoknak is. Szerette frivolitásával kétségbe ejteni az álszent, álszemérmes, erkölcsködő moralistákat, így pl. Divacot, a darwinistát, aki menekült, ha csak meglátta. A polemizálás volt életeleme, ilyenkor ömlött a szó az ajkáról. (Tévednék, ha bőbeszédűnek nevezném, minden szavának, jelzőjének helye volt mondatában, minden mondatának előadásában, ha sziporkázó tűzijáték volt is egészében véve minden felszólalása. Ha mást nem: Staškót adta, fejezte ki ez a tűzijáték. Jellemét viszont — ha volt —, legalábbis eleinte, titkolta, rejtegette (mert elítélte a szilárd jellemet, jellemben is a változatosságot, dinamizmust helyeselte ugyanis). Habár akkor is bátran vallotta magát polgárnak, és még idehaza is bírálta a marxizmust, marxistákat, ha másképp nem, hát mint ismert karikaturista. Mert ebben hasonlított Karinthyhoz, ha Karinthy nem is l'art pour l'art bíráló volt, és nem is a szélső jobboldalról indult. Mert Staško 1914-ben sokszor csak azért állt ki a lövészárkok mellvédjére — tíz méterről mutatva teljes figurát az ellenség felé —, hogy megmutatkozzék, hogy lássák és lássák bátorságát. Ezt megtette a táborban is, pl. Strassburgban — de akkor ez a vakmerőség már áldozatos bátorsággá vált, mert volt célja és értelme.

A két háború között a tehetséges modern író — mint a belgrádi „modernekek” szinte valamennyien — diplomáciai szolgálatba lépett (Rakić, Dučić, Crnjanski, Andrić stb.), és vállalta a kultúrattasé szerepét a reakciós Spanyolországban vagy akár a náci Németországban is. Oda haza haladó szellemű írókat, művészeket támadott. Ez meg is felelt a bergsoni irracionális vonalnak.

Így került Staško a táborba, és bizonyára fájlalta eléggé, hogy a kultúrát köztünk találta meg, nem pedig a csetnikek és „dandarák” barakkjaiban; bátran levonta azonban a következtetést, és elindult a felénk, közibénk vezető úton, ha nem is merete mindenkor vállalni múltjának ódiúmat. Így egy ízben (kérdésemre: „Miért nem teremtette meg a belgrádi modernnek irodalma a modern szerb regényt, miért nem nyújtottak semmit, tanítványának, Čosićnak próbálkozásain kívül is e téren (*Pokošeno polje*)?” — öltöztetett, de érdemlegesen nem mert nyilatkozni.

Így hallgatott el egyszer 1943-ban az osnabrücker ambulancián is, ahol számtalanszor meglátogatott engem, isíászmom mozdulatlanágában, amikor újabb nyelvészeti és ritmustani eredményeiről beszélt éppen, és a ritmus téziseit és antitéziseit emlegette, amelyek egymást váltogatják, követik. Elmosolyodtam (miközben gyorsírással jegyzetem érdekes vallomásait), és kissé ingerkedve ezt mondtam:

— De hiszen már egész dialektikussá lett maga is, már maga se tudja másképp látni a világot, mint ellentétekben, tézisekben és antitézisekben . . .

Elhallgatott, és magába nézett. Hájas, lebernyeges keble erősen emelkedett és süllyedt. Azután hirtelen, és egyáltalán nem staškói hanglejtéssel, nem csipkelődve, nem polemikus éllel, de magába szállva, befelé nézve és szinte már fájdalmasan ezt mondotta:

— „Igen . . . ellentétek; tézisek és antitézisek . . . De hol van nálam az ellentétek egysége? Hol van az én szintézisem . . .?” — Ez fájt hát neki!

Szinte megilletődtem. Hallgattam. Nem tudtam semmi vigasztalót találni szavaira. Vártam, hogy önmagától oldódjon föl, hogy megtalálja az önirónia csipkelődő szavát.

A másik eset jóval később, már Strassburgban történt (1944-ben). Miután hónapokat töltött a dražista fasiszták között, akik úgy elverték az őket kikihívó Staškót, hogy majdnem belepusztult: sikerült eljutnia közénk a másik „fór”-ba, a tisztán partizán erdőbe. Itt meghirdette előadását a barbár, csetniki, dražista fasizmusról — amit ő „dandarizmusnak” nevezett el. Elmentem, meghallgattam. Előadása után hozzáléptem, és a legnagyobb őszinteséggel, minden csipkelődés nélkül mondtam:

— Nagyon tetszett. Azt hiszem, ez az első előadása, amelyet teljes egészében magam is vállalnék, magam is aláírnék.

Elgondolkozott. Magába süppedőn, befelé nézőn: „magába szállva”. Azután sikerült leküzdenie az introvertikus maganézés pilla-

natát, és már megtalálva magában a másikat, a csúfolkodót, luciferi mosollyal mondta:

— Azon gondolkodtam el, hol is követhettem el a hibát, hogy magának (a marxistának) tetszhettem?!

Persze Staško — akármennyi időt töltöttünk is el együtt, hiszen számtalanszor álltunk egymás mellett, a néha órákig elhúzódó ap-peleken — soha teljesen meg nem ismert: a marxista mint író, ki-egyenlítődött előtte a szűk látókörű, csak maga elé néző, szektás-kodó, elrendelt sémákban gondolkodó, merev „hipnotizálttal”, és fogalma sem volt róla, hogy közöttünk is vannak olyanok, akik ismerik és kedvelik az „izmusokat” és formális vívmányaikat, ame-lyekért ő maga az életét adta volna. Így történt, hogy amikor Stryjben egy irodalmi-művészeti vitát rendeztünk, amely hat hetet vett igénybe — heti egy-két előadással, vitával — és Ottó rám bízta a vita megrendezését és a bevezető, vitanyitó előadást —, én Staškóra gondoltam, úgy vélve: ő lesz az ellenszónok szerepére a legalkalmasabb, tartsa ő az ellenbeszámolót, az opponens előadást. Én persze akkor, már a *Híd* óta és egyre inkább, az új forma és új tartalom szintézisét tartottam igaz, mai, aktuális művészetnek — és emellett tört lándzsát még sokkal inkább Ottó is. Ha realiz-mus — hát legyen az az „izmusok” minden formai vívmányával meggazdagodott „új realizmus”. Én magam el sem tudtam volna képzelni magamat a „durée”, az asszociációs módszer nélkül mint író, úgy, hogy csupán kifelé nézsek, magam köré tekintsek írás közben — soha befelé ne pillantsak, ne merítsek önmagamból, ne bányásszam ki legmélyebben fekvő rétegeimet is: ne legyek mint jó-zan nappali pillanataimban is — írás közben is sokrétegű és a kül-ső világot ne adjam önmagamon, az ismeretlen tudatalattin átszűr-ve, ha talán az „acte gratuit”-t igyekezve némileg érthetővé tenni, a tudatalattival megindokolni. Ismertettem hát kétóras előadásom-ban (a tábori ráérős norma szerint) az „izmusok” főbb vívmányait is, a „szociális” és a pszichológiai, a szocialista, a realista és a szür-realista művészet szintézisét próbálva nyújtani. Mikor utólag fel-kértem Staškót az ellenbeszámoló megtartására, megpróbáltam őt informálni előadásomról, már miheztartás végett is, mert éppen nem lehetett jelen.

— Sohase fáradjon! Nagyon jól el tudom képzelni, miket mond-hatott . . .

Így aztán a közönség nagy derülésére nyitott ajtókon kopogta-tott, ellenelőadásában ott támadott, ahol erre semmi szükség sem

volt, és ezzel szinte már jó előre bebiztosította a mi győzelmünket, hiszen, a vita első szónokaként azután Ottó lépett fel, aki kihasználhatta és kihasználta ezt az alkalmat. (A felszabadulás után is előfordult, hogy látatlanban ítélték fölöttem: nyitott ajtókon kopogtatva, de ezzel nem sokat törődtem. Hadd írják olvasatlan könyveimről a kritikákat!)

Ez is persze 1943-ban volt már. Most — 1941-ben — Staško még csak éppen hogy közénk érkezett, de már bejelentette egy előadását a húszas évek jugoszláv, azaz a belgrádi szerb modern irodalomról: önmagáról, Krakovról, Crnjanskiról, Tin Ujevićről, Toša Manojlovićről, Boško Tokinról és a többiről beszélt, akiknek modern irányzata távol állt tőlünk — akkori magyar aktivistáktól, és úgy éreztük, elmaradt mögöttünk, nem jutott el az expresszionizmushoz, dadaizmushoz, inkább a bergsoni, gide-i „megindokolatlan aktus”-nál: „acte gratuit”-nél időzött még, vagy a szimbolizmusnál.

Szóltam Sima barátomnak, és minden eshetőségre felkészülve, vitára ajzottnan — elindultunk. Staško elmondta dicsőimnuszát a belgrádi modernekről, lehordta a Domanovićot Disig terjedő „szimpla”, egysíkú irodalmat. Azután én kértem szót, először állva ki Staško és a „krakovština” ellen, azok ellen a modernek ellen, akik — a fasizmusig jutottak el, ugyanakkor, amikor mi a forma forradalmát a tartalom társadalmi forradalmával párosítottuk: már az aktivizmus, szóval a belgrádi modernizmus idejében is. A vita folyamán felhívta magára a figyelmet egy ember, aki váratlanul lett a vitában segítőtársam, akivel itt ismerkedtem meg, de akit Staško már ismert, még a fővárosból. Domanovićról állította éppen Staško, hogy már „rég halott”, amikor egy majd két méter magas, hatalmas talpakon álló, hatalmas mancsú, hajlott sovány férfi fölibe magasodott — ott ült éppen mellette — a köpcös Staškónak (Don Quijote Sancho Panza fölibel!), s a feje fölött hadonászva rettentő tenyerével mondogatta:

— Domanović él; te vagy a halott, Staško! Domanović él, halála után is, te halott vagy már testi életedben!

Megjelent hát közöttünk, körünkben Maksa Španac recte Ljubomir Maksimović, az építészmérnök, a spanyol harcos, Jovan Maksimovićnak, Tolsztoj és Dosztojevszkij szerb fordítójának, a szociális, humanus embernek és írónak fia. Latba vetette forradalmi temperamentumát, fanyar, groteszk humorát, néha sematikus, néha mindent felölelő irodalmi koncepcióját és rettentő, gölemi testiségét,

és győztes maradt a porondon. Együtt tartottunk „haza” az előadásról...

Maksa szűkszavú, tömönatos, de pompás csevegő, kozőr volt; a témái is egyedülállóak, mert egyéniek voltak a meglátásai. Londonban — a világ egyik központjában — a falut látta meg; az imperializmus központjában — a szektás papot, aki pénzért árulja tanítását. Mert híres volt meséje a kis kacsáról, „aki ott úszott mindenki szeme láttára a londoni Temzén”, s akit senki sem vett észre nagyvárosi groteszkségében — mindaddig míg Maksa fel nem hívta rá a londoniak figyelmét, egyszerűen azzal, hogy odaállt és állhatatosan szemlélte.

1943 szeptemberében, az olasz kapituláció napján harminckilencünket tizenegy szuronyos őr kíséretében Osnabrückben bevagoníroztak s vittek a stryji büntetőtáborba: a mi „Katinunkba” — ahogy az egyik őr mondogatta. Velünk volt Ottó (az első számú „ellenség” a halál-listán) és én (a 2. számú „ellenség”), Staško és Maksa, Mića és Minja; a matematikus, igaz polgári demokrata, Marić, Dina, azaz Stojadin Katić vezérkari őrnagy, az 1800-as felkelő Katić ükunokája, aki, lám, most is velünk tartott, „szabadságharcosokkal”, Dragan Jovanović, vezérkari kapitány — aki ott volt március 27-én az éjjeli tiszt királypucsbán, de azóta hozzánk fejlődött.

---

# KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

---

## SZÁZ ÉVE HALT MEG MARX KÁROLY MARXIZMUS ÉS KULTÚRA (III.)

MAJOR NÁNDOR

4.

A társadalmi szubjektumok sem foghatók fel, nemhogy a történelmi szubjektumok, ha nem érzékeltetjük, miért szubjektumok és hogyan nyilvánulnak meg. A természeti folyamatokban lehetetlen egymástól megkülönböztetni a szubjektumot és az objektumot, mert szerepük mindig is kölcsönös. A víz elpárolog — említi a kultúra egyik kutatója —, kérdés azonban, hogy ebben a folyamatban a sugarait árasztó nap „hat-e szubjektumként”, vagy pedig a víz, amely elnyeli a sugarakat, hogy megváltoztassa halmazállapotát. Ebben az esetben nincs szubjektum és objektum. Lukács mutatott rá, hogy a szubjektumot és az objektumot csakis a sajátos emberi tevékenység, mármint a munka segítségével lehet megkülönböztetni egymástól. „A célszerű tevékenykedőt nevezzük szubjektumnak”, állítja az egyik teoretikus<sup>24</sup> s igazat kell adnunk neki, mert a szűkebb munka helyett a tágabb emberi tevékenységet veszi figyelembe. Kiemelnék még, hogy a szubjektumot saját gyakorlata hozza létre: valóban senki senkit sem tehet szubjektummá, ugyanis szubjektummá kell válni, és pedig célszerű öntevékenységgel.

Közismert marxista alapelv, hogy az ember az anyagi termeléssel újratermeli a társadalmi viszonyokat is, amelyek között él. Ez az ember többi társadalmilag megalapozott tevékenységére is vonatkozik. Az ember azonban, mint már mondtuk, legelőbb is saját társadalmiságát termeli újra, amikor is a lehetséges társadalmi következményekhez méri szándékolt, célszerű tevékenységét; ezt nemcsak azért teszi, hogy tiszteljenben tartsa a „rendet” a számára külső adottságot jelentő társadalmi egybekapcsoltságban, hanem azért is, mert ezáltal lényegében meghatározza saját létét.

Újfent hangsúlyozni kell: a társadalmiság volt az a médium, amelyben az ember születését egyenként döntő módon befolyásoló összes mozzana-

<sup>24</sup> Vitányi Iván: Kultúra, művelődés, közművelődés, *Magyar Filozófiai Szemle*, Budapest, 1975/5—6.

tok meghatározott formában egybefűződtek. „Minél mélyebben visszamegyünk a történelemben, annál inkább jelenik meg az egyén, ennél fogva a termelő egyén is, önállótlanok, egy nagyobb egészhez tartozónak... Az ember a szó legszorosabb értelmében zoon politikon, nemcsak társas állat, hanem olyan állat, amely csak társadalomban tud egyedülállóvá válni.”<sup>25</sup>

Itt Marx megkülönbözteti azt a „társadalmiságot”, melynek értelme a másokkal való együttlét, anélkül tehát, hogy ez az együttlét külön entitású társadalomként alakot öltene, az olyan értelmű „társadalmiságtól”, amely az egyén valamennyi aktusát (jómagát is) a társadalom mint külön entitás léte által feltételezettnek látja. Az ember születése történelmi pillanataiban jelen levő munkát az úgyszintén épp hogy létrejövő, utóbbiféle társadalmiság körülményei között kell értelmezni, azzal, hogy maga a munka már akkor is azokkal a jellegzetességekkel született, amelyek miatt napjainkban „társadalmi munkának” tekintjük, azaz a születő ember munkához hasonló előzetes tevékenységből sarjadt.

Társadalmi szubjektumok tehát a legkülönbözőbb közösségekhez tartozó emberek, akik a társadalmi totalításban célszerűen tevékenykednek, ezzel szemben történelmi szubjektumok csak azok az osztályok vagy rétegek, amelyek arra hivatottak, hogy forradalmi erőkként osztályharcukkal döntő változást idézzenek elő a társadalmi formációkban, s kiépítsék az új életmódot, saját érdekeikkel összhangban, amelyeket aztán általános társadalmi érdekké transzcendálnak. Valójában egyetlenegy uralkodó osztály sem érvényesíti érdekeit korlátlanul; számot vet minden társadalmi osztály érdekeivel, olyan mértékben, amilyenben azt megkövetelik saját távlati érdekei, s amilyenben azt az osztályharc rákényszeríti. Ennek jegyében az uralkodó osztály egyúttal a kultúra domináns történelmi szubjektuma is. Másként áll a dolog a proletariátussal, amely nem azért viszi véghez a forradalmát, hogy az egyik kizsákmányolást másikkal váltsa fel, hanem hogy megszüntesse az összes kizsákmányolási viszonyokat.

Egyes marxista teoretikusok okkal mutatnak rá, hogy a domináns kultúrát a kizsákmányoló osztályok sem kizárólag hegemóniával kényszerítik rá a többi osztályra, hanem annak bizonyos fokú meggyőző ereje van a társadalom tagjai szemében, s ezért jelentős általános támogatásban részesül, különösen abban a fázisban, amikor még az új kizsákmányoló osztály forradalmi erőt képez. „A domináns kultúra — írja az egyik teoretikus — olyan mély átélést vált ki... a társadalmat olyannyira áthatja... hogy a legtöbb ember számára még a józan ész határát is megvonja” és bennük az „abszolútum érzését” kelti.<sup>26</sup>

Szükséges, hogy minderre két észrevételt tegyünk.

<sup>25</sup> Marx: *Politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai. Nyers fogalmazvány*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1972. 12. o.

<sup>26</sup> Raymond Williams, i. m. 72—74. o.



Először, a reakciós osztályok vagy rétegek uralkodásuk utolsó történelmi szakaszában úgy lépnek fel, mintha osztályuralmukat semmi másért sem hozták volna létre, mint hogy megvédjék az emberiség kultúráját. Azáltal, hogy saját osztályműveltségüket kiegyenlítik az emberiség műveltségével, a forradalmi osztálytól elvitatják azt, hogy bármi köze is lenne a kultúrához. „Ahogy a burzsoázia szemében az osztálytulajdon megszűnése magának a termelésnek a megszűnése, úgy az osztályműveltség megszűnése az ő szemében azonos egyáltalában a műveltség megszűnésével.”<sup>27</sup>

Másodszor, rendszerint az történik, hogy a forradalmi osztályokban a politikai hatalom átvétele után olyan csoportok jelentkeznek, amelyek arra törekednek, hogy teljesen szakítsanak a kulturális hagyományokkal, s kiépítsék saját, osztályszempontból „tisztá” kultúrájukat. Ebben a tekintetben a proletariátus soraiban a legismertebb volt az úgynevezett „proletkult” mozgalma. Mivel azonban a proletariátus osztályérdeke nem az, hogy létrehozza saját osztályuralmát, hanem az, hogy megszüntesse a mindennemű kizsákmányolást és az osztályokat is, a proletariátus az egész emberi kultúra örököse, s az elkülönült osztályműveltség helyett a felé a műveltség felé fordul, amely az osztály nélküli társadalomhoz vezet bennünket. Csak azért, mert megdöntöttük a kapitalizmust — mondja Lenin —, még senkinek az éhsége sem fog csillapodni. Okvetlenül át kell venni az egész kultúrát, amelyet a kapitalizmus maga után hagyott, s ebből kiépíteni a szocializmust.

## 5.

Az életmódot az emberek életfeltételeinek és élettevékenységének dialektikus egysége határozza meg. Az egyik teoretikus, aki ezekkel a kérdésekkel foglalkozik, az életfeltételeken az úgynevezett emberi környezetet érti, mikro és makro méreteiben, az emberi élettevékenységen pedig mindenekelőtt a termelőtevékenységet, majd a művelődési tevékenységet és az ember fizikai-pszichikai reprodukciójával kapcsolatos tevékenységet, s ennek értelmében azt állítja, hogy az életfeltételek az emberi térhez, az élettevékenységek pedig az emberi időhöz kötődnek.

Valójában az életmód ezeknek az elemeknek a kombinációja volna, és struktúrájuktól és dinamikájuktól függne. „Az életmód az egyén rendszeres társadalmi kiképződésének, funkcionálásának és reprodukciójának mikéntje, mindennapi életének szerkezete és általános jellege.”<sup>28</sup>

Ezt a meglátást kiindulási pontul vehetnénk, két jelentős megjegyzést fűzve hozzá.

<sup>27</sup> *Marx és Engels művei*, 4. kötet, Budapest, 1959, 455—56. o.

<sup>28</sup> Agh Attila: *Tudományos-technikai forradalom és művelődés*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1977, 102. o.

Az első megjegyzés arra vonatkozik, hogy az életmódot nem lehet pusztán az egyén szempontjából meghatározni, hanem a társadalmi alakulat szintjén kell megfogalmazni. Igaz, teoretikusunk, hogy csökkentse ezt a hiányosságot, témájának további boncolgatásakor bevezeti az *életforma* fogalmát, hogy ezzel jelölje a társadalmi rétegek vagy csoportok fizikai és pszichikai potenciálja megnyilvánulásának, munkajellegű és szórakozási aktivitásának, sajátos szükségleteinek, azok szerkezetének és kielégítésének módját, valamint alkalmazza az *életstílus* fogalmát a meghatározott társadalmi rétegekhez — mi még hozzátennénk: társadalmi osztályokhoz — tartozó konkrét egyéneket leginkább jellemző, imént felsorolt dolgok struktúrájának és dinamikájának jelölésére.

A másik megjegyzés lényege, hogy az életfeltételeken nem érthető pusztán a szélesebb emberi tér szennyeződése vagy megóvása, valamint az emberi térnek tartózkodási és lakóhelyé váló kiépítése az ember mértéke szerint, mint azt teoretikusunk teszi, hiszen az emberi tér története, a barlangtól kezdve egészen a toronyház-galambdúcig, városrendezési problémáinkig és a helyi közösség kialakításáig azt mutatja, hogy az ember minden konkrét társadalomban elsődleges tényező. Az életfeltételeket átfogóbban kell értelmezni, nemcsak úgy, mint meghatározott terület természeti kincseit, hanem ide kell érteni a munkával teremtett használati értékek gazdagságát vagy szegénységét, a társadalmi-gazdasági viszonyokat, amelyek között ezek a használati értékek létrejönnek, mindazt, ami meghatározza a társadalmi létet. Ha ugyanis az életmódot valóban úgy fogjuk fel, mint az ember életfeltételeinek és élettevékenységének dialektikus egységét, akkor azok egymást kölcsönösen feltételezik; az élettevékenységek újratermelik az anyagi javakat és a társadalmiságot, majd pedig ez a társadalmiság és az anyagi javak az élet egyik alapfeltételévé válnak, hogy aztán ismét az élettevékenységek alapjai legyenek. Az így felfogott társadalmiság pedig azt jelenti, hogy felvetődik a történelmi mozgásnak és emelődjének s persze a történelmi szubjektumnak és az osztályharcnak a kérdése.

Hogy közelebbről megvilágítsuk ezeknek a kérdéseknek a fontosságát, mindenekeelőtt a társadalmiságnak mint az életfeltételek tényezőjének a kérdését, emlékeztetünk arra, hogy Marx a történelmi ember alapvető konfliktusának azt a harcot tekintette, amelyet az emberek egymás között a fejlődés eszközeiért folytatnak. „Ámde valamennyi eddigi felszabadításnak — írja Marx *A német ideológiában* — korlátozott termelőerők szolgáltak alapul, amelyeknek az egész társadalom számára elégtelen termelése csak akkor tett lehetővé fejlődést, ha egyesek mások rovására elégitették ki szükségleteiket és ezáltal egyesek — a kisebbség — szert tettek a fejlődésmonopóliumára, míg másokat — a többséget — a legelkerülhetlenebb szükségletek kielégítéséért vívott folytonos harc egyelőre (vagyis új forradalmasító termelőerők létrehozásáig) minden fej-

lődésből kirekesztette. Ily módon a társadalom eddig mindig egy ellentét keretében fejlődött.”<sup>29</sup>

Ezúttal még az életmód alapvető problematikáját sem vetjük fel, hanem csak arra szorítkozunk, hogy kiemeljük azt a vonatkozását, amely a kultúra szempontjából a leglényegesebb. A munka a korai iparosodású tőkés társadalomban hosszadalmas, jellegét tekintve a munkás számára egyoldalú és nem-kreatív, ezért a munkaező kiképzése csökkentett idejű, tartalmilag pedig sekélyes, az ember fizikai-pszichikai reprodukciójának tartalma, azaz a pihenés, táplálkozás, szórakozás minimumra korlátozott. A termelőeszközök összetettségének és termelékenységének növekedése csak az anyagi termelésben dolgozók egy részének színvonalasabb és hosszán tartóbb képzését vonja maga után, a munka jellege azonban az emberek többsége számára továbbra is nem-kreatív marad. Ez a nem-kreatív munka eléggé ösztönzi őket, hogy az úgynevezett szabad időt sokoldalú és alkotó kulturális tevékenységgel töltsék ki, ellenkezőleg, a tőke megtalálja számítását, hogy a dolgozókat nemcsak a munkában, hanem a szabad időben is kizsákmányolja, ezért kifejleszti a szórakoztató ipart és a fogyasztási kultúrát, s általuk a konformizmust terjeszti.

Ezzel szemben a kommunizmusban, Marx szerint, az automatizált termelőeszközök alapján szolidárisan oldják meg az emberek összes létezési szükségleteit, és nagymértékben csökkentik a munkaidőt. Mivel a legfőbb termelőerő a tudomány és hordozója az ember lesz, a kulturális és tudományos tevékenység időtartamának a növelése és tartalmának elmélyítése társadalmi követelmény lesz. Ezen az alapon javul a fizikai-pszichikai reprodukció időtartamának minősége is. A fordulatnak abban kell megnyilvánulnia, hogy az ember a munka után nem válik meg a munkától, hanem a tudományos és kulturális tevékenységben megtestesülő alkotó aktivitása, tömeges méretűvé válva, lehetővé teszi az állandó igazolódást abban a szférában, amely az ember nembeliségét, az emberi nem sajátosságát képezi.

Ez az életmód elkövetkező forradalmasításának az alapja. Az életmód forradalmasítását úgy kell értelmezni, mint az élettevékenységek jellegének és kölcsönös viszonyainak átalakulását, mint az élettevékenységek időszerkezetének változását, miközben a pusztán létfenntartásra szolgáló folyamatokról a hangsúly átkerül az ember és a társadalom fejlődését szolgáló folyamatokra.<sup>30</sup>

Ezeknek az ismereteknek a fényében a kultúra művelőinek gyakran ismételt követelése, hogy „a kultúrának életmóddá kell válnia”, az első pillanatban forradalmának látszik ugyan, de lényegében merő praktícizmus, és a probléma meg nem értésére mutat. A feladat nem az, hogy a jelenlegi kultúrát „belevigyük” minden ember összes leendő aktusába, sem pedig az, hogy kitaláljuk az emberi megnyilvánulás új, kulturáltabb mód-

<sup>29</sup> NEM, III. 425—26. o.

<sup>30</sup> Lásd: Ágh Attila, i. m. 111. o.

jait, amelyek jobban fedik mostani világfelfogásunkat — jóllehet ez sem haszontalan dolog, mert a kultúrából, akárcsak a szabadságból, soha sincs elég. Ennek a hozzáállásnak a hatóköre azonban igen csekély. Marx nyomdokain járva a feladat sokkal nagyobb: olyan életfeltételeket teremteni és az élettevékenységeket olyképpen átformálni, hogy a sokoldalú emberi egyéniség kialakítása általános társadalmi követelmény, közös cél legyen — és ekkor az életmódban is uralkodóvá válik a kultúra. Ennek értelmében a szocialista forradalom lényegében kulturális forradalom.

## 6.

Néhány szót arról, hogyan funkcionál a kultúra mint az emberi nembeliség megnyilvánulása.

Marx egy helyütt remekül meghatározza a történelmi múlt és jelen dialektikus egybekapcsolódását: „A történelem nem egyéb, mint az egyes nemzedékek egymásutánja, amelyek mindegyike kiaknázza azokat az anyagokat, tőkét, termelőerőket, amelyeket valamennyi elődje reá hagyományozott, ilyenképpen tehát egyfelől a reá hagyott tevékenységeket folytatja egészen megváltozott körülmények között, másfelől pedig a régi körülményeket módosítja egészen megváltozott tevékenységgel.”<sup>31</sup>

Igy hát őseink ránk hagyományozzák a nekünk szánt kultúrát, s amit át szándékozunk tőlünk venni, örökségünk lesz, s azt szervesen egybeillesztjük saját kulturális megvalósításainkkal és tevékenységünkkel, a hagyományt pedig számtalan ilyen folyamat összefüggő történelmi sorsa alkotja.

Helytálló az, amit egyes kultúrteoretikusok állítanak,<sup>32</sup> mármint hogy a kulturális múlt olyan erő, amely a kulturális jelent formálja, a kulturális jelen pedig olyan erő, amely fenntartja, módosítja, de meg is szünteti a kulturális múltat.

Eközben, persze, el kell kerülni annak a látszatát, hogy a kultúrát maga a kultúra határozza meg, s hogy önmagától fejlődik, aminek folyamatában az emberek véletlenül, sőt érdektelenül médiumként közvetítenek. Valójában a kultúra minden történelmi pillanatban, minden konkrét társadalomban az emberi tevékenységek különböző szféráinak kölcsönösen összefüggő folyamatai által, a gazdasági, politikai és más viszonyokat formáló erők osztályharca, pontosabban eszmei harca révén jön létre és határozódik meg.

Ugyanakkor ugyanezek az erők, arra törekedve, hogy mindezek a viszonyok minden területen, a társadalmi előrehaladás összességével kapcsolatos intenciójuk logikájával összhangban hangolódjanak kölcsönösen egybe, mégiscsak maguk is hozzájárulnak az egyetlen fejlődéshez, az-

<sup>31</sup> NRM, III. 37. o.

<sup>32</sup> Lásd: Éles Csaba: *A kulturális örökség problémái A kultúra fogalmáról* c. könyvben, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1980., 335. o.

által, hogy erőteljesebben fellépnek hol az egyik, hol a másik szférában, ami meghatározza a kultúra szűkebb folyamatait is, nemcsak abban az értelemben, hogy hol a politikai kultúra, hol a munkakultúra, hol pedig a gazdasági kultúra bontakozik ki, hanem abban az értelemben is, hogy a kultúra domináns tartalmi és irányultsága mindig is attól függ, hogy minden egyes folyamatban milyen a különböző irányultságokat hordozók alkotó potenciáljának erőviszonya. Ennek jegyében a domináns kultúra a társadalmi összesség szintjén csak bizonyos fokiig koherens, mert némi- leg mindig heterogén elemekkel terhes. Emellett állandóan vannak — gyakran szűkebb környezetekben is — különböző tartalmú és irányultságú kulturális folyamatok, amelyek az adott környezetben meg is rekednek, és nem sikerül kifejezésre jutniuk a társadalmi összességben is.

Az egyik kultúrteoretikus párhuzamosan említi az osztályharcot és a kulturális örökséget.<sup>33</sup> Véleménye szerint: ami a társadalom területén az osztályharc, az a kultúra területén a kulturális örökség. Úgy gondoljuk, hogy ez téves felfogás. Az osztályharcral olyan folyamatot kellene párhuzamba állítani, amelyben a domináns kultúra állandóan létrejön, kétségsé válik és megújul, erre azonban nincs külön fogalmunk.

A domináns kultúra folytonos alkotás útján alakul ki és újul meg, az előző nemzedékek (vagy a kultúra előző reprodukcióját végzők) prizmáján keresztül hagyományozott kultúra bíráló szelektálásával, valamint a korábbi nemzedékek szelektálása folytán tetszhalottá lett kultúra újraértékelésével — s mindez együttvéve képezi csak a kulturális örökséget. Ennek az örökségnek egybe kell olvadnia az uralkodó osztály képviselőinek kulturális megvalósításaival, és az alternatív, sőt oppozíciós kultúra azon részeivel, amelyek tartalmait az uralkodó kultúra néha szélesebben, néha pedig szűkebben magába illeszti.

Ebből az következik, hogy az uralkodó kultúra mindig is abban az eszmei harcban jön létre, amely a szelektálási folyamatokban a kulturális hagyaték maradá nyúgként jelentkező része, valamint az alternatív és oppozíciós kultúra azon részei ellen folyik, amelyeket áthatóbb értékeik miatt mégsem lehet megkerülni. Végül valamiképpen az elvitatott és tagadott kultúra is az uralkodó kultúra alkotórészévé válik, akár negatív vonatkozásban is. Másrészt az uralkodó kultúra nemcsak „általános” kultúrája a társadalomnak, hanem sokrétű is; az uralkodó osztály alkotói mindenkor olyan kultúrát hoznak létre, amelyet nemcsak saját osztályuknak szánnak, hanem olyan kultúrát is, amely megítélésük szerint megfelel a többi osztálynak és rétegnek is, s amelyet ezek az osztályok és rétegek bizonyos mértékben sajátként használnak, ápolnak vagy fogyasztanak. Nyilvánvaló, hogy ez a kultúra a domináns kultúra alkotórésze.

<sup>33</sup> Lásd: Éles Csaba, i. m.

## A MINDENNAPI ÉS A NEMBELI TEVÉKENYSÉGEK

Amikor az objektiváció marxista elméletéről szoltunk, azt állítottuk, hogy az ember nem válhat emberré, ha nem sajátítja el az objektiváció világát, amelyre születésekor talált, ám az ezekben az objektivációkban megtestesülő emberi lényeg egészében nem hozzáférhető minden ember számára, mert az adott társadalmi viszonyok között mindig megtörténik az emberi lényeg hozzáférhető részeinek felosztása az emberek között aszerint, mi nélkülözhetetlen e lényegből meghatározott társadalmi pozíció betöltéséhez. Ennek végbemenése áttekinthető a hétköznapi világ funkcionálásán és a mindennapi életnek az objektiváció felsőbb szférái iránti viszonyán keresztül is.<sup>34</sup> Mindez azért érdekel bennünket, mert minthogy a kultúra minden objektiváció meghatározott aspektusa, ugyanezek a folyamatok feltárják a kultúra funkcionálását is.

A konkrét társadalmak sohasem birtokolják teljes egészében az emberi nembeli erők fejlődésének egy adott történelmi pillanatban világszinten elért összes vívmányait, hanem vagy divergálnak, vagy konvergálnak ezzel a fejlődéssel. Az emberek mint egyének számára csak az a fok érhető el, méghozzá *elvben* — s tevékenységük révén túlszárnyalható —, amely a konkrét társadalomban testesül meg, ott tehát, ahol élnek. A társadalmi munkamegosztás óta ez az elért fok sem közvetlenül hozzáférhető minden egyén számára. Azt megelőzően, az őstársadalmakban még minden egyén közvetlenül viszonyult a társadalomhoz, mert az egyúttal közvetlen és mindent átfogó integrációja volt, ezért minden egyén közvetlenül elsajátította az azokban a társadalmakban megtestesült emberi fejlődés maximumát. Akkoriban a mindennapi élet a társadalmi lét egyedüli szférája volt, s azt a társadalom egészében éltek.

Az emberi nembeli lényeg fejlődésének elért foka az osztálytársadalmakban is a társadalomban mint legszélesebb emberi integrációban ölt testet, az egyéneknek azonban nincs többé lehetőségük arra, hogy elsajátítsák az elért fokot, hanem csak a képességek, szokások és szükségletek minimumát, amely a munkamegosztás alapján létrejött osztályuk vagy rétegük számára nélkülözhetetlen. Az osztálylétüket közvetítő nembeli objektivációknak hozzáférhetőkknek kell lenniük számukra a közvetlen környezetükben, amelyben születnek és lelik életüket, a mindennapi életben, amelyhez mint osztály-egyének reprodukálódnak. A mindennapi élet a tökéletes társadalom megjelenéséig valójában egészében az úgynevezett természetes közösségekben folyt, amelyekben a munkaeszközök, kötelezettségek, az egyéni életutak és sorsok előre adva vannak, s amelyekben a nembeliség elsajátítása a nagykorúsággal befejeződik, az egyén alapvető sajátossága pedig az, hogy a „közösség tagja”. A „tisza társadalom”, azaz kapitalizmus megjelenése óta, amelyben az egyetlen közös-

<sup>34</sup> A hétköznapiok eddigi legátfogóbb marxista kutatása — Heller Ágnes: *A mindennapi élet*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1970.

ség az árupiac közössége lesz, a mindennap közvetlen környezetét számtalan társadalmi csoport képezi, így a család, a falusi közösség, az iskolai közösség, a katonai egység, a munkabrigád vagy -csoport, a lakóházi közösség, az egykorúak csoportja és hasonlók, a saját egyéni lét reprodukciójára való felkészülés pedig az élet végéig tart. Az egyén a mindennapi életben mindig egész emberként vesz részt, a kapitalizmus mindennapjában azonban ezt a számos társadalmi csoportban játszott egyidejű szerepével valósítja meg.

Mint mondtuk, az őstársadalomban a társadalmi lét számára nem volt más szféra, mint a mindennapi élet, amelyben létrehozták és eljátszották a társadalom valamennyi tagja számára hozzáférhető összes emberi nembeli lényegét. A társadalmi munkamegosztás óta, az osztálytársadalmak megjelenésétől kezdve, a mindennapi életben rejlő potenciális lehetőség alapján megjelennek az emberi megnyilatkozás magasabb szférái is, így a tudomány, a művészet, a politika, az erkölcs, a vallás. Ezek a kapitalizmus megjelenését követően, pontosabban a reneszánsz óta aránylag önállósodtak és élesen szembekerültek a mindennapi élettel.

A mindennapi élet az osztálytársadalmak megjelenése után is az egyén mint társadalmi és nembeli lény reprodukciójának szférája marad, ezért egyaránt nélkülözhetetlen az uralkodó és a termelőosztályhoz tartozók számára, persze, eltérő tartalommal és minőséggel. A gróf is meg a jobbágy is a mindennapi életben reprodukálódik, hogy a társadalomban képes legyen megmaradni a gróf, illetve a jobbágy posztján, folyton küzdve saját helyéért a saját osztályához tartozók sorában és más osztályhoz tartozók ellenében. S noha a mindennapi életben ugyanazok a heterogén tevékenységek ugyanazon mechanizmus révén reprodukálják a gróft is meg a jobbágyot is, e tevékenységeknek más a tartalmuk és a minőségük a gróf esetében, akár a táplálkozásról, a közlekedésről, az egyéni higiénéről, a pihenésről, a játékokról, a munkáról, a nemi életéről, a szórakozásról, a közéletéről legyen szó, s más a jobbágy reprodukciójának esetében ugyanezekben az alapvető aktivitásokban. Ennek oka az, hogy általuk különböző képességeket, tudást és szükségleteket kell kialakítaniuk, amelyek a társadalomban betöltött eltérő funkciójukból erednek. Ezeknek a körülményeknek rendkívül nagy jelentőségük van a kultúra szempontjából is.

Amikor az eltérő képességekről szólnunk, szem előtt tartjuk, hogy a mindennapi életben a gróf is meg a jobbágy is csak három területen, a munka, a szokások és a nyelv terén sajátíthatja el a nembeli lényegi erők szükséges minimumát, hogy megtartsa grófi, illetve jobbágyi pozícióját. A különbség már a mindennapi élet e három területén kialakul. A döntő eltérés azonban azért jön létre, mert a grófnak, hogy gróf lehessen, a mindennapi életben meg kell szereznie az alapvető képességeket ahhoz, hogy a nembeliség magasabb szféráiba emelkedhessen s ott alkot hasson, mert például törvényeket kell hoznia és emberek felett ítélni.

keznie, ugyanakkor a jobbágy, hogy jobbágy maradjon, nem szerzi meg ezeket a képességeket, s tartósan ki lesz rekesztve az összes magasabb szférából. Így hát a nembeli lényegi erők a termelőosztályhoz tartozó emberektől — részben pedig az uralkodó osztályhoz tartozó emberektől is — elidegenülve jönnek létre; ezért ezek a lényegi erők a termelőosztály ellen fordulnak.

Hogy megmutassuk a felemelkedés útját a mindennapi életből a magasabb szférákba és azok potenciális jelenlétét a mindennapi életben, valamint az objektiváció révén való közvetítés természetét, fel kell idéznünk emlékezetünkben a kései őstársadalmak idejében lejátszódó társadalmi folyamatokat. A kőbalt a már közvetítő szerepet játszik a vadász, a vad és a közösség valamennyi tagja között. A kőbalt a használatának minden egyes aktusa, jóllehet objektiváció, nem mindig tartós objektiváció is, amely átöröklődne az utódokra is, mert csak a közösségi tagok hétköznapi értelemben vett reprodukciója szempontjából van jelentősége.

Ám a kőbalt alapján az őstársadalomban vadászcsoporthoz alakulhat, amely saját szervezete és munkamódszerének kidolgozása révén saját viszonyokat épít ki, és az őstársadalom keretében olyan intézménnyé válik, amely közvetíti a vadászcsoporthoz és a közösség többi tagja között. Ez az intézmény tartós objektiváció, s belső viszonyai szintén tartós objektivációk, s az összességben viszonylag önálló objektivációs rendszert alkotnak, amelynek lényege nemzedékről nemzedékre hagyományozható és elsajátítható. A mindennapi életben a közösség tagjai a vadászcsoporthoz kialakult viszonyokat nem ismerhetik meg közvetlenül, hanem csak közvetve, a vadászcsoporthoz intézményén keresztül. Amikor a vadászcsoporthoz a vadak viselkedéséről, a vadászati feltételeiről szerzett ismereteit vagy pedig egy vadászélményét megörökítette a barlang falán rajzban, továbbá dalban, ritmikus táncban vagy mítoszban, létrejött a tartós objektivációkkal való közvetlen közvetítés következő lépcsőfoka. Amikor ugyanez a csoport különböző okokból, például a sikeresebb munka reményében, vagy pedig tudása titkosságának megőrzése végett a közösségre olyan tabukat és beavatási szertartásokat kényszerített rá, amelyeket az eljövendő nemzedékek is tiszteletben tartottak, létrejött a közvetítés még távolabbi fokozatai. Minden egyes fokozaton többé-kevésbé összetett objektivációs rendszerek keletkeztek.

Így hát minden a hétköznapi élet szférájából ered. Az ember az emberi megnyilatkozás magasabb szféráit is azért hozta létre, hogy elmélyültebben és átfogóbban oldja meg a mindennapi élet szférájában jelentkező problémákat. A mindennapi élet, a történelmi folyamatok alapja, a dialektika pedig a mindennapi élet és az emberi megnyilatkozás magasabb szférái közötti élelnek áramlásban dinamizálja ezeket a folyamatokat.

A kultúra és a társadalmi elkötelezettség szempontjából meg kell állapítani, hogy a mindennapi élet szintje történelmileg változékony, és a



közötte, valamint az emberi megnyilatkozás magasabb szférái közötti áramlás intenzitásától is függ. A kapitalizmus megjelenése óta ez az áramlás fokozódik, főleg a tudományos szféra irányában; amikor azt mondjuk, hogy megrövidül az idő a találmány megszületése és alkalmazása között, éppen erről beszélünk.

Természetesen ahhoz, hogy egy dolog az emberi objektiváció magasabb szféráiból a mindennapi élet szférájába kerülhessen, szükségszerűen valamilyen tulajdonsággal kell rendelkeznie, hogy ott létezhesen, ilyen például a rutinszerű vagy mechanikus kezelhetőség. Ezért a magasabb szférák és a mindennapi élet közötti áramlás nem abban áll — mint azt gondolni szokták —, hogy az objektivációt „leengedik” a magasabb szférákból, hanem abban, hogy új objektivációkat hoznak létre, amelyek szintén a magasabb szférához tartoznak ugyan, de olyan tulajdonságokkal is rendelkeznek, amelyek a mindennapi élet szférájában való egzisztáláshoz szükségesek. Az, ami miatt egy objektiváció lényegileg a magasabb szférához tartozik, közvetlen formában sohasem „engedhető le” a mindennapi élet szférájába. Így például az elektromosság és az elektronika törvényszerűségei alapján bizonyos számú készüléket lehet csinálni, amelyek a mindennapban könnyen kezelhetők, de működésük elveit és magukat az elektronika törvényszerűségeit sohasem „engedhetjük le” a mindennapi élet szférájába. Ellenkezőleg mindazoknak, akik ezeket az elveket meg akarják ismerni, fel kell emelkedniük az objektiváció magasabb szférájába. Ez vonatkozik az egész korszerű iparra, főleg az automatizáltra. Megnyomjuk a gombot, és kigyullad a fény, megnyomjuk a másik gombot, s máris látjuk a képet a televízió ekránján, anélkül, hogy ismernénk mindazokat az elektronikai elveket, amelyek alapján a televíziókészülék működik. Az ily módon a mindennapi életbe került valamennyi dolog megjelenési formája azonban elfedi magának a dolognak a lényegét. Nekünk úgy tetszik, hogy a fény azért gyulladt ki, mert megnyomtuk a gombot, s nem azért, mert bezárult az áramkör.

A kultúra szempontjából semmiképpen nem lényegtelen, hogy az egyént a petróleumlámpa vagy pedig a villanylámpa világában reprodukáljuk-e, de az sem mindegy, hogy a villanylámpa hozzáférhető-e valamennyi réteg tagjai számára. Ebben mutatkozik meg egy társadalom mindennapi életének szférájában a műszaki, a gazdasági és a politikai kultúra. Mégis, a magasabb szférákból a mindennapi életbe való ilyen formájú áramlást már eleve meghatározza a gazdasági szféra belső mozgásainak logikája, ezért ezt a kulturális fejlődést tömeges méretben előrendíti a kapitalizmus is.

Ez a kulturális fejlődés abban az esetben is lehetséges, ha a termelőosztályokat zömmel továbbra is a mindennapi élet szférájában tartják (nem igényel újabb kiadást a tőke részéről), ugyanakkor pedig a termelőosztályok mint alapszintjén véve passzív fogyasztók kizsákmányolásának további kiterjesztéséhez vezet.

A kultúra szempontjából sokkal fontosabb az áramlás másik iránya, és pedig a mindennapi életből az objektiváció magasabb szférái felé. Ezek a folyamatok mincsenek beindítva sem tömeges méretekben, sem a gazdasági szféra logikájával, legkevesbé pedig a tőkés gazdaság által.

A probléma az, hogy míg a magasabb szférákból a mindennapi életbe áramló folyamatok — mint láthattuk — napjainkban egyre intenzívebbé válnak, ellenkező irányban, a mindennapi életből a nembeliség magasabb szféráiba való felemelkedés folyamataiban mind nagyobb a távolság, egyre inkább nő a szakadék az emberi nem objektivációinak történelmileg elért legmagasabb foka, valamint a között a szint között, amelyet az egyes társadalmakban a termelőosztályokhoz tartozók ezekből a nembeli objektivációkból átlagosan el tudnak sajátítani. A kérdés az, vajon a mindennapi élet szférájában lehetővé vált-e valamennyi ember számára, hogy felkészítse magát az emberi megnyilatkozás magasabb szféráiba való felemelkedésre, valamint a társadalmi viszonyok lehetővé teszik-e, hogy a magasabb szférákban megnyilvánuljanak és kifejlődjenek az összes emberek ilyen képességei. Amíg a kapitalizmus számára ez a munkaerő szakképesítési költségnek a kérdése, s ezáltal a megoldás is korlátozott, addig a kommunizmus ezt, Marx nyomdokain haladva, a termelés automatizálásával oldja meg, amiben a tudomány, pontosabban a tudományos szférában érvényesülésre képes ember lesz a közvetlen és alapvető termelőerő, s innen a termelésnek az a követelménye, hogy minden termelő képessé váljon az objektivációra a közvetlen nembeliség eme szférájában.

Lenin éppen ebben látta a politikai hatalom átvételét követő szocialista kulturális forradalom lényegét.

Ennek jobb megértése érdekében mindenképpen be kell mutatni a mindennapi élet még néhány jellegzetességét. Ez a szféra az emberi lét szükségszerű dimenziója, és sohasem lesz túlhaladva, sem pedig megszületve. A legnagyobb nembeli objektivációk létrehozói, a tudósok, a művészek, az államférfiak is végeznek olyan tevékenységet, amely jellege szerint a mindennapi élet szférájába tartozik. A mindennapi élet szférájába tartozik még a tudományos munka is, abban a vonatkozásban, amely jelen van minden munkában, azaz mint lidérces nyomás, mint kényszer, mint olyan dolog, amely nem a magáért való munkára, hanem valami másra szolgál, például az egyén és családja eltartására. Ezt nevezte Marx „labour”-nak, ellentétben a „work”-kal, ami ugyanannak a munkafolyamatnak a másik dimenziója. Ez az a dimenzió, amelyben végbemegy a munkás általánosítása, ezáltal pedig a partikularizmusból az emberi nembeliségbe való felemelkedése. Igaz, ez az általánosítás abból a tényből ered, hogy a munkaeszköz és a technológia nem az egyes termelők partikuláris sajátosságai, hanem valamennyiük sajátosságai és azon törvényszerűségek szerint van kialakítva, amelyek segítségével hatni lehet a munka tárgyára. Mindenkinek, aki igénybe veszi a munkaeszközt — mondja Lukács

— a partikularizmusból fel kell emelkednie az emberi nem általánosságába. Ez és az ilyen általánosság már az emberi nembeliség sajátossága.

Gyakorlatilag azonban a termelőosztály óriási hányada arra kényszerül, hogy egész életét a mindennapi élet szférájában töltsse, itt pedig csak is a munka, a nyelvhasználat és a szokások tartása révén kerülhet kapcsolatba az emberi nembeliséggel. Egyébként mindennapi életüket az álobjektívációk szakadatlan folyamatai töltik ki, ezek azonban nem tartósak, hanem mulékonyak, a közvetlenség világának konkrét objektumaira és egyénekre irányulnak, ott megrekednek és eltűnnek. Felsőpróm a szobát, amely nyomban bepiszkolódik, szerelmet vallok valakinek, de szavaim nem találak visszhangra, lejátsszok egy sakklpartit, amelyet egykét napig emlegetnek, aztán elfelejtik, méltatlankodom a lakáelosztás módja miatt, s ha mások meghallgatnak és megváltoztatjuk a lakáelosztás módját — bekövetkezik a tartósabb objektíváció, az emberi nembeliség megközelítése. A hétköznapiak gépiesen múlnak, és az életnek nincs önálló értelme, azzal kap csak értelmet, ha beletorkollik a történelmi folyamatokba.

A mindennapi gondolat elválaszthatatlan a mindennapi tevékenységtől; a társadalmi létnek ez a szférája nem ismeri az elmélet és a gyakorlat kettősségét. A mindennapi gondolat heterogén, pragmatizmussal és antropomorfizmussal terhes. Ez szükségszerű következménye annak a ténynek, hogy a mindennapi élet heterogén tevékenységei az egyén partikuláris mivolta köré integrálódnak. Ezt az antropomorfizmust, amely abban nyilvánul meg, hogy a saját környezet közvetlen tapasztalatait és a saját mindennapi tevékenységeket az ember a partikularizmusán keresztül formálja, és általános érvényűként átplántálja és kiterjeszti az egész világra, csak akkor lehet túlhaladni, ha az egyén kritikusan elhatárolja magát saját partikularizmusától és emberi egyéniségként formálódik, s még inkább, ha sikerül tudatos viszonyt kialakítania az emberi nembeliséghez. Nem ritka eset, hogy a mindennapi életben a tudós is antropomorf módon viszonyul a dolgokhoz, tudományos munkájában pedig nyilván leépti az antropomorfizmust.

A mindennapi élet pragmatikus szerkezetéből eredő hétköznapi gondolat fétisjelleggel terhes: a dolgokat és intézményeket befejezettek tekinteti, történelmietlennek fogadja azokat, olyanoknak, amilyen megjelenési formájuk, és emögött nem keresi a rejtett lényegét. A hétköznapi gondolat a renezánsztól, tehát a kapitalizmustól kezdve bizonyos mértékig tehetetlennek bizonyul a tudományos gondolathoz mint az emberi megnyilatkozás magasabb szférájához viszonyítva. Ez a tehetetlenség azokkal a gondolatokkal kapcsolatosan jelentkezik, amelyek túlnövik a mindennapi élet pragmatizmusát. Amikor az elidegenült gondolat az emberi megnyilatkozás valamelyik magasabb szférában belegabalyodik önállósult fejlődésének élettelen fikciójába, a hétköznapi gondolat nem nagyobb gondolati erővel lép fel, hanem a józan ész nevében, melyet a nor-

mális állapot mértékeként szegez szembe a fikcióval. Más azonban a helyzet annak a tudásnak az esetében, amely túlnövi a mindennapi élet pragmatizmusát, de úgy, hogy bizonyos tudományos objektívációk gondolati struktúrájára épül, s emiatt nem vezethető le a mindennapi élet tapasztalataira, s nem is érhető meg azok által. Ezért ezzel a tudományos gondolattal szemben a hétköznapi élet gondolata előítéletek rendszereként jelenik meg, s a tudományos felismerések visszavetésére szolgál.

Az a típusú tudományos gondolat, amely nem vezethető le a mindennapi élet tapasztalataira, társadalmi szükségletként a statikus társadalomból a dinamikusba való átmenet idején, a korai kapitalista fejlődés után jelentkezett. Ez a típusú tudományos gondolat felismerhető Machiavelli és Galilei, Spinoza és Helvetius műveiben, sőt Marxnál is, akinek elidegenedési elmélete szintén nem következtethető ki a mindennapi élet közvetlen tapasztalataiból. Egészen a reneszánszig az emberi objektíváció magasabb szférájában felgyülemlett tudást ki lehetett következtetni a mindennap tapasztalataiból, s azokra vissza is lehetett vezetni. Éppen ez mutatja azt, hogy az újkortól kezdve kiéleződött a hétköznapi gondolat fétisjellegének kérdése, ami azt jelenti, hogy azok az emberek, akik arra kényszerülnek, hogy életük nagy részét a mindennapi élet szférájában töltsék, jobban ki vannak téve az ideológiai jellegű nyomásoknak és manipulációknak, mint a korábbi társadalmi alakulatokban élt emberek.

Ezért a kommunista kulturális forradalom harmadik területe az olyan ember formálása, aki tudatos viszonyt alakít ki az emberi nembeliséghez, aki megszabadul a hétköznapi gondolat fétisjellegű nyugétól, s képesíti magát arra, hogy tevékeny legyen a magasabb objektívációk világában. Ugyanakkor szükségszerű a mindennapi szférájának magasabb szintre való emelése, ahol a partikuláris beállítottságú egyének nem maradhatnak meg a mindennap szubjektumaiként, hanem erre csak az egyedek lesznek képesek, akik túl tudják haladni saját partikularizmusukat.

(Vége)

## HOGYAN HATÁROZZUK MEG A KULTÚRÁT?\*

(Egy értelmezési kísérlet)

BODROGVÁRI FERENC

### HOGYAN TEKINT A SZERZŐ A KULTÚRÁRA?

Attól függően, hogy *mit* termelünk, a kultúra azt mutatja, *hogyan* folyik az anyagi és szellemi élet termelése. Eszerint a kultúra egy társadalmi (mikro- vagy makro-) közösség gyakorlatának önreflexiója.

### A FENTI MEGHATÁROZÁS MEGINDOKLÁSA A „TERMELÉSI MÓD” FOGALMÁNAK MAGYARÁZATA ÁLTAL

Mint ahogy meghatározásunkban a kultúrára *jelenségként*, a termelési módnak mint *lényegnek* a felmutatásaként tekintünk, meg kell határoznunk ennek a fogalomnak a jelentését.

1. A marxista elmélet gyakran azonosítja a termelési mód és a társadalmi-gazdasági alakulat fogalmát. Gyakran emleget pl. ősközösségi, rab-szolgotartó, feudális, kapitalista vagy szocialista kultúrát, arra a felismerésre alapozva ezt a felosztást, hogy másfajta termelési mód jellemzi az ősközösséget, más a feudalizmust stb.

Az ilyesfajta megközelítés a *rész és az egész* viszonyaként *határozza* meg a kultúra és a termelési mód viszonyát. Abból a tételből indul ki ugyanis, hogy minden termelési módon, illetve minden társadalmi-gazdasági alakulaton belül (e két fogalmat tehát azonosítja) lényeges különbség van az ún. (elsődleges, meghatározó) gazdasági alap, vagyis az infrastruktúra és az ún. (szekundáris, meghatározott) jogi-politikai és kulturális fölépítmény, vagyis a szuperstruktúra között.

Ez az elgondolás pontosan meghatározza a kultúra helyét a társadalom tárgyiasításának elképzelt rendszerén belül; a kultúra *partikuláris*, amelynek funkciói feltételezettek, alárendeltek. Az ún. józan gondolkodás egyébként általában így értelmezi a kultúrát. Annak ellenére azonban, hogy a társadalmi rendszerben ennyire „korlátok közé szorították”, a kultúra „eldicselkedhet” azzal, hogy több mint kétszázféleképpen próbálták meghatározni. Ez a koncepció számos más, cseppet sem jelenték-

\* Dési Ábel, Bodrogvári Ferenc hagyatékának gondozója szerint a tanulmány 1980 áprilisában készült a sarajevói *Dijalog* folyóirat számára. A hagyatékban fennmaradt kézirat alapján Sándorov Péter fordította.

telen problémát revelál. Felmerül például az a kérdés, hogy beszélhetünk-e „szocialista kultúráról”. Ha ugyanis létezik szocialista termelési mód és (ami ennek meglétében magától értetődő) szocialista társadalmi-gazdasági alakulat, akkor a szellemi fölépítmény részeként szocialista kultúra is létezik. Ha azonban elvitatjuk a szocialista termelési mód létezését — márpedig ezt a tételt igen komoly argumentációval tagadják —, kérdéssé válik a termelési mód és a társadalmi-gazdasági alakulat identitásának egész elgondolása, ezen belül pedig a kultúráról mint a gazdaság objektív történéseinek szubjektív tükröződjéről alkotott koncepció is. Vagy, hogy egy sajátosabb példát említsünk, ha a kultúrát csupán az ún. másodlagos szellemi fölépítmény egyik formájának tartjuk, akkor azt kell feltételeznünk, hogy a gazdaság síkján nincs kultúra, hogy erre a területre a kultúra csupán valamiféle „visszaható” befolyást gyakorol, illetve, hogy a probléma még bonyolultabb legyen, ez esetben azt kell feltételeznünk, hogy az infrastruktúra területén jelentkező elsődleges változások, amelyek a kultúrában bekövetkező *utólagos* változások alapvető okozói, lényegében véve *tudat nélküliek*. Az alap elsődlegességének és a felépítmény másodlagosságának tételét ugyanis általában (Marxtól eltérve!) úgy építük fel, hogy az infrastruktúra fogalma a társadalmi lét, a szuperstruktúra fogalma pedig a társadalmi tudat szinonimájává válik. Marxnak a lét elsődlegességére és a tudat másodlagosságára vonatkozó *ontológiai tételét* indoktalanul kivetítjük a vizsgálódás *társadalmi-történelmi* szintjére is, ami azután elkerülhetetlenül képtelenséghez, illetve afféle állításhoz vezet, hogy előbb a lét = a termelési mód = a társadalmi-gazdasági alakulat változik *tudat nélkül*, és csak ezután változik a szellemi szuperstruktúra, a tudat, a kultúra. (Ebben az elgondolásban egyébként nemigen érvényesül a lét és a tudat dialektikus egységének és kölcsönös függőségének fogalma; minden a résznek az egészsel, a kultúrának az infrastruktúrával szembeni *formális alárendeltségére* egyszerűsödik — még az időrend tekintetében is.)

Az ilyen koncepcióhoz fűződő egyes problémák futólagos áttekintéséből is kiviláglik, hogy a kultúra efféle értelmezése súlyos ellentmondásokat szül, amelyek egyáltalán nem maradhatnak valóságos, gyakorlati következmények nélkül. Ezért kulturális fejlődésünk lehetőségeit kutatva elvetjük a termelési mód és a kultúra efféle meddő magyarázatát.

2. Gyümölcsözőbbnek tűnik számunkra az ún. ázsiai és a — feltételesen szólva — „európai” termelési mód megkülönböztetése (az utóbbiba tartoznának a fentebb említett „hagyományos” alakulatok a kapitalista termelési móddal bezárólag). Ennek a (legalábbis értesülésünk szerint) még nem eléggé kimunkált elgondolásnak az előnyét abban látjuk, hogy meglehetősen nagy jelentőséget tulajdonít a termelési mód totalitása *megnyilvánulási formájaként* értelmezett kultúrának; rámutat a gazdasági változások alapvető meghatározó szerepére, de a kultúrát nem

különíti el a gazdaságtól, nem tartja az objektiváció „tisztán szellemi” területének. Meggyőződésünk, hogy az ilyen irányú vizsgálódás jelentős eredményeket mutat fel a kultúra értelmezésében.

3. Nagyon hasznosnak és jelentősnek tartjuk azt a tételt, mely szerint az eddigi társadalmi-történelmi fejlődést vizsgálva *csak elidegenült* termelési módokról beszélhetünk. Ezen a termelési módon belül csak az ősközösségi nem volt kizsákmányoló, noha az embernek a természetben való primitív participációja, a természeti körülményeknek az ember feletti uralma miatt elidegenült volt. (Ezt a problémát lényegében már Marx korai művei és a *Grundrisse*... is fedolgozták, modern megvilágítása azonban még várat magára.) Minden más termelési mód, így a szocialista társadalom termelése is kizsákmányoló-elidegenült jellegű. (Az ilyen megközelítés során elhanyagolhatónak tartjuk a termelési mód felosztását ázsziaira, rabszolgatartóra, feudálisra stb.) Ebből a koncepcióból azonban szükségszerűen az a következtetés adódik, hogy a kizsákmányoló-elidegenült termelés uralkodó típusa jelenleg a kapitalista típus, hogy nem létezik modern szocialista termelési mód (és szocialista társadalmi-gazdasági alakulat). A szocialista társadalom termelési módjában csupán az elidegenedés és a kizsákmányolás megszüntetésének törekvése és lehetősége adott, különböző módon, attól függően, hogy egy-egy ország milyen típusú szocializmust épít. Csak a kommunista termelési mód nem lesz elidegenült és kizsákmányoló, de mégis az embernek a természethez, a saját közösségéhez és minden egyénhez való uralkodó viszonya marad (a természettel való és a közösségen belüli *értelmileg* elrendezett metabolizmus önfegyelmzésének viszonya).

A kultúra fogalmát magyarázva tehát a fenti elméleti feltevésekből indulunk ki (amelyeket itt érthető okokból csupán felvázoltunk).

## A TERMELÉSI MÓD ÉS A KULTÚRA MEGKÜLÖNBÖZTETÉSE

A termelési mód és a kultúra megkülönböztetése *egyazon folyamat vizsgálati szempontjának* függvénye.

Ha választ keresve a „mit termelnek, hogyan termelnek” kérdésre előszörban gazdasági szempontokból indulunk ki, amikor az anyagi és szellemi javak termelési módját illetően a társadalmi-történelmi fejlődés (és helyzet) kerül érdeklődésünk középpontjába. Ugyanarra a társadalmi-történelmi folyamatra (és helyzetre) kultúráként tekintünk, ha a „mit és hogyan termelnek” kérdést az értékviszonyokból kiindulva próbáljuk megválaszolni. A tőkés *viszony* például a *termelési mód* alapvető elidegenült és kizsákmányoló változatában nyereségszerzésre irányul. Ilyképpen a kultúra ennek az érték kategóriának a *függvénye*. Próbáljunk meg részletesebb válaszokat adni az alapkérdésre!

Mit termelnek? — Tőkét. Hogyan termelnek? — A válaszadáshoz a technikának és a technológiának a modern társadalomban játszott szerepét kell tanulmányoznunk. Deskriptív képet kapunk: épületek, gépek, intézmények, eszmék stb., a társadalmi objektívációk egész rendszere tehát áru- és pénzviszonyok rendszereként jelentkezik, beleértve természetesen az embert is. Vizsgáljuk most meg ugyanezt a helyzetet értékelő-leíró szempontból, illetve a kulturális értékelés szempontjából. A „mit termelnek” kérdésre így azt válaszolhatjuk, hogy „kulturális értékeket termelnek” (ezeket az értékeket pedig tapasztalati úton ismét épületekként, gépekként, intézményekként, eszmékként, emberekként azonosíthatjuk). Így azonban elrejtjük a dolgok lényegét, azt ugyanis, hogy árukról van szó, és hogy nyereségszerzésre szolgálnak. Feltételezett (járulékos) kulturális értékük kerül előtérbe, az, hogy „a kényelmet szolgálják”, hogy „sokoldalú személyiséget fejlesztenek”, hogy „szépek, fennkölték, hódolatot keltenek vagy értéktelen giccek” stb. A kulturális értékek létrehozásának módjára, a *hogyan* kérdésre adott válaszok itt már nem technikai-technológiai szempontok köré csoportosulnak (mint a gazdasági szempontú elemzés esetében), hanem „kreatív és reprodukív” tenmelőkre osztják fel az embereket, „forgalmazókat” és „fogyasztókat” különböztetnek meg. A kultúra síkján a legnagyobb társadalmi elismerésben a „termelők” részesülnek (olykor az alkotót többre becsülik a reprodukálónál, pl. a zeneszerzőt a karmesternél, de lehet fordítva is). A társadalmi ranglétrán magasra kerülnek a forgalmazók is (őket is a „kulturális elithez” sorolják, ha másért nem, hát „helyzeti energiájuk” miatt, rendelkeznek ugyanis a manipuláció hatalmával, s alaposan élnek is vele a saját „értékük” kidomborítására). Az utolsó helyre kerülnek a fogyasztók (a passzív tömeg).

A gazdasági, illetve kulturális szempontú értékelés által kialakított rangsorolások összevetése egy furcsa és igen szimptomatikus *inverziót* tár fel. Ha a társadalmi életet gazdasági szempontból értékeljük, illetve, ha az anyagi és szellemi javak termelési módjának materiális oldalát vizsgáljuk, amikor a termelők (a dolgozók) csoportja a legalacsonyabb, a fogyasztók (a tulajdonosok) csoportja pedig a legmagasabb helyre kerül. Ez magától értetődő, hiszen a nyereség a tulajdonosé. A kulturális szempontú értékelés alapvető rendeltetése az, hogy a termelési mód ilyen magyarázatával *álcázza* a tulajdonképpeni osztály-alárendeltséget. A kultúrában ugyanis a „termelőt” értékeli a legtöbbre. Nem véletlen hát az az igyekezet, hogy a közvéleményben elterjesszék a (szellemi alkotásként körülhatárolt) kultúra felsőbbrendűségének tételét, s hogy eközben az emberek társadalmi rétegződés szerinti (nem pedig osztályellentétek ismervein alapuló) osztályozásában kulturális szempontokból induljanak ki. Nyilvánvaló azonban, hogy a gazdasági megalapozottságú osztályellentétek folytán a kulturális „termelők” nem lehetnek „tömegesen, együttesen” anyagi javak termelői (munkásosztály) is. A kulturális réte-



geződés ún. vertikális rugalmassága csak (nagyon ritkán) egyes dolgozók esetében érvényesül. Lényegében az anyagi javak termelője egyúttal a kulturális javak fogyasztója is, ő tehát az egyetlen, akinek az értékelés mindkét esetében a *manipulált objektum* státusa és szerepe jut.

A kultúra ezek szerint — ha fenomenológiai elemzését a lényegi jegyek vizsgálatáig mélyítjük — azt mutatja, hogyan folyik a termelés módja. A kultúra tehát a gyakorlat önreflexiója. Ha pedig a gyakorlat elidegenült, akkor a kultúra mint jelenség ugyancsak elidegenült önreflexió lesz. Ilyképpen a termelési mód lényege (a gazdasági reláció) és a termelési mód jelensége (a kulturális reláció) közötti viszony a kölcsönös feltételezettség, a kölcsönös függőség viszonya. A „mit” termelünk meghatározza a „hogyan” termelünk kategóriát és fordítva. Ha nyereséget termelünk, akkor attól függően, „hogyan” történik a termelés, lényegesen módosul a nyereség jellege is. A kulturális javak termelésében a „mit” kategória attól függ, hogyan termeljük a kultúrát. Egészében véve tehát a gazdasági és a kulturális szoros kölcsönhatásáról beszélhetünk a „mit” és a „hogyan” tekintetében egyaránt, mert lényegében *egyazon* folyamatról van szó, de az értékelés *különböző* módjának is van lényegi hatása a folyamat egészére, és nem csupán esetleges, mellékes szereppel rendelkezik, mint ahogyan meggondolatlanul állítani szokás. Tarthatatlanná válik az a tétel, mely szerint az alap szukcesszív jelleggel határozza meg a felépítményt; a tudatnak a léttel szembeni ontológiai alárendeltsége az alap és a felépítmény, a gazdaság és a kultúra kölcsönös függőségében a mellérendeltség történelmi viszonyaként jelentkezik. A kultúra az infrastruktúra „megnyilvánulási formájaként” beépül az „alapba”.

Következésképpen a kultúra értelmezése szükségessé teszi a *társadalmi újratermelés teljességének* elemzését.

#### A KULTÚRÁNAK MINT A TÁRSADALMI ÚJRATERMELÉS TELJESSÉGÉNEK ELEMZÉSI SZEMPONTJAI

*Gyakorlati objektivációként* a kultúra a társadalmi újratermelés intézményesített formája az élet minden területén, tehát nem csupán a művészet, az oktatás és nevelés, a tudomány, a politika, az erkölcs, a vallás stb. vonatkozásában, hanem *gazdasági téren is*. Egy gyár, lényegét tekintve, kulturális intézmény. A kultúra ezenkívül nem intézményesített gyakorlati objektiváció is, ilyen pl. a közvélemény, a lakáskultúra, a viselkedési kultúra, a munkakultúra, a szabadidő-kultúra stb. A kultúra nem intézményesített formáit mindenesetre az intézményesített formák determinálják, mint ahogyan *minden lehetséges* szellemi objektiváció a tudattartalom *tárgyasításához* köődik.

*Elméleti objektivációként* a kultúra az adott kulturális gyakorlat leírása és értékelése (bírálata) meghatározott filozófiai és ideológiai fölte-

vések alapján. (Ezek a föltevések ugyancsak a kultúrának mint elméleti objektívációnak a megnyilvánulásai, és végső soron a lét anyagi fejlődésének társadalmi-történelmi szintje határozza meg őket.) Eszerint az elméleti objektíváció állandóan tárgyasul, gyakorlati objektívációvá válik, az utóbbiból fakad, alakítja, bírálja, igazolja azt, és meghatározza további fejlődési irányait. Ugyanakkor *lényeges* különbség is van a kultúra mint elméleti és gyakorlati objektíváció között. Az elméleti objektíváció mindig absztraktabb, általánosabb, de rugalmasabb, „nyugtalanabb” is. A gyakorlati objektívációra ezzel szemben az absztrakt elkülönülés—különösség jellemző, s egyúttal merevebb, „nyugodtabb” is. Az elméleti objektíváció a teleologikus kivettések immanens nyugtalansága, a gyakorlati objektíváció pedig az adott helyzetnek mint a meghatározó körülmények okozati összefüggéseinek az immanens rögzítése.

Nyilvánvaló, hogy a kultúra nem valamiféle önálló tudat, hogy a kulturális intenciókat mindig az emberi érdekek határozzák meg. Ilyképpen a kultúrának mint elméleti, illetve gyakorlati objektívációnak az ún. „destruktív”, illetve „stabilizációs” jellegét vizsgálva mindig az a leglényegesebb kérdés, hogy „*mely társadalmi erő rendelkezik egyeduralommal a kulturális folyamatok gyakorlati-elméleti irányításában*”.

A kultúrának mint elméleti objektívációnak a „nyugtalanágát” fel lehet használni — és fel is használják — az adott elidegenült helyzet *tökéletesítésére*. A kulturális elmélet ez esetben szembeszáll a kulturális gyakorlat stabilizációs funkciójával. Célja azonban végső soron az elidegenedés magasabb szinten való állandósítása. A kultúra elmélete másrészt az adott elidegenült helyzet *megszüntetésére—túlhaladására* is törekedhet. A kulturális gyakorlat stabilizációs funkciójának támadása ez esetben *forradalmi minőséggel* bír. A kultúra elméletének és gyakorlatának immanens tulajdonságai (az elmélet destruktív, a gyakorlat stabilizációs) tehát „önmaguknál fogva” nem szavatolják kellőképpen azt, hogy a fejlődés forradalmi folyamat legyen. Nem szavatolhatja továbbá kellőképpen a forradalmi fejlődést az egyes társadalmi osztályoknak, pl. a munkásosztálynak az az „objektív történelmi érdeke” sem, hogy túlhaladják a kulturális gyakorlat (és elmélet) adott modelljeit. Az osztályérdek „önmagában véve” mindig *lehetőség*, de nem válik „önmagánál fogva” létezésé, ha senki sem *fejezi ki*. Döntő jelentősége van tehát a *tudatosságnak*, ami pedig a kultúrának mint elméleti objektívációnak a sajátossága. (Ezek szerint nem lehet szó az infrastruktúra automatikus változásairól, amelyek *később* elméleti értelmezést nyernének.) Felvetődik tehát az osztálynak és az élcsapatnak a kultúra forradalmasításában való viszonya (egy olyan probléma, amelyet ezúttal nem fejthetünk ki részletesen, amelyet azonban sohasem téveszthetünk szem elől). S végezetül a kifejezett kulturális érdekek még mindig nincs hatása, ha nincs, aki *megvalósítsa*. A megvalósítás pedig mindig a gyakorlat síkján folyik. Következésképpen, a kultúra forradalmasítása, amely ugyan a szervezet és a funkció a kul-

turális gyakorlat adott szintjétől függ, mindig szükségessé teszi, hogy az *adott gyakorlat által* determinált elmélet teleologikus hatalommal rendelkezzen a gyakorlat irányításában, illetve *felbontásában és újjáépítésében*. A munkásosztálynak tehát a saját felszabadítása folyamatában egyúttal a kulturális folyamatok objektumává és szubjektumává kell válnia. Objektumnak kell lennie abban az értelemben, hogy a beavatkozást önmagán kell végrehajtania, illetve önmagát kell a változás objektumává tennie. Ezért túl kell haladnia a saját kulturális gyakorlatát. Másrészt a változás szubjektumának kell lennie, illetve a saját kulturális gyakorlatából olyan elméletet kell kivetítenie, amely történelmi érdekeit tükrözve irányítja a kulturális folyamatokat.

### A MUNKÁSOSZTÁLY SZUBJEKTUM—OBJEKTUM SZEREPE PROBLÉMÁJÁNAK KONKRETIZÁLÁSA TÁRSADALMI HELYZETÜNK SZEMPONTJÁBÓL

A munkásosztályérdek mindig igen heterogén módon nyilvánul meg a gyakorlatban. Más szóval, mindig lényegbeli különbség van aközött, amit konkrét egyének (vagy csoportok) gondolnak, óhajtanak, értékelnek stb., és ami az elméletből irányadó értékként, „a jövő energikus elveként” következik. Ezért minden *kultúrpolitika* alapvető problémája az elméleti föltevések (hatásuk, tartalmuk, formájuk stb.) és a reális helyzet összehangolása. Erre okvetlenül szükség van ahhoz, hogy csak olyan célokat tűzzünk ki, amelyeket meg tudunk valósítani. Döntő fontosságú az a lenni figyelmeztetés, hogy: „Inkább kevesebbet, de jobban!” (csak-hogy, sajnos, gyakran figyelmen kívül hagyjuk, és a kultúra terén enyhén szólva megalomán követelményeket támasztunk).

A kultúra elméletének egyik alapvető feladata ezek szerint a gyakorlati törekvések „feltérképezése”. Itt azonban megint csak nehézségek támadnak. Az elmélet ugyanis célját téveszti mindazon esetekben, amikor a helyzet „feltérképezése” közben maga is alkalmazkodik az adott helyzethez, és azt szolgálja. Ez viszont gyakori jelenség, hiszen a kultúrának mint gyakorlati objektivációnak a *rendszerében* az elmélet alárendelt helyzetben van, illetve maga is ennek a rendszernek a része, a gyakorlat officális rendszerének pedig anyagi és egyéb hatalma van fölötte. Mint-hogy a gyakorlat természeténél fogva stabilizációs jellegű, az alapvető problémák egyike az, hogy miként lehetne az elméletben kiküszöbölni ezt a represszív hatást. A tapasztalati helyzet nem apologetikus célzatú, feltérképezésére tehát azért van szükség, hogy *determináns alapot* alakítsunk ki a kulturális intervenciók stratégiájának, taktikájának, ütemének, mélységének, tartalmának, formájának stb. kiépítésére. *Alapkitatások* kellenek tehát, illetve a társadalmi újratermelés teljességét kell vizsgálni a *kulturális minőség* szempontjából. A specifikus kutatásoknak csak az ilyen

élenjáró vizsgálódások adnak értelmet (ilyeneket úgyszólván nem is folytattunk, részkutatásokból ellenben túlságosan is sok van).

A gyakorlati helyzet elméleti feltérképezésekor (amire azért van szükségünk, hogy áttekinthessük, milyen kultúra-modellekkel rendelkezünk, illetve miként változnak és funkcionálnak, ütköznek és kooperálnak stb. ezek a modellek a társadalmi újratermelés egyes területein, a gazdaságban, a politikában, a szellemi tevékenységekben, a termelésben, a fogyasztás felosztásában stb. — itt csupán a megközelítési lehetőségek sokaságára utalunk) meghatározott „normatívumokból” kell kiindulnunk, de éppen azért, hogy korrigálhassuk őket. („Normatívumok” alatt társadalmunk uralkodó elméleti és ideológiai koncepcióit értjük. Ezúttal nem térünk ki formai jegyeikre, nem foglalkozunk azzal, hogy vajon törvényrendelkezésekről, párt- vagy egyéb határozatokról, nyilatkozatokról, elvárásokról, javaslatokról, rendelkezésekről stb. van-e szó.) Ha a kultúrpolitika kutatásában és kialakításában nem normatívumokból indulnánk ki, akkor — a legjobb esetben — látszólag semlegesen értékelő pozitívizmushoz jutnánk. Ekkor azonban rendkívül időszerteven válunk *Lukács* figyelemzete: „... mihelyt megállunk az egzisztencia, a csupasz és nyers empiria »természetes« talaján, merev és egymástól átmenetek nélkül elválasztott elvekként áll szemben egymással a cselekvés szubjektuma és a »tényeknek« az a környezete, amelyben cselekvésének le kell játszódnia. Éppúgy nem lehet azonban a tények objektív tárgyi összefüggésére rákényszeríteni a szubjektív akaratot, kívánságot vagy elhatározást, mint ahogy a tényekben sem található irányadó mozzanat a cselekvés számára. Sohasem volt és nem is lesz olyan szituáció, amelyben a »tények« egyértelműen szólnának a cselekvés egy meghatározott irányára mellett vagy ellen. Minél lelkiismeretesebben vizsgáljuk a tényeket — elszigeteltségükben, tehát reflexiós összefüggéseikben —, annál kevésbé egyértelműen mutatnak egyetlen irányba. Magától értetődik, hogy a csupán szubjektív elhatározás viszont megtöri a fel nem fogott és automatikusan »törvényszerűen« ható tények súlyán.” (*Társadalom és osztályöntudat*, Budapest, 1971, 243—244. old.)

A látszólagos semlegesség valójában az adott helyzet védelmezése lenne (stabilizációs funkció), illetve annak a lehetőségének az elutasítását jelentené, hogy az adott helyzetet magából a társadalomból eredő akcióval meg lehet változtatni, a kultúra gyakorlatát ugyanis valamely szubjektum pusztán objektumának tartaná. Más szóval, ez esetben olyan „külső tényező” meglétét kellene feltételeznünk, amely autochton módon kezdeményezné a kívánatosnak tartott változásokat. Ez az elképzelés — mint láthatjuk — lényegében véve etatista—elitista, s így elfogadhatatlan. Másrészt, a normatívumokat nem tekinthetjük olyan végérvényes igazságoknak, amelyeket „mindenáron meg kell valósítani”. A normatívumok ugyanis csak részben lehetnek az akció vezérlői, másrészt viszont a kritikai elemzés tárgyát képezik magában a kulturális akcióban. Az adott

helyzet (a gyakorlat) feltérképezésekor tehát azokat az elemeket kell felkutatni, amelyek igazolják, de egyúttal elvitatják vagy fékezik is a normatív elvárások megvalósítását. Csakis így lehet megállapítani a kultúra gyakorlatának sajátosságait az egyes közösségeken belül és általános szinten. (A sajátosság kérdése igen összetett: felöleli az osztályszempontokat, a rétegződés problémáját, a nemzeti szempontokat, az elitizmus kérdését, az alapvető, elementáris és tömegkultúra kérdéskörét stb. Mándezzel ezúttal ugyancsak nem foglalkozhatunk részletesen.)

## A KULTÚRA NÉHÁNY KÜLÖN MEGHATÁROZÓ JEGYE, MINT A KULTÚRPOLITIKA KIALAKÍTÁSÁNAK FELTÉTELE

A kultúrpolitika a kultúra elméletének (a normatív elvárásoknak) a gyakorlati alkalmazása — a kulturális fejlődés irányítása.

A kultúrpolitika dezorientálódik, lehetetlenné válik, ha a kultúra általános fogalmát (az operatív fogalmakat) nem a kultúra sajátos fogalmaira építjük. A kultúra eddig kifejtett általános magyarázata alapján a következő feltétlenül szükséges sajátos fogalmakat határozhatjuk meg.

### A KULTÚRA MUNKÁJA

Ha a kultúra az anyagi és szellemi élet termelési módjának megnyilvánulási formája, ha tehát a kultúra az ember objektíválása, akkor feltétlenül *munkafunkciója van*. Mivel ugyanis a munka külső cél által meghatározott célszerű tevékenység, a *kultúra munkáját* is meghatározhatjuk *olyan kultúraként, amely a kultúrán kívüli érdekek megvalósításának eszköze*. (A kultúra ilyen meghatározása komoly ellenállást válthat ki mindazoknál, akik — joggal — hangsúlyozzák, hogy a kultúra lényegében véve mégiscsak az ember önmegvalósítása, az emberi faj alkotóerejének megnyilvánulása. Az eddigi fejtegetés során valójában mi is éppen ilyen értelemben igyekeztünk meghatározni a kultúrát. Az ilyen értelmezésből pedig nem következhet az, hogy a kultúra eszköz, hogy valaminek a „szolgálatában áll” stb. Felhívjuk az olvasók figyelmét arra a fejtegetésünk elején található állításra, hogy a társadalmi újratermelés teljessége egységes folyamat, amelyet különböző szempontokból lehet vizsgálni. Ha a kultúra „rendeltetéséről” beszélünk, fejtegetésünk mindig „valami által feltételezett”. A kultúra — konkrétan társadalmunkban — az öngazgatási szocialista társadalmi viszonyok építését szolgálja, ezáltal pedig hatással van a termelési mód átalakítására. A kultúra tehát *végül is önmaga által meghatározott*, a saját fejlődését szolgálja. A kultúra „külső rendeltetése” az öngazgatási szocialista társadalmi viszonyok fejlesztése, ezek a viszonyok pedig csupán a *tartalomnak*, a humanitás kul-

turális értékeinek, a szabadságnak a megnyilvánulási formái.) Álláspontunkat példával is alátámaszthatjuk. Gazdasági téren elsőrendű fontosságú (társadalmunkban) az, hogy *mit és hogyan* termelünk a jövedelem (nem a nyereség!) elvével összhangban. A kultúra azt *mutatja*, hogyan folyik a gazdasági termelés. Ha a kultúrának szerepe van az anyagi és erkölcsi jövedelemszerzésben, ha része van a nagyobb szabadság kivívásában, az öngazgatási viszonyok fejlesztésében, a munka társításában stb., akkor a *kultúra munkájáról* van szó. Gazdasági funkció szempontjából a kultúra munkájának megnyilvánulása pl. a formatervezés, általában a művészeti alkotás, az önképzés stb. Ugyanilyen okoknál fogva a kultúra munkájába tartoznak egyes szellemi tevékenységek: a tudomány, a filozófia, és ide sorolható pl. az erkölcs is mint gyakorlati értékviszony, mint egyének és csoportok magatartása és viszonya más társadalmi csoportok és életközösségek iránt (illetve azokon belül).

A kultúra munkája megnyilvánul a társadalmi élet *minden területén*: a gyárakban, az iskolákban, a tudományos intézkedésekben, a színházban, a pihenésben, a közvéleményben, a politikai döntéshozatal megszerzésében, az olvasásban, a házi munkák végzésében, a szerelemben stb.

## A KULTÚRA MUNKÁJÁNAK KÜLÖN (FELTÉTELES) FORMÁI

### *A munkakultúra*

A munkakultúra azt mutatja, miként játszódik le valamely munkafolyamat. A munkakultúrába tartozik:

- a munkavégzés kultúrája,
- a munkaszervezés kultúrája,
- a döntéshozatal (az élő és tárgyiasult munkáról való döntéshozatal) kultúrája.

A munkakultúra optimális feltételeit külön tudományok határozzák meg, pl. a munkaszociológia, a munkapszichológia, a munkapedagógia stb.

A munkakultúra céljait *tudományon kívüli* okok határozzák meg, noha maga a munkakultúra tudományos kutatás tárgya, és tudományos szervezethez tartozik. A munkakultúra tudományon kívüli céljai mindig *ideológiai* természetűek. Az ideológiai megfontolásoktól függ, hogy a munkakultúra vajon a „taylorizmust”, a „human investment” irányvételét szolgálja-e, vagy pedig a munka elidegenedéstől-eltárgyasodástól való felszabadulásának eszköze és eredménye lesz-e. A munkakultúra egyrészt szoros kapcsolatban áll a technikai-technológiai hatékonysággal, másrészt a technikai-technológiai hatékonyság *értelmét* tükrözi. Hogy a technika-technológia „ideológiailag nem semleges”, azt éppen a munkakultúra jellegzetességeinek elemzésével mutathatjuk ki a különböző társadalmi rendszerekben, amelyekben a kapitalista termelési mód nyilvánul meg

(vagy a fenntartás, vagy a felszámolás értelmében, mint pl. a szocialista társadalomban az öngazgatás törekvéseit illetően).

A munkakultúra valójában a munkának mint „konkrét munkatevékenység végzésének” (a munkának mint „labournak”)\* az átalakulásában nyilvánul meg. A munkakultúra („labour”) rendeltetése az, hogy hozzájáruljon a munkának mint nembeli tevékenységnek („work”) a fejlesztéséhez, mert: a „... »work« közvetlen nembeli objektiválódás, melynek alapja a termelőfolyamat, természet és társadalom anyagcseréje, eredménye a társadalom anyagi és totális reprodukciója.” (Heller Ágnes: *A mindennapi élet*. Budapest, 1970. 98. old.) A munkakultúra ezek szerint nem csupán valamely gyári munkának, illetve nemcsak a gazdasági tevékenységnek a sajátossága. A munkakultúrát kutathatjuk (és kutatnunk kell) iskolában is, színházban is (a színész pl. nem csupán „reproduktív művész”, hanem meghatározott műveleteket végző munka is), és vizsgálhatjuk politikai szervezetek munkájában is (nem lényegtelen pl., hogy milyen az öngazgatási döntéshozatal kultúrája stb.). A munkakultúrát megfigyelhetjük az önkiszolgálóban, a lalkáskultúra terén, a rekreációs, pihenési, tanulási feltételek biztosításában stb. Leegyszerűsítve, a munkakultúrát nemcsak „a munka területén”, hanem „a szabad idő, illetve a munkán kívüli idő” területén is kutatnunk kell.

## A MUNKA ALKOTÓEREJÉNEK KULTÚRÁJA

A munka nemcsak reproduktív rutin tevékenység, hanem alkotótevékenység is. Ezért a munkakultúrán kívül a kultúra munkájának másik dimenziója is van: a munka alkotóerejének kultúrája.

Az alkotás kultúrája arról tanúskodik, hogyan igazolja önmagát az ember természeti lényként a saját munkája során.

Hangsúlyoznunk kell, hogy a munka alkotóerejének kultúrája nagymértékben függ a munkakultúra fejlettségi szintjétől. A munkakultúra serkenti a munka alkotóerejének kultúráját. Már Marx megállapította (*Grundrisse...*), hogy a munka elidegenült fejlődése növeli az emberi univerzalizitást, de leszögezte azt is, hogy éppoly badarság az individualitás primitív teljessége után vágyakozni (ami a munka primitív fejlettségi szintjén volt az ember sajátossága), mint megrekedni ennél az „üres univerzalizitáson”. Tapasztalati úton is erre a megállapításra juthatunk: az ember alkotói öngazgatásának lehetőségei az anyagi alap fejlettségétől függően sokasodnak. Csakhogy itt csupán *lehetőségekről* van szó. Az is lehetséges, hogy kevésbé fejlett alapokon fejlettebb legyen a munka alkotóereje. (Több más kérdéshez hasonlóan erre a problémára is éppen csak utaltunk. Beható vizsgálata külön tanulmányt igényelne.) Fel kell hívni

\* Elfogadom Heller Ágnesnek *A mindennapi életben kifejtett nézetét* (lásd: 96—106. old.).

a figyelmet arra is, hogy a munkakultúra a munka alkotóerejének kultúrájában csupán az egyik, de nem abszolút feltétel.

A munka alkotóerejének kultúrája megnyilvánul pl. az újításokban, a tanulmányokban, illetve mindabban, ami a zavartalan újratermelés optimális szükségletei fölött áll. A munka alkotóereje valami minőségileg újat teremt. Az új pedig éppen úgy megnyilvánulhat valamely gyári munkás termékeiben, mint a kiváló színészi teljesítményben, egy zongorista játékában, vagy egy háziasszony képességében, hogy sajátos módon rendezze be otthonát stb. A munka alkotóerejének kultúrája kifejezésre juthat a tanulásban, a döntéshozatalban stb. Ez a kérdéskör azonban még feldolgozásra vár.

### A KULTÚRA ALKOTÓEREJE

A kultúra munkáját külső cél határozza meg, illetve a kultúra ez esetben mégiscsak valamely külön érdek, pl. gazdasági, politikai, ideológiai, pedagógiai stb. érdek megnyilvánulási formája (tekintet nélkül arra, hogy mindezek az érdekek végső soron a kultúra szolgálatában állnak). A kultúra munkája közvetített kultúra; az előtérben valamely részérdek áll, amely által a kultúra megvalósul. A *kultúra alkotóereje* azonban nem „külső cél” (közvetítés) által determinált. Ez esetben öntörvényű kulturális érdekből fakadó, autochton alkotásról van szó. Noha a munka alkotóerejének kultúrája valamely munkafolyamathoz kötődik, mégis vannak öntörvényű jegyei, amelyek azonban csak közvetve, a munkán keresztül nyilvánulnak meg. A kultúra alkotóereje *mentes az ilyen feltételezettségtől*, a közvetettségtől. A kultúra alkotóerejébe sorolható pl. az olyan tudományos munka, amelyet nem határoz meg (közvetlenül) valamilyen gazdasági érdek, ide tartozik a műalkotás, a pihenés, játék, rekreáció általi öngazolás (amikor a játék, a hobbi, a rekreáció nem valamely munkafolyamatra való előkészület) stb. A kultúra alkotóereje valójában az ember öngazgatásának igazi területe. Az ember — Karl Marx szerint — csak amikor igazolja önmagát természeti lényként, amikor minden fizikai és egyéb kényszertől, minden „külső oéltól” megszabadulva, tehát a „szépség törvényei szerint”, öncélúan alkot.

Ha felállítanánk a kultúra megnyilvánulási formáinak egyfajta (feltételes) hierarchikus rendjét, a következőket mondhatnánk.

Egy-egy közösség kulturális szintjének alapvető mutatója a munkakultúra. A munka művelése, ápolása, nemesítése elengedhetetlen feltétele annak, hogy az ember a lehető legkevesebb munkaerő-befektetéssel a leginkább emberhez méltó módon bonyolítsa le „a természettel való örökös, szükségszerű anyagcseréjét”. Karl Marx annak idején többször is rámutatott erre a feltételre. Kétségtelen, hogy mindig virágzóbbak azok a civilizációk, amelyek törődnek a munkakultúrával. A kései kapitalizmus



erre külön gondot fordít (és nem mondhatnánk, hogy a szocialista közösségek e téren a kapitalizmus előtt járnak, legalábbis, ha az újításokról, és nem a munkakultúra elterjedtségéről beszélünk).

Egy-egy közösség magasabb fejlettségi szintjét azzal mérhetjük, hogy mennyire fejlett a munka alkotóerejének kultúrája. Elegendő, ha az embernek a termeléshez való kizsákmányoló viszonyát említjük. A kései kapitalizmust „a pusztulás veszélye” készíteti a probléma iránti érdeklődésre. Az eredmények ugyan gyakran a nagyobb nyereségszerzést szolgálják, de kétségtelen, hogy ugyanakkor *lehetőséget* képeznek (amelyet a kapitalizmus nem használhat ki anélkül, hogy megszüntetné önmagát, mint alapjában véve kizsákmányoló termelési módot) egy minőségileg más, humánus természet iránti viszony megteremtésére, amelyet Marx tömören úgy jellemezett, mint „beteljesült naturalizmust, amely egyenlő a beteljesült humanizmussal” és fordítva. A munkakultúra alkotóereje ugyanis — noha még mindig a munkához kötődik (tehát olyan tevékenységhez, amelyet állandóan „külső cél” határoz meg) — csupán akkor lehetséges, ha az ember átöri önközpontúságának kereteit. Az alkotás ugyanis mindig bizonyos emberi szabadságot feltételez, akkor is, ha az ember egészében véve továbbra sem szabad. Végül is valamely közösség legmagasabb fejlettségi szintje a kultúra alkotóerejének fejlettségében nyilvánul meg, az öncélú, részeknek alá nem rendelt alkotásban, azoknak az objektivációknak a teljességében, amelyek a társadalmi újratermelés keretét képező társadalmi viszonyok rendszerének a szerkezetét alkotják. Így aztán a „Homo aestheticus” mondhatjuk igazán szabad lénynek.

## A KULTÚRA HOZZÁFERHETŐSÉGE ÉS A FELSZABADULÁS LEHETŐSÉGEI

Az elidegenült és kizsákmányoló termelési mód történelmi fejlődése (különösen annak kapitalista változata) arról tanúskodik, hogy a kultúra alkotóereje többé-kevésbé a munkakultúra szintjétől *függetlenül* fejlődik. Igaza volt ugyan Marxnak, amikor megállapította, hogy a fejlettség gazdasági, anyagi, technikai-technológiai alap jobb lehetőséget biztosít a kultúra alkotóerejének\* kibontakozásához, csak hogy Marx azt is bebizonyí-

\* Amint az olvasók felfigyelhettek rá, eddigi fejtegetésünkben a „kultúra alkotóerejéről” beszéltünk, kerülve a „kulturális alkotás” terminust. Ez alatt ugyanis a mindennapi szóhasználatban a hagyományosan értelmezett kultúra megnyilvánulásait értik. A festőművész munkája tehát kulturális alkotás. A javasolt terminusnak, a „kultúra alkotóerejének” azonban sokkal szélesebb jelentésmezeje van, amelybe beletartozik a szó hagyományos értelmében vett kulturális alkotás is. A kulturális alkotáson kívül — mint láthattuk — a kultúra alkotóerejébe olyan emberi tevékenységek is beletartoznak, amelyek jóval *kívül esnek* a hagyományosan (szűken) értelmezett kultúrán: pl. az ember öngazgatása a játékban, a társadalmi életben, a természethez való egészen új viszonyulásában (amikor is a természetet az ember „anorganikus testének” tartják) stb. A kultúra

totta, hogy az anyagi és szellemi alap magasabb általános fejlettségi szintjéhez nagyon is rögs, tövises út vezetett. Az emberek hatalmas tömegei, egész osztályok minimális munkakultúrával rendelkeztek (s így minimális lehetőségük volt a munkakultúra alkotóerejének kibontakoztatására, hogy kultúrájuk alkotóerejéről főként pedig a kulturális alkotásra való lehetőségükről ne is beszéljünk).

Meggyőződésünk szerint a szocialista öngazgatás feltételei közepette annak az osztályok és rétegek elkülönülésén alapuló, mesterségesen fenntartott gyakorlatnak a megszüntetésére kellene törekedni, amely minimális szintre korlátozza a munkakultúrát, annál inkább, mert a fejlett tőkés országok — kizsákmányoló megfontolásokból — egyre nagyobb figyelmet szentelnek a munkakultúra fejlesztésének. A szocialista társadalomban nem állhat fenn olyan ellentmondásos helyzet, hogy az emberek kis csoportja a legfelsőbb kultúrát birtokolja, miközben a nagy tömegek minimális munkakultúrával rendelkeznek. A munkakultúra az első, de fontos lépés a *közömböségtől* a kultúra passzív majd aktív *befogadásáig*. Nem számíthatunk a kultúra alkotóerejének széles körű fejlődésére, és nem beszélhetünk arról, hogy a munkásosztály a kulturális fejlődés politikájának és gyakorlatának szubjektumává váljék (vagy már azzá is vált!), ha az emberek (nagy tömegek) még a *kultúra jó befogadónak* szintjét sem érték el. A befogadóképesség legjobb módon *a kulturális alkotásban való aktív részvétellel fejleszthető*. Más szóval, a munkásosztály csak akkor válhat a kultúra valódi szubjektumává, ha művelődik. A kulturális felemelkedést pedig rajta kívül senki sem biztosítja számára, ezt tehát önmagának kell elérnie. A munka, a szervezés, a döntéshozatal stb. kultúrája az első lépés afelé, hogy az ember kulturális alkotóvá fejlődjön, ahhoz pedig, hogy az ember alkotóvá váljon, előbb befogadónak kell lennie. (A pedagógia sokat mondhat erről: tanulás nélkül nincs alkotás, noha maga a tanulás is egyfajta alkotás. Hasonlóképpen, a *kultúra befogadója már egyfajta alkotó is*.) A kultúra befogadójának lenni azonban *kulturális akciót*, átgondolt kultúrpolitikát feltételez, mert egyébként mind a kultúra befogadása, mind a kulturális alkotás „áldott együgyűséggé” korlátozódhat:

„Láttam a boldogságot én,  
lág volt, szöke és másfél mázsa.”

(Heller Ágnes *A mindennapi élet* c. művében idézi József Attila sorait.)

alkotóereje valójában a „homogenizálásnak” a szinonimája lehet, amely Heller Ágnesnél az ember—egyéniség gyakorlati lét-szintre való emelkedését jelenti. Más szóval, a kultúra alkotóereje a gyakorlati tevékenységnek a megnyilvánulási formája, amelyet Heller Ágnes (és sokan mások, közöttük több jugoszláv filozófus is) a „praxis” kifejezéssel jelöl. Lukács *A társadalmi lét ontológiája* c. művében ilyen értelemben beszél az egyén személyiséggé válásának lényegéről, ezt a problémakört azonban nem dolgozta fel, további kutatásra vár (vö. Almási Miklós az említett Lukács-műről írt recenziójának álláspontjai a *Markszizam u svetu* c. folyóiratban, Belgrád, 5—6/1979).

## KULTÚRA A MUNKÁBAN ÉS A MUNKÁN KÍVÜLI KULTÚRA (KULTÚRA A SZABAD IDŐBEN)

Ezeket a fogalmakat csak feltételesen használjuk. A „kultúra a munkában” kifejezéssel azt a kultúrát jelöljük, amelyet az ún. munkaidőben, a munkahelyen figyelhetünk meg. A „kultúra a munkában” tehát lehet munkakultúra is, a munka alkotóerejének kultúrája is, és lehet a kultúra alkotóereje is, amely a munkahelyen, a munkaidőben jut kifejezésre, de nem költődik a munkafeladatokhoz úgy, mint a munkakultúra vagy a munka alkotóerejének kultúrája. A „munkán kívüli” kultúra a kultúrának az ún. „rendelkezésre álló” vagy „szabad időben”<sup>\*</sup> való megnyilvánulásait jelenti. E téren is beszélhetünk mind a *kultúra munkájáról* (tehát munkakultúráról és a munka alkotóerejének kultúrájáról), mind a kultúra alkotóerejéről. S mivel ezeken a területeken is van munka (ha más formában nem, akkor túlnyomórészt felszínesen, mint „labour”), joggal állíthatjuk, hogy még a szabad időben is van munka.

### ZÁRÓ MEGJEGYZÉSEK

Ez a — vázlatos — fejtegetés tehát a kultúra értelmezésének felülvizsgálatát sürgeti, illetve azt, hogy a kultúrpolitikát más elméleti alapokra helyezzük. Mindebből egyebek között az következik, hogy kultúrpolitikánk nem szorítkozhat csupán az ún. *kulturális intézmények* munkájának és a hagyományosan értelmezett kulturális tevékenységnek a figyelemmel kísérésére. Másrészt az következik, hogy felül kell vizsgálnunk mind az ún. kultúrán kívüli területekhez való viszonyunkat, mind a gazdaság, közigazgatás stb. és a kulturális intézmények viszonyához való hozzáállásunkat. (Erre a kérdéskörre már felhívta a figyelmet Predrag Matvejević a *Prilog kritici govora o kulturi* — Adalék a kultúráról való beszéd kritikájához c. igen tanulságos dolgozatában, *Politika*, 1980. április 5., 13—14. old.) Végezetül, ez a fejtegetés olyan gyakorlatot sürget, amely bekapcsolja folyamataiba a kultúra elméletét, okozati alapot nyújtva az elmélethez, és nem zárkózva be a saját stabilizációs korlátai közé. Közvetve mindez arra utal, hogy a vázolt feladatok megvalósításában vezető szerepet kell játszania a munkásosztály politikai hatalommal és elméleti irányokkal rendelkező élcsapatának — tehát a szervezett szubjektív szocialista erőknél, a kommunisták szövetségétől és szocialista szövetségétől kezdve a szakmai egyesületekig és egyesélekig.

<sup>\*</sup> Ezt a területet „munkán kívüli időnek” neveztük, mert noha ez sem megfelelő terminus, mégis jobb, mint a „szabad idő”. Meggyőződésünk ugyanis, hogy a valódi szabad idő csak az *idő szabadságában*, tehát a szabad közösségben valósítható meg. Köztudott egyébként, hogy ún. „szabad időnk” mennyire nem szabad az elidegenült társadalomban. A „rendelkezésre álló idő” fogalmát többértelműsége miatt nem használtuk.

## A MODERN MŰVÉSZET BEFOGADÁSÁNAK MARXISTA FELTÉTELEI

DANKO GRLIĆ

Mit jelent bármilyen modern vagy „régí” művészet befogadása? És miért van ehhez szükség még bizonyos marxista feltételekre is? Amennyiben ugyanis megkérdezzük bármelyik elmaradott ideológust, a világ-egyetem kérdéseiben járatos ítézt, még ha avatag penésztől búzlik is, vagy ha pedáns tudóshoz fordulunk, önelégültségtől pulkadozó kispolgárhoz, vagy épp egy hánadosztályú giccs-cukrászhoz, sőt, ha erre egyáltalán szükség van, egy akribikus olvasottságú „müörténészhez” vagy hivatásos esztétához, valamennyien hangoztatni fogják, miszerint magától értetődő, hogy elvben mellette vannak mindenfajta, tehát a modern művészetnek is. Ezek szerint elfogadni ezt a művészetet nem csupán banális, hanem semmit sem jelent: ki lehetne ugyanis ellene e művészetek összességének, ki volna képes nem elfogadni, hogy ennek az elfogadásnak bármiféle értelme legyen?

Ma azonban meghatározott módon mégis épp a marxizmus álláspontjáról kétséges lehet ez az önmagától való értetődés, sőt kitűnik, hogy ez a befogadás, ez a kiállítás egyben magában foglalja sokak sok mindenről alkotott ítéletének tagadását is, még azokét is, akiket a hagyományok alapján és a jelenkorban is a legmértvadóbb és a legelmélyültebb szakértőknek tartottak, akik egész életükben a művészetért szálltak síkra! Itt persze nem csupán a „csúcshelyzetet” bitorlókról van szó, akik arra vonatkozó direktíváikban, hogy miként kell a művészetnek tisztességesen és behízelgően viselkednie, és mely témákat kell egyenes vonalúan megírni vagy lefesteni, akik már a művészet mellett való kiállításuk révén régés durván kompromittálták magukat, mintha de facto ellenségei volnának. A sokikalta szubtilisabb lélekmentőkről is szó van itt, akik elvben szintén példátlan módon síkraszállnak a művészetért — ami számos hiteles és kevésbé hiteles szakértőt is szakadlanul zavarba ejt. Ezek közé tartoznak ugyanis azok, akik a „leghivatottabbak” erre a munkára: csupa kifinomult és rafinált esztéta, és — hogy a csoda még nagyobb legyen — leginkább akkor, amikor kitananak amellet az ítélet mellett, amely szakmai szempontból szigorúan megalapozott és megindokolt.

Amennyiben ugyanis egyáltalán nem érdeklődünk az esztétika mint esztétika lényeges gondolati konzekvenciái iránt, amennyiben nem látjuk be — ami oly gyakran megesik a szakértőkkel, akiknek habár ex professo elsősorban az esztétika mellett kell állást foglalniuk, de közvetítésével persze a művészet mellett is —, miszerint a művészi bármely megközelítése nem szükségszerűen esztétikai, s hogy ez az „esztétikai” egy, alapján egységes szemléletet képez és feltételez, amely ideológiailag a

legkevésbé sem semleges — miként általában gondolják —, tehát ha mindezt még egy s mással együtt zárójelbe tesszük, nem mutatkozik-e már magában az esztéta „gyakorlatában” is olyan üresség, amelyet lehetetlen akár empirikusan is megkerülni. Nem szólnak-e emellett elég világosan mindazok a végtelenül tartó újramesélések és ismétlések, mindazok a meddő könyvhalmazok és szakdolgozatok, amelyeket többé senki sem olvas, hogy a klasszikus esztétika napjainkra szinte teljes mértékben elveszítette azt a befolyását, amelyet valamikor gyakorolt a Nyugat szellemi történetére, hogy korszaka már rég lejárt, és hogy a világ idő-óráján nem mozdul többé a mutatója? Olykor akad még valaki, aki, főként egyéb lelemény híján, bölcs esztétikai idézettel igyekszik ékeskedni, sőt, még esztétikai világkongresszusokat is tartanak a legmagasabb „elit” színvonalán, számos Schönggeist vagy intellektuális szélhámós a tudósok között jegyzi magát mint kezdetleges esztétikai traktátusok szerzője, amelyek nélkülülöznek minden gondolati kötelezettséget és következtetést, a blöffölő esztétikai erudíciója elkápráztat, az álmetafizikus asztrális örökkévalóságokat hord össze, a könyvmoly ismeretlen, különben teljeséggel irreleváns szövegeket fedez fel, folyik a hagyományokon való kérdés, a konstruktív államépítői szépítgetés és egyengetés stílusában zajló esztétizálás, a büzlő és csúf világnak a szépség mázával való bevonása, ám a gondos dekoratőrök e roppant igyekezete sem leplezheti el mily fájdalmasan visszhangzik mindez az ürességtől.

A korszerű marxista eszmei folyamatok keretében azonban szintén rá kellene mutatni arra — ezt, sajnos, kitartóan kell ismételtetni, mert a teljes esztétikának léteznek csakugyan sznob, felelőtlen és „totális” likvidátorai is —, hogy ez az álláspont nem foglalja magában az esztétika kétségtelen történelmi érdemeinek tagadását, és főként nem jelenti az esztétikai fenoménhoz fűződő egyes ragyogó gondolkodók értékminősítésének fölüeny lekicsinylését a gyakorta gazdag és ötletdús hagyományban — hanem csak azt mutatja, hogy napjainkra megtörtént az esztétika teljes horizontjának történelmi leküzdése.

Ennek ellenére azonban úgy vélem, hogy kritikai és marxista szempontból szükségszerűen előnyben kell részesíteni azokat az esztétikai kutatókat, akik elemzéseiket határozottan és filozófiailag is végig gondolták — tekintet nélkül arra, mennyire elavult koncepciót képviseltek —, azokkal a pillanatnyi politikai helyzetéhez és a menős csillagokhoz alkalmazkodó irodalmi, képzőművészeti és zenekritikus-csoportosulásokkal szemben, amelyek egyáltalán nem vetnek számot elméleti feltevéseikkel, s tévelyegnek a teljesen következtetlenül levezetett apológiák s az ugyanennyire önkényes és megalapozatlan mocskolódás között, s egy pillanatra sem merül fel bennünk a kérdés, hogy minek a nevében és miért értékelnek úgy, ahogyan értékelnek. Az esztétikai elmélet mindeme komparatív jellegzetessége mellett tehát, amely annyira van a vulgáris, ateoretikus kritikától, mint az ég a földtől, mégis úgy vélem, hogy maguknak az esz-

rétáknak is, főként azoknak, akik ismerik történetét, be kellene látniuk legalább a teljes esztétikai álláspont időszerűtlenségét a modern világban.

Ez a tudományág — legyen bár empirikus vagy racionálisan normatív vagy induktív, apriorisztikus vagy aposzteriórís — nem szólhat többé — még akkor sem, ha következetes vagy átgondolt — a frissességnek azzal az erejével, amellyel nemcsak az antik korokban, hanem a tizennyolcadik és tizenkilencedik század idealista filozófiájának fellendülésekor is hatott.

Ezért rá kellene mutatni arra, hogy a művészet befogadásának miértje nem képez és nem is képezhet semmiféle mellékes, formális, felszínes és problémamentes döntést, sem a válogatott ítések egyszer s mindenkorra meghozott álláspontján sem maradhat, akik birtokolják a tudományosan lefektetett igazságot, mely nem követel többé semmiféle új kritikai és szkeptikus megkérdőjelezést. A művészet befogadásának argumentálását nem lehet elővenni az empirista és pozitivisták tények irattárából sem, vagy a végtelenül hosszú, verifikált leírások ezeryi részletéből, amelyeknek összeadva meg kellene magyarázniuk, hogy tulajdonképpen mi a mű, sem pedig az elszigetelt, önállósodott idealista konstrukciókból levonni, amelyeknek mindig fontosabb volt tulajdon belső koherenciájuk, következetességük és szándékoltóságuk, mint maga az ügy, amelyért állítólag elhúzták gondolati állványaikat. Az argumentálás épp az új és nyitott marxista horizontok miatt nem következhet egyetlen, önmaga számára elegendő sajátos szférából, hanem abból az erőfeszítésből kell erednie, mely áthidalja az esztétika, a tudomány és valamennyi ideológia közvetítést, s amely arra irányul, hogy eltávolítsa az üledéknek azt a vastag rétegét, ami zavarossá teszi, elhomályosítja, sőt meggátolja közvetlen és tiszta áttekintését annak a jelenségnek, amely mindenképp közvetlenséget és tisztaságot követel. Eközben természetesen tisztában kell lennünk a lehetséges tévutakkal. Végül pedig a vizsgálat és az önvizsgálat ebben a pillanatban járatlan és meredek utakra irányít bennünket, amelyek még mindig nem eléggé ismert tájain kanyarognak az emberi világ legnagyobb csodáinak és rejtélyeinek: a művészi területén.

Miként helyezkednek el azonban e kontextuson belül az eddigi marxista kutatások, és mely esetekben váltak elkerülhetetlenné az újabb marxista feltételezések az új művészi irányzatok befogadása szempontjából?

Nem a marxizmus képezi-e szociologizálásával, ideologizálásával és ökonomizálásával\* a legnagyobb akadályt, hogy nyíltan és vázlatos ballasztok nélkül közelíthessünk egyáltalán a művészet modern jelenségei felé? Egyebek között nem épp az osztályharc hevesége és prózaisága hiúsította-e meg, hogy épp Marx legkiemelkedőbb követői foglalkozza-

\* Sajnos, be kell ismerni, hogy ebből a tekintetből a marxizmust leginkább maguk a „marxisták” bagatellizálták, akik a gazdasági-társadalmi témák kizárólagos hangsúlyozásával az egyéb, főként a művészethez fűződő problémakör filozófiai dimenzióját — mintha a marxizmus defektív volna — könnyűszerrel átengedték más, „speciálisabb”, „szakavatottabb”, egyszóval tehát polgári színezetű ideológusoknak, kutatóknak és esztétáknak.

nak az olyan rafinált kérdésekkel, mint a modern művészetre vonatkozók, amelyek a tétlenkedőkre és a világfikra maradtak? Sokan ezért a marxizmust is a XIX. század filozófiájának tekintik, amelynek több történelmi érdeme van, mint amennyit az időszertű, eleven motivációk terén nyújthat a modern kutatások során. Ebből a szempontból állítólag különösen elavultnak mutatkozott a marxista gondolat az esztétika és a művészet területén. Habár kétségbevonhatatlan, hogy a hasonló, kissé felelőtlen és felületesen meghozott ítéletek ma is gyakran leginkább mind a klasszikusok, mind a marxista irodalom egésze kellő ismeretének hiányából erednek, a régi szövegek pusztá idézésével mégsem lehet a végéig felszámolni a gondolatot egy nézet korszerűtlenségéről, amelynek alapvető irányultsága folytán a korszerűség gyújtópontjában kellene állnia.

Ha ugyanis — számos kkorlással — még azt is elfogadjuk, hogy a marxizmus magyarázatát adhatta volna a történelmi változások egyes kérdéseinek és meghatározott történelmi tendenciáinak a régi, klasszikus művészetben belül, szinte empirikus módon nyilvánvaló, hogy épp a marxizmus tudott eddig a legkevésbé igazán kitérni a művek modern teremtésének egésze felé, a kkorunkban domináló alkotás irányában. Egyebek között nem épp számos filozófus, kritikus és művészeti teoretikus, s közöttük is azok, akik jó áttekintéssel rendelkeznek a korszerűséget illetően, jutott-e arra a következtetésre, hogy a marxizmus épp az ezzel és az ilyen gyakorlattal szemben mondott teljes csődöt? Már itt azonban ki kellene emelni azt az alapvető gondolatot, amely számomra relevánsnak tűnik e viszony egészét tekintve, amikor a marxizmust arra korlátozzuk, amit leginkább „marxista esztétikának” neveznek, úgyhogy ez ekkor bizonyára igaz, ekkor ugyanis a modern művészethez való közelítése világosan kimutatja a régi, merev marxista fogalmak alkalmazásának lehetetlenségét az új művészeti jelenségek megközelítésében. Ezért, úgy vélem, ezt-azt gyökerestül meg kell változtatni a marxizmus eddigi osztályozási apparátusában, vagy, ha pontosabbak akarunk lenni, a művészi állmarxista megközelítésében, és hogy eközben ne csak hogy ne degradálódjon, hanem, ellenkezőleg, teljességében affirmálódjon, eredendően, forradalmian, ami tulajdonképpen marxista értelmet adna az újnak és a forradalmiának a művészetben, amelynek ma, jobban, mint bármikor, rendkívül korszakalkotó szerep jut.

Ezek szerint fel kellene tennünk a kérdést: milyen újdonságokat kellene alkalmaznunk, mit kellene megváltoztatnunk, hogy a modern művészet értékeinek felismerésében szétzúzhassunk számos régi előítéletet, amely épp a marxizmussal kapcsolatban merül fel?

Ami mielőtt megkísérelnénk legalább vázlatosan válaszolni erre a kérdésre, nem érthetünk egyszerűen egyet azzal a megállapítással, hogy nem létezik valós kommunikáció a marxizmus és a modern művészet között, anélkül, hogy ne merüljön fel bennünk a kérdés: miért nem fogadta el a

marxista gondolkodás túlnyomó része a modern művészi tapasztalatot? Az új jelenségekkel szemben tanúsított vaktság egyik oka feltétlenül az általános, meddő, megkötött, klasszicizmustól áthatott, szintelen gondolatosság és az elavult értékelési módszerbe való beskatulyázás, ami több mint ötven éven át uralkodott a marxizmusban, ám ez valószínűleg nemcsak egyetlen oka e folyamatos visszautasításnak. Véleményem szerint ugyanis, ha megkísérelnénk értelmezni e paradox jelenséget, tovább kellene lépniünk a dogmatizmus bizonyos túlságosan is általánosított, némileg frázisként is ható s olykor még dogmatizált tagadásán is.

Modern művészetnek nevezhetjük, a legtágabb értelemben is, mindazt, ami viszonylag rövid ideje, csupán hatvan, vagy hetven évet tart, s ami — ezt se hagyjuk lehetőleg figyelmen kívül — a kezdeti időkben — szerintem ez sem véletlen — rendkívüli fogadtatásra épp abban az országban talált, amely utat nyitott a szocializmusba. A lelkesedést az új, a nem szabványos formák iránt — mindenütt: a színházban, a szobrászatban, a festészetben, a költészetben — talán tévesen nevezzük csupán befogadásnak: a forradalom nemcsak recipiálta, hanem kezdeményezte is az új entuziaszta alkotást. A régi világ bozótjának kiirtása, a társadalmi és a szellemi élet területén az eddig még sohasem látott létrehozása bevonta az alkotók egész generációját, amely a művészet területén is duzzadó vitorlákkal indult az ismeretlen partok felé. A kérdés lényege, amely ebből kifolyólag nyomban felmerül, abban áll, miként volt lehetséges a csakugyan bátor művészi formák e születési folyamatának egyszerűben véget vetni, hogy ez végül a modern művészek ellen indított közvetlen programokban érje el tetőfokát, mindannak betiltásában és a képtárakból való eltávolításában, ami a legkevésbé is emlékeztethetett az új törekvésre és az avantgarde-ra.\*

Hogy illusztráljuk az új művészi törekvésekkel szembeni korszerű nézetek valamennyi deformáltságát, s mivel a filozófusoknak különben is mindig a szemükre vetik az erőltetett elvonásokat, hadd álljon itt egy rövid igaz történet, amely a moszkvai Tretjakov Képtár előtt esett meg. A főként unalmas realista képek e különben kissé nevetésgesen glorifikált tárháza előtt egy szobor áll, tipikus neoklasszicista giccs (amely ürességével ellenállhatatlanul emlékeztet a római Mussolini-stadion mellett fel-

\* Ezt az állítást természetesen nem nehéz tényekkel is alátámasztani. A számos példa közül csupán egyet említek: Oleg Larmin „művét”, melynek címe *A modernizmus az ember és az emberiség ellen* (Moszkva 1965). Ebben a 158 lapos könyvben, amely mindössze 80 kopejkába kerül, meg fellebezhetetlenül szegyenoszlophoz kötetnek szinte valamennyien a legkiemelkedőbb képzőművészek közül: Braque, Picasso, Léger, Munch, Rouault, Kokoschka, Chagall, Nolde, Kandinszkij, Malevics, Dali, Mondrian, Arp, Klee stb. stb. Nem állíthatjuk, hogy egyetlen jelentősebb név is elkerülte volna az anatómát. Elgondolkodtató, hogy még azok a művészek is, akik különben (mint például Picasso) politikailag is nyíltan egészen közel álltak a szovjet elképzeléshez, határozottan elítéltettek, csupán azért, mert képzőművészeti kifejezőmódjuk nem volt eléggé konzervatív, és nem illeszkedett bele a szocialista doktrínába.



állított alakokra), és egy dolgozót ábrázol, aki teljes erejéből ütlegel egy sárkányt, vagyis az ellenséget. Véletlenül megálltam ez előtt a jórészt ostoba szobrászati alkotás előtt, amikor odalépett hozzám egy szovjet polgár, és elkecseregetten kifejtette, hogy ez a mű egyáltalán nem nyeri meg a tetszését. Megörvendeztetett vonalkodása, úgyhogy megkérdeztem: miért tekintí sikertelennek a szobrot? Válasza azonban kevésbé volt bátorító: A szobor azért rossz, mert csak azt mutatja be, hogyan semmisül meg a gonosz, tehát csupán valami negatívval szemben áll viszonyban, ám semmi pozitívát nem ábrázol, nem esik benne szó a szocializmus építéséről, lendületességéről és jövőjéről.

Ismételten tegyük fel a kérdést: hogyan születethet és hogyan születik ilyen tudat, amely ekként ítél? Habár tudok számos politikai, szociológiai, sőt pszichológiai mozzanatról is, amely kitartó politikai indoktrináció és agymosás révén fogékonyságot teremthet az efféle pervertált álláspontok iránt, ám mégsem mindig vagyok hajlamos azt hinni, hogy csupán egy despota külső terrorja ennyire deformálhatja az élmény és az alkotás tudatát, hogy ily nagymértékben az álművészetre utalódjon, valamennyi felszabadító potenciál teljes elvetésére, amelynek épp az új törekvések a hordozói, hogy akkora teljességgel elfedheti a tekintetet, kiapasztathatja az igazi kreativitást és fantáziát még az értelmiségiek többségénél is. Valójában mi történt ezzel a tudattal, amelynek a legnyitottabbnak kellene lennie épp a modern szellem rombolva felszabadító erői iránt?

Túláságosan is egyszerű, sőt „túl rövid” volna mindezt a politika nyomásával vagy csupán közvetlen terrorjával magyarázni. Képes-e csakugyan ez a légkör — bárhogy is mutassa ki totalitarisztikus ambícióit — teljes egészében megrémíteni és foglyul ejteni az egész közösségnek még az intim művészi preokkupációját és szellemi profilját is? Különbö nem vagyok azon a véleményen, hogy — miként ezt morális szempontból gyakran elítélik — ezt a művészietlen és az alkotást mellőző viszonyt a művészettel szemben a modern folyamatokba valami romlott egyének, a sötétség mániásai, bizonyos patológiai esetek, született gonosztevők és minden emberiségtől megfosztott emberek ilktatták be. Azt gondolom ugyanis, hogy e tévedésben kell lennie tiszta rajongásnak, emberi entuziazmusnak is, hogy mindezekben az embertelen elferdülésekben megmutakozott az e nézet iránti teljes és őszinte hűség is, amely sokak, lehetséges, hogy a túlnyomó többség számára csakugyan az emberiség új hajnalának és a láncoktól való megszabadulás új lehetőségének kellett hogy tűnjön. Leginkább az a meggyőződés került túlsúlyba, hogy a szocrealista figuratív művészet közvetlen propagálása útján messzebbre lehet jutni, hogy ez hatékonyabb eszköze lesz a szocializmus ügyének, mint a „kődös”, többé-kevésbé érthetetlen, absztrakt, s ahogyan gyakran említik, „anarchoid” alkotások a modern „akrobaták” és a komolytalan „szórazótató művészek” műhelyéből. Egyebek között alapjában nem tartott-e

ki e mellett az álláspont mellett, az egyes kivonatok árnyaltsága és minden vulgaritás tagadása ellenére egészen haláláig egy olyan intellektuális egyéniség is, mint Lukács? Hogyan magyarázhatnánk különben — ha eltekintünk az orosz és az ezzel határos térségektől — azt a tényt, hogy egy olyan rendkívüli, igazán forradalmi, de szkeptikus személyiség is, amilyen pl. Bloch volt, vagy egy olyan, az egész baloldali mozgalomban szinte megismételhetetlen erő, mint amit Krleža képezett, a szocrealizmus cukrozott hazugságaitól való minden elhatároltság ellenére is mindvégig jórészt vakok maradtak a modern kifejezés iránt?\*

Nyilvánvaló, hogy ennek az alapján par excellence forradalmi művészetnek a meg nem értésével, sőt durva szocialista üldözésével kapcsolatos teljesebb elemzések kimutathatnák, miszerint mindez tévedések következménye, és csak helyvel-közzel a tudatos ámtításé, amely szerint a szocializmus nagyobb hasznát veszi a régi, kipróbált, hiposztazált, önmagától értetődő, varázslatosan megistenülő művészetnek, mint annak, amely az embernek minden más egyébnél jobban megmutatja igazi szabadságának lehetőségeit. Ebben az értelemben kellene minden oldalról behatolni e hallatlan, annyira végzetes és értelmetlen értékelési gyakorlatnak gondolati és emberi koordinátáiba, amely szerint a művészet valamiképp idegen a szocializmustól, amikor lázongva és bátran keresi az új formákat s a modern kifejezést, és csupán akkor hűséges hozzá, ha változatlan, békés és klasszikus marad, az egyszer s mindenkorra megadott alakokkal, amelyek nem zavarják a társadalom rendjét és harmóniáját. Nem változtalt-e ezek a „szolid” és megállapodott formák, még ha nem is gondolunk a marxizmusra, anakronisztikussá korunk számára, beilleszthetetlenekké egyes valamennyire is haladóbb irányzatokba, amilyenek a polgári társadalmakban is dominálnak? Ezek a merev, zárt, síma és csiszolt formák, ez a perszisztálás a megbízható, „jó” öreg mester-ség mellett nem mindig a jobboldal ideológiai platformjának voltak-e a

\* Krleža esete alapján ebben a tekintetben is sajtóságos, és nem lehetne általános okokra levezetni, amelyek miatt elutasítja a modern művészi gyakorlatot. Krleža úgy vélte — ahogyan mindent egzisztenciálisan megismételhetetlen átéléssel szemlélte —, hogy a modern művészet túlságosan sokat teoretizál, meghatározott koncepciót követel, elvonatkoztatott eszmét, amelybe minden egyes mű létezésének valamennyi értelmét szubszumálja, hogy nem eléggé mutatkozik meg benne az individualitás, a sajátosság, vagyis röviden, meghatározott esztétikai általánosítások propagandája, a filozófiai szubsztancialitás és nem a mű megnyilvánulása. Hiába igyekeztem közben beszélni a közben gyakran meggyőzni az ellenkezőjéről: hogy épp ez a művészet, bármelyik eddigienél is jobban a történelem folyamán, zúzza, morzsolja, bontja az általánosság tömbjét, s épp ezért mond le a klasszikus forma teljességéről, lekerékítetttségéről és símaságáról, s nyilvánul meg ebben a fragmentumban: „És az, ahogyan ön magyarázza a modern művészetet, nem esztétika-e szintén, mert a művek nem igényelnek effajta védelmet, hanem csak az ön tarka álművészi hazugságai. Ha valami önmagában idéltlen, akkor állandóan igazolást igényel, és ezért van szükség annyi fecsegésre a modernégről; mindezek, ha egyáltalán azok, akkor inkább filozófusok, mint festők.”

jellemző? A félelemnek ez a pszichológiája valami nyugtalanító előtt, valami olyan előtt, ami szakadatlanul irritálja a „spiessbürgeri” tudatot, tehát a reszketésnek és a szorongásnak ez a szimptomája mindenfajta változás előtt nem képezi-e egyben jelét is annak a szükségletnek, hogy maradjunk ott, ahol vagyunk és amilyenek vagyunk, háboríthatatlanul, érinthetetlenül, megbizonyosodva birtokunk sérthetetlensége felől, tehát a művészet sérthetetlensége felől is, ami ezt a világot a lehető legszebbé teszi, s az önérvényesítés és az öntetszergés áldott pillanataiban való megmaradás örökös távlatát nyújtja?

Am ha tisztességesen és nyíltan tesszük fel a kérdést ezeken az okokon és indítékokon való kissé naiv csodálkozás nélkül, akkor úgy fog tűnni, hogy az „élesebb” kérdések is helyénvalóak: hogy mindez nem csupán egy mélyebb rendszerbeli vakság jelentkezési formája-e, amely szerint már egyáltalán gyanús az, aki bátrabban gondolkodik és pusztán óhajt valamit, amelynek értelmében az iskolák is bölógatókat nevelnek önálló személyiségek helyett, akik képesek a kritikai értékelésre, amely szerint legodiózusabb baloldali értelmiséginek lenni, akit akárki akármikor be-mocskolhat, amely szerint a primitívség csupán biztos és megbízható „alsóbb” primitívek segítségével uralkodhat, amely szerint bárki megvalósíthatja a forradalmat azok kivételével, akik csakugyan forradalmian gondolkodnak és cselekszenek.

Amennyiben azonban a művészi síkján maradunk, akkor fel kell tennünk a kérdést, hogy e tévedésnek a jól bejáródott és meglévő formák preferálását illetően nem képezi-e szintén alapját az ún. tartalmi esztétikai koncepciója is, amely szerint az értékelés kritériuma szempontjából egyedül a téma, a tartalom a döntő, és csupán a „mi” a fontos (amely, természetesen, apologetikusan is kijelölt vagy kijelölhető), és teljesen irreleváns a „miként” bizonyos művészetben. És éppen ennek a „mi”-nek kell olyan vallásosan beilleszkednie, hogy lehetővé tegye a hasznos és pedagógiai szempontból kielégítő egybehangoltságot a konkrét változatlan állapottal, azzal, ami van, s azzal, ami ebben az empirikusan létezőben az egyetlen paradigmája lehet annak is, ami volt, s aminek lennie kell. Épp ezért igyekeznek a modern törekvéseket gyakran mint formalisztikusakat kompromittálni, mintha azok, amelyek egyedül a tartalmat értékelik, nem épp formális szempontból volnának összehasonlíthatatlanul konzervatívabbak, s mintha a művészetben a forma egyáltalán elválasztható lenne a tartalomtól, mintha az új, romboló, lázadó formák nem hordanák szükségszerűen magukban az új forradalmi tartalmat is.

A marxizmus és a modern művészet viszonyának mindeme kérdéseit a kritikai revalorizáció nagyítója alá kellene helyezni, a választ pedig feltehetően nehéz volna definiálni, mivel komplex és több rétegű. Am az, amire tulajdonképpen nagyobb szükségünk kellene, hogy legyen ennél a válasznál, az épp a kérdés feltevése, mert gyakorta jobb csupán szkeptikusan kérdezni, mint nyomban biztos választ keresni. És mindezt nem-

csak a múlt valamiféle negatív értékelése céljából, hanem mindenekelőtt azért, hogy ma rántsuk le a mélyen meggyökeresedett csalásokról és anomáliákról a fátylat, hogy a jövőben ne multiplikálódhassanak oly kitaratóan és unalmasan egészen a teljes esztelenségig, aminek a legnormálisabb állapot elnevezést adják.

Miután így — csupán néhány általános vonással — kísérletet tettünk a „marxizmus” és a modern művészet közötti elferdült viszony okainak megvilágítására, szükségesnek mutatkozik a korszerű gyakorlatba való rövid betekintéssel meghatározni, hogy milyen lényeges újdonságok történnek a művek modern termelése terén, és általában mi minden gördít még akadályt megfelelő megközelítésük útjába.

Ebben a kontextusban elsődlegesen azt kell kiemelni, hogy az egyes műveket korszerűségükben nem lehet többé bármely egyetemes filozófiai tétel a posteriori illusztrációjának vagy alkalmazásának tekinteni, mert világunk számos haladó művészi áramlatának lényeges jellemzője az a hevesen és lázítóan kifejezett törekvés, hogy kikerüljön bizonyos mindent átfogó és absztrakt fogalom meghatározó koordinátái alól, amelyek egységesítően a teljes alkotási folyamatot, s ugyanakkor általános mintaként, modellként szolgálna minden egyes termék számára. Amennyiben azonban végig szándékozzuk gondolni az azzal kapcsolatos korszerű deszubsztancionalizáció mind szemmel láthatóbb fejlődését, amit valamikor magának a művészi lényegének neveztek, szkeptikusan kell viszonyulnunk még ahhoz az alapjában véve esztétikai tézishoz is, hogy azt, ami kreatív szempontból problémamentesen nyilvánul meg mint mű, egyszerűen művészetnek nevezzük. Úgy vélem, nem mellékes feltenni a kérdést, hogy maga a művészet kategóriája mennyiben terméke az esztétikai gondolkodásmódnak, amely minden művet egységes mércének akar alávetni, hogy ennek alapján a teljes meglévő anyagot többé-kevésbé művésziként értékelhesse. Magával e döntő fogalommal kapcsolatban azonban egyáltalán nem tesszük fel kritikus kérdést, nem tudjuk, minek a nevében és miért hozták létre, sőt még arra sem figyelünk fel, hogy hallgatólagosan, mint önmagától értetődő, elfogadtuk. A kérdés viszont igen egyszerű: a művészet mint mindent felölelő és absztrakt kategória vajon az esztétika nevében és miatt létezik-e, vagy magának a műnek a nevében? És miért éppen mindig a megismételhetetlenül egyedi műnek volna szüksége magára erre az epitheton ornansra, pusztán ez utóbbi vagy az esztétikai elemélet dicsősége miatt, amely, mint maga is absztrakt, így könnyebben kezelheti az absztrakciót?

A szabad emberi alkotótevékenységet azonban még mindig (talán joggal is) gyakran fogjuk művészinak nevezni. És nem csupán azért, hogy megkülönböztethessük mindenfajta sablonos, szürke, gépies tevékenységtől, vagy amiatt, mert nem áll rendelkezésünkre jobb kifejezés a megjelölésére. Elsősorban azért fogunk így eljárni, mert a művészet fogalma alatt nem kell mindig valami általános, átfogó, el nem különített esztéti-

kai jellegzetességeikkel rendelkező tevékenységet érteni, hanem olyan ténykedést és tárgyiasságot is, amelynek sajátosságait ugyan nem lehetséges egy szubsztanciálisan meghatározott és lényegileg egységes fogalomra levezetni, de ennek ellenére egyszerűen szükség van az operatív megjelölésükre vonatkozó kifejezésre, ha elméletünkkel foglalkozunk. Más szóval: a művészet ugyan önmagában ellentmondásos, nem egységes fogalom, de még mindig ezzel a régi, kevésbé megfelelő elnevezéssel kell illetnünk a korszerű helyzetben is, hogy a fogalom segítségével módunk legyen mélyebbre hatolnunk, egészen deszubsztancizálásának és belső ellentmondásának gyökereiig.

Azonban eddig is a megismételhetetlenség volt a művek alapvető jellegzetessége, ám mégis tartalmazták azt a közös vonást, ami valamiképpen lehetővé tette, hogy az egyes tulajdonságok sokféleségét egységesen a művészet névvel illessük. Jóllehet ez, ami legalábbis a múltat illeti, nagyrészt áll, mégsem kellene megfedelkeznünk arról sem, hogy az esztétika is a maga idejében csupán úgy jutott a saját igazi *raison d'être*-jéhez, mint az a diszciplína, amely hivatott vitatni, áttekinteni és végül megoldani azt az abszurdumot, hogy az egyes művek külön-külön megismételhetetlensége ellenére létezik egy művészet. Elközben állandóan akörül forgott és forog a gondolat, hogy csupán így lehetett megmenteni a művészetet, de kisebb vagy semekkorá figyelmet sem szenteltek annak, hogy az esztétika csak ezen a módon kaphatta meg azt a jogát, hogy már habitusa révén is mérvadóan taglalja a művészi eszméjét. Nem vált-e azonban napjainkra sok szempontból anakronisztikussá az a művészet is, amely megengedi, hogy az eszme és az elmélet nevében a tőle idegen, tudományos és absztrakt manipulátor emelje a szellemi területére, és mára, alapvető ambíciói szerint maga az a tudomány is komolytalanná vált, amely a csábító művészettel kacérkodva valójában a tulajdon kiaszott elméletét szerette volna vonzóbbá tenni, valamennyivel melegebb, művészibb tónusokkal átfesteni. Épp ezért mára egyre életesebbé és időszzerűbbé vált az esztétikáról mint csalásról, illúzióról szóló tézis, amelyben minden véletlenül, fragmentálisan és egzisztenciálisan nyomtalanul eltűnne az esszenciálisról szóló általános elgondolásban, s amelynek rendszeressége csupán a tulajdon sérthetlensége felett önköndne, megfedelkezve közben arról, hogy egyáltalán miért és minnek a nevében rendszeres. Ilyen értelemben egyre átlátszóbbá vált, hogy szinte a teljes hagyomány mesterségesen és erőltetetten a hamis esztétikai védnökségének gyámláltása alatt állt, de az is, hogy a modern művészet nem engedi meg többé ezt a paternális viszonyt. Elközben figyelembe kell venni, hogy a modern termelés fragmentumához való közelség épp azért rendelkezik csodálatos erővel, mert így nyilvánítja ki az eszmék általánossága iránti bizalmatlanságát, és a részletben mutatkozik meg az egyes és a teljes sajátóságukban megélt akarások értéke, melyek ezáltal kinyilvánítják mindazt, ami szorosabban fűződik a mű művészi meglétéhez. Ezért az esztétikailag gyak-

ran eltélt különfeleség és egyöntetűség hiánya az akarás terén, ami csak külső formája a mű megbontott belső struktúrájának, egyben elkötelezett forradalmi felhívást is jelent a kifejezés szabadsága (kruciális jogainak védelmére, a senki által sem zavart és a semmi (még az esztétika) örve alatt sem cenzúrázott és akadályozott tulajdon álláspontra. Sőt, még az az úgynevezett művészileg örökös is, amelyet az évszázados hagyomány kezdetektől fogva sérthetetlennek tekint, számos elemében mulandónak mutatkozott, ami ma már senkiben sem vált ki különösebb hatást. Ekként a fragmentáris, mint a romboló lázadás eredménye, a művésziiben ugyanaz, mint amit lerombolva találunk magában a valóságban, úgyhogy a széjjelrombolt világ képe ugyanakkor nemcsak mint a művészi viharos gazdaságának valós és autentikus bizonyítéka jelentkezik, hanem mint igazi betekintés is az új világba. Ez a művészet nyilvánvalóan nem tűnik ki higgadt, klasszikus beosztásával és kompozíciójával, a hangok harmóniájával, a vonalak márványszerű tisztaságával vagy fölényes belső irodalmi logikájával, de kifejezi magának az apokaliptikus világnak az általános természetét, amelyben ma élünk.

Ezért érthető a részletnek a totalitáris eszmék alól való felszabadítására irányuló annyira kihangsúlyozott törekvés, mint a lázadás megnyilvánulása valamiféle rákényszerítés ellen, úgyhogy a részek és az egész többé nem gyűjthető egybe, nem „békíthetők össze”, nem hozhatók egy szintre, nem csillapíthatók le sem az esztétikailag rafinált koncepciói, még kevésbé a szellemi politikai döntés révén.

Eközben valójában — miként gyakran gondolják — nem az esztétika és a politikai, illetve a szociologizált doktrína dilemmájáról van szó — az alternatíva: vajon maradni e két tolatkodó sűrve alatt, vagy bátran utat törni a sajátosság gazdag birodalmába. Ezért a mai művek épp e levezethetetlenségük révén nemcsak hogy végtelenül különbözőek, s alapvető akarásaik szerint lehetetlen néhány irányzatba beskatulyázni őket, hanem szükségszerűen definiálatlanok és „csonkák” is maradtak.

A vehemens modern romboló művészi leleményesség minden norma megdöntésére irányuló felszabadult erejével, ami az esztétikai alapvető eszméire is vonatkozik, ugyanakkor, sokkalta inkább, mint bármikor, kifejezésre juttatta maró szkepszisét is az értelem felvilágosító és állandósító szerepével szemben, úgyhogy ekiként a végsőkig feszítette azt a kérdést, amely a poszthegei gyakorlatban már világosan feltárult. Különbön már Hegel híres tézisé a művészet haláláról nem kerülheti meg többé és nem teheti egyszerűen zárójelbe a művészivel foglalkozó egyetlen elmélet sem. Hegel ugyan a szkeptikus lelkiállapotot helyezte szembe a művészettel a polgári társadalomban, ám a művészet, vagy legalábbis az egyes művészeti ágazatok, haláláról szóló tézis Marxnál is előfordul, akit már az új társadalom víziója köt le. Ezt megtalálhatjuk arra vonatkozó ismert kérdésében is, hogy napjainkra pl. nem szűntek-e meg az epikus költészet írásának feltételei.

Azonban az egyes és az általános modern „összefonódása”, amit az ún. „kulturális ipar” (Adorno) visz véghez, az össz művészeti termelésnek ez a sajátos „gleichschaltolása”, legalábbis ilyen mértékben, nem merült fel Marx szemléletében sem, s érzésem szerint nem is merülhetett fel. A modern marxista elméleti gondolkodás azonban ezzel nem kerülheti meg a végsőkig kritikus, sőt szkeptikus viszony szükségességét, amely lehetetlenné teszi az emberre nézve annyira fertőző, kényelmes ráhagyatkozást az effajta monolit termelés „kulturális ipari” technikájára. Mert ez, anélkül, hogy tudatában volnánk, sablonossá tehet bennünket, alávetet a szabvány és a gyorsaság, az előnyösség és a hasznosság ideológiájának, hogy többé a kiegyenlítődéssnek ezt az ideológiáját nem is fogjuk ballasztnak érezni, hanem az egy kaptafára való húzást mindenben, ami az ilyen struktúrákból ered, a létezés egyedüli lehetséges, „civilizált”, sőt legkulturáltabb módjának fogjuk tekinteni. Elközben semmiképp sem szabad megfeledkezni arról, hogy ebből a szempontból semmi sincs hatékonyabb helyzetben a technikánál, amely szükségszerű alkotórésze a teljes „kulturális iparnak” — éppen azért, mert csupán a technika nyújt hat számunkra csodálatos kényelmet és „nagyszerű” életet —, hogy kicsikarja, ránk kényszerítse beleegyezésünket olyasvalamibe, ami lényegében embertelen. Mert csak a teljes fásultság és szürkesség teszi eredményesen lehetetlenné, hogy egyáltalán felfigyeljünk rá — mivel a sötétben „minden tehén fekete”, s ezért valójában nem is létezik semmi, ami nyugtalanítóan fekete volna.

Ebben a kontextusban igen tanulságosan felismerhető a művészivel szembeni hasznot hozó viszonyulás is a gondolkodásnak és a cselekvésnek abban a ma világszerte egyre inkább megnyilvánuló gazdaságossági és szatócskodó módozatában, amely szerint szinte valamennyi irányító osztályt oly mértékben leköt a mind gyorsabb gazdagodás, hogy csak akkor fordítanak figyelmet a művészetre is, ha ennek révén profitra tehetnek szert. A művészt többé senki sem akarja, vagyis a piac törvényei szerint nem is tudja támogatni, tekintet nélkül eredményeinek lucidítására és csodás akarásainak szikráira, amennyiben alkotásai nem találnak elég fogyasztóra. Ez pedig olyan polgári esztétikai értékeket petrifikál magukban a műalkotásokban, hogy a művek csupán akkor válnak értékesebbé, ha kereskedelmi téren sikerük van. Ezért a művészeknek, maga is egzisztenciájáért rettegve, a magasán fejlett és technifikálódott országokban meg kell rettennie azokat is, akiknek műveit szánja, hogy valamiképpen felhívja magára a figyelmet abban a pillanatban, amikor ezeknek semmire sincs idejük, és kizárólag a mind eredményesebb munkára összpontosítanak a mindennapi egyhangú rohanásban a „tapintható” haszon után.

A pillanatot tekintve azonban nem alkalmatlan-e épp ebben a kontextusban felvetni az esztétika művészetének és magának az esztétikának a kérdését? Nem fogja-e mégis a durva és a profán valóság előtt megvon-

ni tőlünk az utolsó szubtilis és intim lehetőséget az esztétizálásra, azt a gyakran törekeny, ám mégis rajongó gondolatát a művészinél, amely nélkül maga a művészi is elveszti eredendő értelmét? Nem épp az esztétika hatol-e filozófiailag is mélyen a művészi egzisztencia velejébe, s egyben mint az igazi értékek teljességének jegye, olyan mértékben meg-nemesítve a szellem egészét?

Az esztétika transzcendálásának pusztá kísérlete gyakran azért ütkö-zik meg nem értesbe, mert valamennyi — bármilyen — művészettel (kap-csolatos elméleti törekvést — akár helyes, akár helytelen — mindenkép-pen valahányszor esztétikának tekintünk. Különben az a néhány modern irányzat is, amely tagadja a hagyományos esztétikát, e vélemény szerint esztétikailag mégis szükségszerűen meghatározott. Elközben teljesen hát-térbe szorul, hogy az esztétika nem — miként leginkább vélekednek róla — egyszerű érdektelen „objektív” elmélkedő szemlélete a művészetnek, hogy a művészivel szembeni nem *mindegyik* gondolati viszony esztétika, hanem csupán egy, amely — a történelem folyamán kialakult számos esztétikai koncepció minden különbözősége ellenére — bizonyos alapos eszmei, filozófiai, tehát ideológiai közös meghatározókkal is rendelkezik. Ez a teljes esztétikai pozíció, tehát maga az esztétika művészete is — bármennyire is korszakalkotó szerepe legyen a művészi önállósulásában és ragyogó gondolati betekintése valamennyi lehető diktátum és minden valós szolgálata megoldásának szükségességébe, nevezzük azt vallásnak, politikainak vagy pragmatikusan empirikusnak — mostanra, a modern világban különösen, megkérdőjelezetté vált. Mindez, természetesen, nem vetett gátat a művészi fejlődése elé, hovatovább csupán az esztétikai áll-ványzat elhagyása járul hozzá ahhoz, hogy művészi szempontból teljes szabadsága szélesen, béklőitől megszabadulva kibontakozzon, talán olyan mértékben, mint soha eddig a történelem folyamán.

Ez azonban semmiképpen sem jelenti azt, hogy ezáltal az antiesztétika vagy az antiművészet népszerűsítésére kényszerülünk, mert a pusztá ta-gadás nyilvánvalóan meddő is, ha belőle és utána nem következnek sem-mi olyan új, ami kiránthatná a tagadás alapját képező közegből, mivel az antiesztétikus pozíció megmarad a régi koordináta-rendszer árnyéká-ban, csupán negatív előjellel.\*

A művészetnek az emberre nézve annyira tragikus vége — amit vas-logikájával az esztétika jósol és vezet le nem csupán Hegelnél, hanem egyáltalán leglényegesebb következtetéseiben, ami azonban megfelel a mai üzleti világ légkörének — csak úgy válhat valóra, ha a jelen történelmi pillanat minden iszonyatát, ami csakugyan szegyeteljes az emberre mint egyénre és egész világára nézve — miközben nem szűnnek

\* Arról, hogy hogyan és miért kerül sor a felülkerekedésre, épp a marxizmus pozíciójáról, esztétikai szempontból, bővebben írtam az *Estetika IV* c. könyvem-ben (Naprijed kiadó, Zágráb, 1979), különösen a 233-tól a 370. lapig terjedő részben, úgyhogy ennek megismérlésétől eltekintek.



mindennapi megnyilvánulásának formái —, nem lesz mód többé tapasztalni a szubjektivitás sajátosságában sem, ami pedig valamennyi művészi tapasztalat feltétele. Minden humánus közösség akkor illuzórikus lenne, mert a szubjektivitás effajta „felülkerekedésével” eltűnne az „objektív” funkcionalitás, a hasznosság és a hamis összhang hideg világának semmisségében. Míg az „összeegyeztetés” ilyen formái dominálnak a rendszerekben, a lázadó össze nem egyeztetettség művészi formái teljes forradalmi jogot nyernek egzisztenciájukra. Ekközben nem kell megfélemezni arról sem, hogy az emberekben mennyire és milyen módon, nem felületesen és fellengzősen, hanem kitapinthatóan és egzisztenciálisan, épp a művészetek segítségével tudatosodnak a társadalom és a totalitáris nyomás negatív és szabadságot gátló törekvései az unifikizált élet nevében. Nem száll-e szembe ezzel a végzetes véleményazonossággal szinte utolsó menedékként leginkább éppen a dacoló művészet? Nem jelenti-e ezért a művészet halála az emberi élet utolsó csíráinak megsemmisítését? Ezért az esztétikának ezt a végső eredményét ma szükségszerűen detronizálni kell, mert a humánium új világának legalapvetőbb marxista feltételeit sem lehet megvalósítani e halál szükségességének radikális tagadása nélkül. Éppen ezért a „bozontos”, a „fegyelmetlen”, a nem betervezett, sőt olykor bolondul szabad és anarchoid modern művészet, amely oly könnyörtelenül zúzza szét a régi táblákat és fétiseket, képezi nagy reményét és lehetőségét annak, hogy ebből a szabadnak nem mondható világból az emberi új, ismeretlen tájaira jussunk.

*BRASNYÓ István fordítása*

## ADORNO ESSZÉI

### NADEŽDA ČAČINOVIČ-PUHOVSKI

Az esszé elmélkedés a kultúra által már megformált tárgyakról: ezzel a mondattal lehet meghatározni Adorno kiindulópontját. Az esszé mint forma című szövegében. Maga a szöveg feltehetően több mint nyilvánvaló kommentálása is a szerző számolatlan rövid írásának. Az esszéesztétikus, a szigorúan fogalmi és a művészi eljárás szembehelyezését a racionális betekintés felett és kívülről nem álcázza retorikával, hanem elemeire bontja: az eljárás maga szemlélteti azt, amiről szó van. Fogalmi feltárása annak, ami nem esik a fogalmak körébe, a természet és a kultúra viszonya állandó nyitottságának megformálása, annak a szemléletnek az affirmálása, miszerint a pusztán tényszerű nem gondolható át fogalom nélkül, és hogy a legtisztább fogalom sem mentes a tényszerűtől, emlé-

kezetetés a kép és a fogalom viszonya meghatározásának történetére, az intellektuális érlelődés utópisztikus elgondolására — sorakozik a meghatározás számos mozzanata. Adorno esszéi értelmezőjének ezért nem kell utólagos általánosítással meghatároznia az esszék jellegét. „Az esszé számol a nem-azonosság tudatával”, nyer viszont megállapítást Adornónak ebben a „programszerű” szövegében, míg e tudatnak fogalmi meghatározása mégis az oldalak százaira terjed a *Negatív dialektikában*. Másfelől ott van a *Minima moralia* című aforizmagyűjtemény, amelyet főműként üdvözöltek és értelmeztek Habermas ajánlásával, mely szerint nyugodtan lehet „summaként” tanulmányozni.

Ha csupán az a kérdés merülne fel, hogy hol mutatkozik meg az „igazi” Adorno, aligha volna értelme egy sort is leírni ezzel kapcsolatban. Főként nem valami individuális-pszichológiai szinten. Az a tétel, hogy Adorno művész volt, az akart lenni és kizárólag az lehetett, a száraz filozófus pedig csak időnként tolakodott előtérbe — szemmel látható trivializálás. A művész intenciója a művészi alkotásban nem határozza meg egyértelműen a kész műalkotás jellegzetességeit, főként pedig nem befogadását; a filozófiai intenciók, az ismert emfatikus álláspont szerint, azon is múlhatnak, ki milyen ember, ám a dolgok természete szerint az individuális hajlamok a fogalom szintjére emelkednek bennük, amelyben egyszerűségük megszűnik. Csakhogy ez a „dolgok természete szerinti”, mint minden látszólagos, önmagától értetődik, hogy „vadhajtás”, és szükségyszerűen felülvizsgálásra szorul. A „művészi” lélek felülkerekedése a „filozófiai” olyan ábrázolás, amely az individuális pszichológiához, az érzelmekhez kötődik: nem csupán elégtelen bemutatása a művészetnek, hanem figyelmen kívül marad mindannak teljes összetettsége, amit az individuális-pszichológiai fed (például: a szubjektivitás történelmi meghatározottsága és a megfontolt egyedi életrajz mind nehezebb elérése). Sajátos példánk pedig újabb differenciációra utal bennünket: az esszék nyilvánvalóan nem individuális, személyes asszociációkkal és élményekkel foglalkoznak, a fogalmi általánosítással nem helyezik szembe az egyéni átélést valamiféle posztulált eredendőségben. Az ember szintén a kultúra által már kialakított tárgy, a józan ész és a hamisítatlan érzelmek elmélet előtti, tudomány előtti bizonyosságára való támaszkodás napjainkra már a mindennapi életből is eltűnt. Adorno, egyebek között, az esszé szerepét annak fogalmi feltárásaként határozza meg, ami nem esik a fogalmak körébe — lehet-e ezt a meghatározást mint mérvadót alkalmazni a műfaj egész történetére nézve?

Amennyiben szakszótárakat veszünk igénybe, látni fogjuk, hogy azok, a hosszúságra, illetve a viszonylagos rövidségre, valamint a szokásos témákra vonatkozó megjegyzések mellett kiemelik „a felfogás szándékos szubjektivitását”, „a lényeges egyéni felismeréseket”, melyeknek révén az esszék értéke csorbíthatlan marad akkor is, miután a bennük felvetett tudományos feltevések pontatlannak bizonyultak. A kézikönyvek összeállí-

tói számára az esszé nyitott formát jelent, elegáns ingadozást a tudás és a kételkedés között, amely szubjektív megjelenítésével eltávolodik a tárgy egyrészt szigorúan objektív, szaktudományos szemléletétől, másrészt pedig a tárcáiról felületességtől. Ez a iképlet mint elvben mindig lehetséges mérül fel: „Az esszé valamennyi irodalomban a művészi próza kialakulásával együtt jelenik meg.”<sup>1</sup> A tény, hogy a megnevezés jelentkezése, hogy Montaigne *Esszéi* 1580-ból és Baconéi 1597-ből történelmileg annyira nyilvánvalóan kötődnek a korszakosan épp akkor kialakuló személyiség-felfogáshoz, az enciklopédiai utalásokban érthetően nem tükröződhet valós módon. A fogalmi és a tényszerű összetett viszonya, e filozófiai probléma, mint rejtett hajtóműve valamennyi sikerkült esszének, az áttekinthetőség szempontjából kiváltképpen feltételezi a filozófiai reflexiót. Menjünk még egy lépéssel tovább: Adorno számára maga az esszé filozófiai reflexióvá válik — nem képezi az ábrázolás előzetes fokozatát, sem applikációját, hanem feltüntetett helyét és módját annak, hogyan idézhetjük fel, „jeleníthetjük meg” ezt az ábrázolást.

A *felvilágosodás dialektikájának* vagy a *Negatív dialektikának*, sőt az *Esszétikaelméletnek* alapvető tételei nem is olyan természetűek, hogy „alkalmazni” vagy népszerűsíteni lehessen őket. A negatív teológia<sup>2</sup> felfogásával való analógia itt semmiképpen sem volt véletlen. Természetesen, nem a „negatív” vagy a „dialektikus” teológusok fogalmi stratégiájának elfogadása miatt, hanem a megadott cél pozitív meghatározásának lehetetlensége miatt. A cél valóban Valami Más, és ennek a másnak nyomai jelen vannak az álvilágban is, de megjelölve általa. A művészet társadalmi antitézise a társadalomnak, a dialektika következetes tudata a nem-azonosságnak, ezeknek az álláspontoknak kidolgozása előtt pedig az egyértelmű, megbízható meghatározás határai *A felvilágosodás dialektikájában* nyertek kivizsgálást; ez a kulcsa Adorno esszéinek, és amikor e szöveg kitűzött feladataként, értelmezni kívánjuk őket: teljes körületekin-téssel és a közös nevező kereséséről való lemondással tesszük.

Ezt a nevezőt azonban mégsem lehet teljességgel megkerülni. Természetesen, a *kultúra kritikájáról* van szó. Hogy Adorno *A kultúra és a társadalom kritikája* című írásában könyörtelenül részeire bontja ezt a szintagmát, ez esetünkben annyit segít és hátráltat bennünket, amennyit az esszéről szóló fejtegetései is. Nyilvánvaló, hogy Adorno ezt a szintagmát nem fogadja el csak úgy, mint programot. Nemcsak a latin és a görög eredetű szó egyetlen német szóvá történő összekapcsolása miatt. A kellemetlenségnek ezt a fajtáját nem élhetjük át többé sem nyelviileg, sem kulturálisán. Elfogadhatjuk a tartalmi kellemetlenségérzést: „A kultúra kritikusanak nincs kedvére az a kultúra, amelynek egyedül a kellemet-

<sup>1</sup> Vö. például: G. v. Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, Kröner Verlag, Stuttgart, 1969.

<sup>2</sup> A negatív teológia az a felfogás, amely szerint az isteni tulajdonságokat nem lehet pozitívan meghatározni, hanem csak az emberi negációjával lehet ábrázolni.

lenségeit köszönheti benne. Úgy beszél, mintha vagy a hamisítatlan természetet, vagy a felsőbb természeti állapotot képviselné, és mégis szükségszerűen ugyanaz a lény, mint annak, amivel szemben fölemelkedettnek tekinti magát.”<sup>3</sup> Az esszéisztikus hozzáállás történetén ez az álláspont valóban végighúzódik. A „hősies” szubjektumának efféle önmagasztosításával, vagyis a korai polgári szubjektummal szemben valóban alkalmazható Adornónak az alábbi mondata, amellyel szövegét folytatja: „A szubjektum inszufficienciója, amit Hegel valahányszor újból elítél a meglévő apológiájának céljából, és abból áll, hogy véletlenségében és korlátozottságában a meglévő ereje felett ítélkezik, ott válik elviselhetetlenné, ahol a szubjektum egészen a legbensőbb összefüggésig a fogalom útján közvetítődik, amellyel függetlenül és szuverén módon szembeszáll.” Am nyomban felmerül a másik mozzanat is: látszólagos függetlenség és szuverenitás kapcsolja egybe a tisztelet e sajátos hiányát az „elvakult-megfontolt” beismeréssel: „A kultúra kritikusa aligha kerülheti el azt a feltételezést, miszerint ő maga rendelkezik azzal a kultúrával, ami a kultúrából hiányzik... Ahol a kétségbeesés és a mérhetetlen szenvedés kifejezetten jelen van, szerinte ez csupán az emberiség tudati lelkiállapotának megnyilvánulása, a normák szétbomlásáé.”

A szöveg, amelyet, természetesen, nem követhetünk mondatról mondatra, szinte koncentrikus körök formájában írja le a különböző változatokat, amelyek a kultúra kritikusanak helyzetét jellemzik. E körökben helyet kap a legbanálisabb sajtókommentár álláspontja is. Ez sem „öröktől fogva” van, mint a mindennapi használatra szánt ítélkezés semleges, mellékes funkciója, hanem a funkcionális lényeges része. A „kritikus” funkciójának elvetése a legszűkebb értelemben sem véletlenül része a totalitáris ideológiának, ahogyan másfelől a kritikusok sem véletlenül kerülnek a piaci magatartás hatáskörébe, akár az új kényszerítő elfogadtatásakor, akár a beruházások védelmezésekor a tartós és változatlan dolgokban (azaz az effajta magatartási mód más környezetből való átvételekor). A kritikus funkció ellenségei egyben valamennyi kultúra rejtett kritikai elemének ellenségei is. A kultúra kritikusi pedig áruelővá válhatnak, fetiszizálva a kultúra fogalmát vagy egy sor elszigetelt kategóriát: a szellemet, az életet, az individuumot. Az autonómiához való ragaszkodás a társadalom reális életfolyamatai iránti viszonylat tagadását jelenti, amelytől, például, a művészet különváluk: ez azonban nem csupán a bűnrészes-ség elleplezése, hanem „egy olyan állapotba való irányítás is, amelyben a szabadság megvalósulhat”. Az autonómiáról való lemondás, „a társadalmilag szükséges kultúra” eszméje szó szerinti, időszerű értelemben mégis céltábláját képezi Adorno kritikájának. Eközben figyelme, termé-

<sup>3</sup> A Kulturkritik und Gesellschaft tanulmány című alcíme az 1955-ben megjelent *Prismen* c. esszégyűjteménynek. A könyv 1949-ben készült, először 1951-ben jelent meg. Az idézetek fordítása a válogatott művekből készült (*Gesammelte Schriften* 10. 2, Suhrkamp V., Frankfurt a. M. 1977.).

szetesen, a fejlett kapitalizmus fogyasztói kultúrájára irányul, amely nem luxus, mert gazdaságilag képes önmagát újratermelni: A kritika azonban nem a kultúra kommercializálásának sekélyes elítélésében merül ki, amivel a totalitáris rendszerekben autonómiájának a saját részéről történő feladását igazolják. A reális szocializmus „társadalmilag szükséges” kultúrája ideológiai célokból leplezi a kultúra különváltságát, a testi és a szellemi munka szétválasztásából fakadó forrását, ami miatt mindig bűnrészes az uralkodó rosszban is és a munka kényszere megszüntetésével adódó állapot elgondolásában is. A „társadalmilag szükséges” kultúra, megjátszva a közvetlen kapcsolatot, az embereket az élet reprodukciója uralkodó formáinak rendeli alá, tekintet nélkül arra, hogy ez a kapcsolat a kommercializálásban vagy a kötelező ideológiai tartalommal alátámasztott központosított eszközökben, avagy a „társadalmilag szükséges” kultúrának a „társult munka” meghagyásaihoz való, nálunk jelentkező, időszzerűen vegyes kapcsolódása formájában nyilvánul-e meg.

A megbékélést nem lehet kicsikarni. Honnan vannak azonban az antitetikus elemek, az a nem-apologetikus, amit tartalmilag és hivatkozással kivonhatunk az ideologizmus gyanúja alól?

Ez a kérdés ismét megerősíti, hogy az esszé külön témájának kapcsán mennyire előtérbe kerülnek Adorno össz bölcseletének és kritikaelméletének központi kérdései. A kultúra eredendő bűnné válik a „termelés szférájában”, vétkeit nem lehet helyrehozni az „elosztásban”. S ennek az eredendő bűnnek a jelét viseli magán valamennyi művészet. A gondolkodás az uralom szerve, a fogalom ideális fegyver... A gondolkodás, természetesen, tovább halad, az uralmat képes felismerni, mint ki nem engedte természetet: az ész a természet, mint pszichikai hatalom, kiválasztva az önfenntartás céljából, de elkülönítve a természettől és szembehelyezve vele, azonos is és nem azonos is azzal: „Ebben a dialektikában az ész minél inkább a természet abszolút ellentétéként állítjuk be, és megfeledekezünk róla magunkban, annál inkább mint hanyatló önfenntartás menekül vissza a természetbe, csak mint reflexió volna természetfölöttség.”

— Habermas, főként legújabb munkáiban,<sup>4</sup> igyekezett rámutatni az ún. „performatív ellentmondásra”, amikor a felvilágosodás totalitárisává válása tulajdon eszközeivel denunciólja a felvilágosodást, amikor a kritikát kritika révén vonják kétségbe, s ami egyedül megmarad, az az ellentmondás elfogadása, állandó körforgás „a természetnek a szubjektumban való megfontolásában”, ami valamennyi kultúra el nem ismert igazsága, melyet Habermas mágiikus megidezésnek nevez. Analógiát állítva Nietzschével a kritikai gesztus, a formai rokonság és a tárgyi szempontból közös tapasztalat miatt, amely a modern esztétikát jellemzi, Habermas

<sup>4</sup> A legrelevánsabbtól, *A kommunikatív cselekvés elmélete* címűtől (*Theorie des kommunikativen Handelns* 1. 2, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1981.) előtérben egyes rövidebb, még meg nem jelent szövegek hozzáférhetőek a szerző fordításában. Vö.: *Teorija*, 1982. 1/2, 3/4, illetve *Filozofska istraživanja*, 1981. 4/5.

felhívja a figyelmet arra, miszerint Nietzsche megmarad a remitológizálásnál, „az igazság igénye helyett csupán az esztétikai fragmentum retorikus pretenzióját tartja meg”. Habermasnak ugyan nincs szándékában, hogy *A felvilágosodás dialektikája* szerzőit az irracionalizmus vádjával illesse, hanem egyszerűen felrója a kommunikatív racionalizmus formáinak meghatározott figyelmen kívül hagyását, amelyek kényszerítetlen kényszerűséggel jelentkeznek, és lehetetlenné teszik a pesszimizmust.

Habermas kifogásának az a hibája, hogy az ő feltevéseit is a meghatározás cirkularizmusa jellemzi. Nem szándékosan, ahogy Adorno megmaradása a paradoxnál sem hasonlítható Heidegger arra vonatkozó tanításához, hogy miként lehet az igazi módon eljutni a hermeneutikus körbe. Habermasnak van bizalma a gyakorlati célból történő megállapodás értelmében, mert valamennyi megállapodás feltételezi az értelmesség elismerését, a kommunikációs gyakorlatnak racionális eredményeket kell adnia a hatalom számára, mert a megállapodásra irányuló cselekvés feltételeibe beépül a feltétel nélküliség mozzanata.

Különböztetjük meg a Habermas és Adorno „szemléletében” mutatkozó különbségeket a modern kor művészetét illetően, elsőnek Habermas értékelésének álláspontjáról Adorno intencióit. Ez az avantgarde művekben álcázott mimetikus tartalom megfejtésében nyilvánul meg, azaz az autonómia látszólagosságának leleplezésében. Ezzel szemben Habermas úgy tekinti, hogy épp az autonómmá vált művészetekben kristályosodott ki az értelmesség mozzanata. Az effajta művészet „az esztétikai alap tapasztalat egyre tisztább megnyilvánulásának irányában hat, amelyet a dekoncentrált, a mindennapok idő- és térbeli struktúrájából kivált szubjektivitás él át az önmagával való érintkezésben — a szubjektivitás itt megszabadul a napi megfigyelés és a célszerű cselekvés konvencióitól, a munka imperatívuszától és a hasznosságtól.”<sup>5</sup> A szigorúan deontikus aspektusokra koncentrált modern tudomány és etika mellett a művészet is a közvetítést tűzi ki feladatul a filozófiának, hogy a kommunikációs gyakorlatban lehetővé tegye az értelmesség ezen önállóan kifejlődött mozzanatait számára a kölcsönhatást. Habermas, értékelve a modern művészi színházat, úgy találja, hogy ez a kölcsönhatás napirenden van. „A postavantgarde művészet... a realista és a politikailag elkötelezett, valamint a klasszikus modernizmus folytatásának különös egyidejűsége jellemzi, amely preparálta tulajdon esztétikusságának értelmét; a realista és az elkötelezett művészet révén tehát magas szintjét éri el a formagazdagságnak, amit az avantgarde szabadított fel, és ismét érvényre jutnak a gondolati és az erkölcsi-gyakorlati motívumai.”<sup>6</sup>

Megállapíthatnánk, hogy ez a tétel arra az eredményre jut, hogy a „valóságban” már megvan a megoldás a művészet marxista tolmácsolá-

<sup>5</sup> J. Habermas: A filozófia mint kormányzó és tolmács, *Filozofska istraživanja*, 1981. 4/5, 68. l.

<sup>6</sup> Uo.

sának önmagától értetődő kérdéseire. Mivel egyelőre Habermas szövegeiben erre nincs részletes magyarázat, megkérdéselhetjük magunk konstruálni. A marxizmus dogmatikus variánsán és a szocrealizmusról szóló tanításon kívül más, művészettel kapcsolatos állásfoglalásoknak is ki kellett jelölniük a művészet társadalmi kontextualitását. A művészet autonómitásának követelését eközben különleges, társadalmilag hasznos tulajdonságaival indokolták: azzal, hogy a művészet, mint Blochnál, a lehetséges megmenekülés laboratóriuma, azzal, hogy ilyen vagy olyan módon megteremti, őrzi vagy átmenti a lényegesen emberi, relatíve időn kívüli mozzanatokat stb. Az autonómia leszűkítése a külső meghatározottságának megfogalmazásából eredt, amelyre nem volt mód szociológiai kategóriák alkalmazása nélkül, s ezek többé-kevésbé következetesen kimutatták a művészet intézményeit, funkcióit, az alkotók és a befogadók osztálybeli hovatartozását stb. Ezek között a keretek között, főként az általánosító vagy felületes ismertetésekben Adorno álláspontjának különösége könnyen elsikkadt: nálunk is párhuzamosan létezik az a felfogás, amely szerint Adorno már-már eltúlozta a szociologizálást, azzal a másikkal, mely úgy tartja, hogy Adorno bizonyos új és különös módon eltörölte a határt a művészet és a filozófia között.

Adorno szövegeinek még a nem legfigyelmesebb olvasója is észreveszi, hogy nem lehet szó a művészethez vagy épp az esztétikához való bizonyos marxista vagy materialista hozzáállás fejlesztéséről szociológiai kategóriák alkalmazása révén, legyenek azok a legszubtilisabbak, amelyek figyelembe vennék a közvetítés egész sor szintjét és azt a famózus „utolsó instanciát” is. A szakirodalomban már ismételten hangsúlyozták, hogy az új médiumok, a „tömeges reprodukciók” hatását nála, Benjaminsal ellentétben, csupán mint negatívát vizsgálták, a kulturális ipart szintűgy. A negatív annyit jelent, hogy az autonóm művészet vívmányai ellen irányul. Az autonóm művészet eljárásait azonban, mint például Lukácsnál, nem lehet átformálni a tudatosan nem-autonóm feladatává.<sup>7</sup> Mint általánosan a kultúra fogalmával, de a felvilágosodás dialektikája kutatásainak összességével kapcsolatban is kiemeltük, Adornót az autonómia ára érdekli, az, amit a felszabadulás mozgása a leigázás vonásaival jelöl meg. Távol attól, hogy egybekapcsolja a burzsoázia frakcióit az izmusok frakciójával, a művészi termelésben való eljárásokkal, a művészi alkotás, amelyet Adorno egyáltalán figyelemre méltat, esztétikai differenciával kerül kapcsolatba a társadalmi folyamatok összességével, az „eldologiasodás összefüggésével”, a bomlás teljes logikájával, és éppen az esszéekben, a nem fogalmi fogalmi felbontásában zajlik le az egész relevanciájának keresése.

<sup>7</sup> Vö.: Burkhardt Lindner szövege a *Materialen zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos* c. gyűjteményben (*Konstruktion der Moderne*), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980.

Adorno nem „menti meg a marxisták számára” Beckettet, Joyce-ot, Proustot, Schönberget, Kafkát stb. valamennyi művészet transzcendentáló jellege nevében: amikor pedig a kulturális ipart a művészet eltörlésével „vádolja meg”, ezt szintén nem a hagyományos értékek védelmében teszi, hanem a kulturális ipar felvilágosodásellenes hatása miatt, azért, mert a tudatot alkalmazkodással helyettesíti.

Mivel Adorno nem részese a banális, de ideológiai szempontból hatékony játéknak, amely a válság mélységét a csúcsteljesítmények és a ponyva szembehelyezésével semlegesíti, álláspontjára pedig a toleranciára való felhívással teszi fel a koronát, aminek révén nagyra értékelheti a kulturális ipar eredményes teljesítményeit, és szigorúan elítélheti a hagyományos művészet sikerületlenebb darabjait, így azok a kísérletek, amelyek Adornónak az avantgarde művészetekre vonatkozó elemzéseit szándékozzák átvenni, hozzáadva a tömegtermelésnek megfelelő művészetelemzéseket, megvalósíthatatlan feladatnak tűnnek.

Kivételt képez, persze, az a mód, amellyel sikerülne megtartani az Adorno és a Benjamin közötti nézeteltérések színvonalát. Ez a színvonal egyben az a szint is, amely Adorno korábbi szövegeit is bevonja majd a vizsgálat körébe: éppen azokat, amelyeket nem jelölhetünk meg mint esszéket a későbbi értelemben, de nem fér kétség tudományos intenciójukhoz. Ezek az írások a *Zeitschrift für Sozialforschung* című folyóiratban jelentek meg: A zene társadalmi helyzetéről (1932.), A dzsesszről (1936., álnéven), különösen pedig A zene fétisjellegeről és a hallgatás regressziójáról című. Ezek a szövegek valóban az elmélet kidolgozását és applikálását jelentik, mégpedig Marx árufétis-elméletét, amelynek jelenségét Adorno mellett releváns formában Lukács fejlesztette tovább a *Történelem és osztálytudat* című könyvében. Adorno, a tudat eldologiasodott struktúráinak és a termelési folyamat jellegzetességeinek elvégzett elemzéseiből indulva ki, e szövegekben valóban felveti „a kultúra materialista történetének tulajdonképpeni kérdését” mint az alap és a felépítmény közvetítésének vizsgálatát. Ebből erednek azok a következtetések, amelyek a meghallgatás regresszióját, illetve az elit és a népszerű kultúra viszonyát nem mint az ízlés, a műveltség hiányát magyarázzák, hanem az egészről eredő regresszióval: a lehetséges megbízás pedig a zene ezek szerint a művészet többi válfaja számára is nem hozzáférhető (a regresszióhoz alkalmazkodott) átvitele az emancipáló tartalmaknak, hanem a következő: „A zene nem tehet mást, mint hogy tulajdon struktúrájában bemutassa a társadalmi antinómiákat... Annál jobb lesz, minél mélyebben... meg tudja formálni ezeknek az ellentmondásoknak a hatalmát és társadalmi felülmúlásuk szükségességét; minél tisztábban, a tulajdon formanyelvének antinómiái között, tudja kimondani a szorongatást... Nem rajta áll, hogy az elveszett ügyben a társadalomra bámuljon: társadalmi szerepét úgy fogja betölteni, ha pontosabban mutatja



be tulajdon anyagában és tulajdon formájának törvényei szerint a társadalmi problémákat, amelyek technikáját legbensőbb sejtjeiig áthatják.”<sup>8</sup>

A fenti idézet bizonyos olyan megfogalmazásokat tartalmaz, amelyekre bizalmatlanul szokás reagálni: a „társadalmi funkció”, kapcsolatban a megjelenítéssel és a feladattal, ami a tükrözéseméletre emlékeztet. Am alapos elemzéssel kimutatható, miszerint nincs lényeges különbség az ez és az ehhez hasonló megfogalmazások, valamint a későbbiek között, például aközött, amely a művészetről mint a társadalom társadalmi anütéziséről szól, ami nem vezethető le belőle maradéktalanul. Amitől Adorno nem áll el, az a művészi jelentése, relevanciája, ami már a nagy német filozófia rendszereiben, Hegelnél és Schellingnél minden művészt lényeges filozófiai kérdéssé változtatott. Az olyanra alkotott világban, amilyen a mai, ez a relevancia abban a figyelemben nyívanul meg, amelyet az ideológia kritikája a művészetnek szentel (az ideológia itt, természetesen, „objektíve szükségszerű, és ugyanakkor hamis tudat”, társadalmilag szükségszerű látszat). A művészetet (történelmileg elhelyezve és relativizálva) mint szép látszatot az Adornóéhoz hasonló elméleti kontextusban természetesen különféle módon lehet kitenni ideológiai kritikának. Marcuse kritikáját a kultúra afirmatív jellegére vonatkozó szövegtől az utolsó, művészetről szóló írásaiig a szép látszat megvalósulásának eszméje ihlette, annak megvalósulása, amit a művészet csupán ígér, a művészetnek mint a valóságtól különvált szférának a megszüntetését. Benjamin intenciója összetettebb: itt a szép látszat elhagyása nem programként merül fel, hanem a helyzet diagnózisát adja: a művészet elmenekült a szép látszat területéről. A szépségnek csak a reneszánsz korban kialakult profán szolgálata eltűnik, az utóbbi háromszáz év alatt megváltozik a műalkotás státusa és befolyásának módja. Az aura, az egész művészi rítus, az egyéni elmélyülés megszűnik, a művek tömeges sokszorosításával másfajta viszony alakul ki, a kollektív befogadás, amely akkor kritikái, ha az emancipált műalkotás politikai állapot kap.

Benjamin annak a teljesítményére és lehetőségeire vonatkozó tolmácsolása, amit ma új médiumoknak neveznénk, az a pont, amellyel kapcsolatban Adorno, miként Habermas természetesen megjegyezte, a legnagyobb elégedetlenségét fejezte ki. Felmerül az a következtetés, hogy Habermas kifogásainak<sup>9</sup> egy része lemmatizmuson alapul, vagyis a másutt egészében levezetett mozzanatok átvételén. Éppen Benjamin álláspontjának ismertetésében Habermas számára Adorno tézise a kulturális iparról és ragaszkodása a „tömegek számára elérhetetlen formalista műalkotáshoz” jelenti az ártélelés defenzív taktikáját, a megmaradást „a magányos olvasmány és a kontemplatív hallgatás mellett, amelyek megjelenítik a

<sup>8</sup> Th. W. Adorno: Zur gesellschaftlichen Lage der Musik. *Zeitschrift für Sozialforschung*, I. 1932. 1/2, 105. l.

<sup>9</sup> Vö.: J. Habermas: Bewusstmachende oder rettende Kritik — Die Aktualität Walter Benjamins 1972 in *Kultur und Kritik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973.

polgári individuáció királyi útját. Ami a kollektív befogadást igénylő művészeteket illeti — az építészetet, a színházat, a festészetet —, ezzel szemben, alkárcsak a fogyasztható irodalom és a zene számára, amely függővé vált a elektronikus médiumoktól, olyan fejlődési irány választható, amely a közönséges kulturális iparon át vezet...<sup>10</sup>

Az ún. népszerű vagy tömegkultúra tárcaíró-apológétái számára az ilyen álláspont egyszerűen ezt jelenti: az ilyen művészet korunk igazi, értékes, valódi művészete, el kell ismerni nagyságát, dignitását. De ez az autonómia elismerését is jelenti-e? Adorno rámutat az ún. elit művészet státusának ambivalenciájára, amelynek termelési körülményei sokkal alkalmasabbak a kulturális iparánál, Brecht úgy véli, hogy az autonómia elképzelésétől való megszabadulás utat nyit a művészet tudatosan elkötelezett felhasználásának; Benjaminsnak az autonómiára irányuló elutasítása differenciáltabb, de egyaránt világos. Röviden, Brecht és Benjamin „védelmezik” a kulturális ipar termékeit, mert úgy tartják, hogy autonómiájuk hiányát felhasználhatják az emancipáció céljaira, arra, ami az öntörvényűség lényege: hogy az ember birtokába vegye a tulajdon életét, a termelési folyamatokat, a tudat termelését. Am Habermas elmélete, amely szerint „a fejlődés a közönséges kulturális iparon át vezet”, és korábban említett álláspontjai is hangsúlyozzák, hogy a kulturális ipar feltételei között kialakult valami, ami „a társadalom társadalmi antitézise” analógiájára felülkerekedik a kulturális iparon. A kételkedés az ideológiában tehát, tekintettel a kulturális ipar termékeire, nincs már eleve megerősítve, annak a nem-azonosnak, annak a tovább haladónak a nevében a kritikai álláspontnak szakadatlanul meg kell újulnia. Így Habermas implicit és explicit kifogásaival kapcsolatban elemzésünkkel oda jutottunk, hogy részére a modern művészet korszakalkotó újdonságainak elfogadása mégis függ az adorni gondolati formáktól, és nem képez kiutat ellentmondásaikból. Optimista következtetésre pesszimista helyett úgy van mód, ha Adorno pozícióit pesszimistának tekintjük. Valamennyi, tehát a legemelkedettebb művészet is a mellett a pozíció mellett van (Adorno, természetesen, ilyen undorító szintagmát még a legelkeseredettebb ellenségeinek sem adna a szájába), amely egyben fait social is és autonóm is, s elvszerűen elfogadja e mozzanatok hatását minden művészetben.

Megmarad azonban a kérdés — ez pedig az Adorno esszéinek „metodológiai” megközelítése legszélesebb elméleti relevanciáját taglaló szöveg szempontjából különös fontosságú —, lehetséges-e a királyin kívül más módon, a polgári individuáció útján megakadályozni a hallgatás, a látás, a megértés regresszióját? Benjaminsnál világosabban merül fel a hasonló kérdés: álláspontja a film, a sokk hatásával kapcsolatosan, amelyre, szerezte, szükségzerűen nagyobb lélekjelenléttel történik reagálás, egyenes kapcsolatban áll azzal a törekvéssel, hogy ezen a módon megalkotott elméletet hozzon létre, amely törekvése végül is oda vezetett, hogy mag-

<sup>10</sup> Habermas, i. m.

num opusa, *A passage-okról* című áttekinthetetlen műve, amelyet csak most kezdenek megjelentetni, nem tartalmaz többé semmit, ami a sajátja, tulajdon mondatokat és közvetítéseket, hanem a nyelvi anyagot úgy rendezi, hogy sokkot váltson ki, hogy a „kultúra által már megformált tárgyak” szövevénye kiváltsa a kívánt hatást. Ez valóban „lehetetlen mű”, szélsőséges érintkező pontja a kételkedésnek az erőszakban, a tudományos megformálás és a filozófiai követelés hagyományos értelem-ben vest ideologikusságában.

Az igaz hitű marxista kritikusok (vagyis azok, akik azt szerették volna, hogy ilyenek tekintsék őket) még azzal is megvédolták Adornót, hogy rejtegeti Benjamin hagyatékának jelentős részeit, amelyeket kommunistaellenes hajlamai ihlöttek. E kritikusok szubalteren tréfálkozásai nem kellene hogy elleplezzék a nézeteltérés nyílt pontjait. A Benjaminról, Blochról szóló esszében épp a kiválasztott forma teszi lehetővé, hogy a fejtegetés mások álláspontját ismeresse, mutassa be és csupán az „élvezetes” közvetítés után jusson el a nézeteltérés pontjáig. Ahogyan a Bloch és Benjamin közötti, ugyanúgy addig is, amely különválasztja Adornót, és amelynek hatása minden esszéjében érződik.

A nézeteltérést az absztrakt és a konkrét viszonyaiban eleveníthetjük meg. Bloch tarka, dús filozófiája nem kerülheti meg az absztraktot, a konkrét bujasága általános fogalmul szolgál az utópisztikusra, az áttörésre vonatkozó gondolat bizonyítására, a konkrét, mely egyedül utópia lehet, így szubszumálva van. „A vég a világ gondolt alapja, ami a lényt mozgatja, mely benne mint test már létezik.”<sup>11</sup> Benjamin mellőzi ezt az antinómiát, elállva az általános fogalomtól, amelyre a gondolkodás mozgása kényszeríti, s az eszméket rejtélyes képekké alakítva eláll az értelmezéstől is. Habermas úgy véli, hogy a filozófia nyilvánvalóan lekényszerül magas helyéről, ám örökségének racionális magva itt-ott hasznos lehet a pozitívan, főként az optimista módon elképzelt programokban.

Adorno viszont esszéket ír. A *Minima moralia* című könyve, továbbá a *Margináliák az elméletéről és a gyakorlatról* című írásához hasonló meg egyéb szövegei is a legidősebb érintkezési pontokban mutatják ki, miszerint a „tömegek számára hozzáférhetetlen”, „elit-kulturális” javaslatok ezekben az esszéikben nem jelentik a rezervátumba való vonulást. Nyilvánvaló, hogy ezek a témák egyetlen kutyát sem fognak arra csábítani, hogy elhagyja a tűzhely melletti meleg helyét. Am ahogy Hegel mondta és Bloch idézte a filozófia hasonló értékelésével kapcsolatban, ez nem is az ő feladat(uk)a. S ahogyan Bloch folytatja: „Csak a gondolat alkothat olyan világot, amelyben változni lehet, és nem csupán tengődni.”<sup>12</sup> Az Adornóéhoz hasonló gondolat, mert nehéz operacionalizálni, csupán a kultúra azon diagnosztikusai számára évvült el, akik vidám izgalommal

<sup>11</sup> Vö.: Adorno: Bloch *Nyomokja* (in. *Noten zur Literatur II.*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1961., 149. l.).

<sup>12</sup> Vö.: i. m.

állandóan újra hangoztatják, hogy vége az irodalomnak, mert a mai kornak másfajta művészetre van szüksége, úgyhogy a kép és a hang felül fog kerekedni a szón. A képeknek ez a győzelme a negatív utópiák motívumává válhat, ám minden, már minimálisan racionális vagy akár milyen megállapodás a nyelvhez kötődik, és a nyelv szabatos tétele és megújítása irodalmi cselekvés. Az elmélyülés magányos tevékenysége és a fejtegetés parataktikus módja (a lényeges és a mellékes hierarchiája helyett) megváltoztatják annak értékelését, hogy mi a marginális és a nem kötelező. A megbékélést nem lehet kicsikarni, sem lehetetlennek kiküldeni. A hatékonyság logikája nem csorbíthatja a gondolkodás tekintélyét, amely az önfenntartás erőfeszítéséből veszi eredetét, és nem fog felülni az öntörvényűség látszatának sem. Hatékonysággal az önfenntartásra való korlátozódás álcázza magát haladásnak, e regresszió elleni küzdelem pedig korszerűtlenné denuncióldódik, az „áttelelés taktikájává”. Kívánjunk neki sok sikert.

BRASNYÓ István fordítása

## A FELVILÁGOSODÁS A FUNDAMENTALIZMUS ELLENÉBEN

*Beszéd a Lessing-díj átvételekor*

HELLER ÁGNES

Kétszeres örömmel tölt el a megtiszteltetés, hogy Hamburg szabad Hanza-város szenátusa kitüntetett a Lessing-díjjal. Méltatás és elismerés nem kísért eddigi életutamon, s éppen elmaradása bizonyította, hogy az, amibe belevágtam, tisztességesebb az alkalmazkodásnál, melyet elkerültem. Jellemembe épp ezért majdhogynem ösztönös bizalmatlanságot építettem be minden intézményes elismeréssel szemben — bizalmatlanságot, mely a göggel volt határos. De ma ezt a gögöt készséggel levetem, és hálas örömmel veszem át a díjat, hiszen kitüntetésemmel a bíráló bizottság az indoklás szerint a politikai felvilágosodást célzó elkötelezett filozófiát tisztelte meg.

Kétszeres az örömöm, hogy e díj Lessing nevét viseli. Ötéves voltam, amikor apám először mesélte el nekem a három gyűrű történetét. Meglehet, ő mindjárt a harmadik fokon kezdte el az emberi nem nevelését. Ezért nem csoda, hogy néhány évig a templomosok rajongása közelebb állt hozzám, mint Náthán bölcsessége. De azt hiszem, hogy az oly hamar hatott történet földalatti hatása hozzájárult ahhoz, hogy megszaba-

duljak magam okozta kiskorúságomból. Azóta mindig is intim volt Lessinghez való viszonyom. E szó teljesen helyénvaló itt. Arisztotelész, Kant, Marx bölcséleti építményei mélyen befolyásolhatták gondolkodásomat. De azokkal az emberekkel, akik ezeket az épületeket létrehozták, sohasem tudtam volna mit kezdeni: sohasem választottam volna barátaimnak őket. Lessing barát. Kezét nyújtja nekünk, nagysága nem szorongató, mellettünk áll. A *Hamburgi dramaturgiában* Lessing a következőket írja Szókratészről: „Szép szentenciákat és erkölcsi tanításokat általában a legrikábban hallunk olyan filozófusoktól, mint Szókratész; életmódja az egyetlen morál, amelyet prédikál. De hogy megismerjük az embert és önmagunkat; hogy megfigyeljük érzéseinket... , hogy minden dolgot a célszerűsége szerint ítéljünk meg: ez az, amit a vele való érintkezésben tanulunk; ez az, amit Euripidész Szókratészről tanult... Boldog az a költő, akinek ilyen barátja van — és akitől mindennap, minden órában tanácsot kérhet!” Lessing itt magáról beszél — úgy, ahogyan ma látjuk őt. Szókratész azonban semmit sem írt, s csak tanítványainak adatott meg az a szerencse, hogy a baráttól nap mint nap tanácsot kérhessenek. Lessing viszont hátrahagyta nekünk írásait. Szövegek ugyan, mégis kimondott szóként hatnak: Lessing személyesen beszél velünk. Halála után kétszáz évvel még mindig barátságával tisztel meg bennünket. Minden nap, minden órában tanácsot kérhetünk tőle.

Mi minden történt ebben a két évszázadban! Rövid időkre fennhéjázóan még azt is gondolhattuk, hogy nem találhattunk többé Lessingnél tanácsra. Ezek az idők elmúltak, s ma aggodva térünk meg újra barátságához. Csendes imáját a gondviseléshez mi is megismételjük: „Ne engedd, hogy kételkedjem benned, még ha úgy is tűnnék nekem, hogy lépteid visszafelé tartanak!”

\*

Újra virágzik a fundamentalizmus. Azokat a tradicionális formáit is sokan követik ma mindhárom világban, melyekről a felvilágosodás azt gondolta, hogy mindörökké kiűzte. Minden emberi viszonyt érint a fundamentalizmusok offenzívája. A fundamentalisták minden életmegnyilvánulásunkat meg akarják határozni, szabályozni és ellenőrizni — a hálószobától a bíróságig, a neveléstől a társadalmi és politikai alternatívák közötti döntéseinkig. Így cselekednek a nem-tradicionális fundamentalisták is, akik „egyedüli igazságaitkat”, legyenek azok nacionalista vagy ideológiai természetűek, nem a mennybéli istentől, hanem e világi bálványokból vezetik le. De a felvilágosodás e visszavételére nem válaszolhatnának az embergyűlölet ádáz nevetésével azok, akik ma a felvilágosodás mellett állnak ki. E nevetés már Barnhelmi Minnát is félelemmel töltötte el, mert az embergyűlölet már maga is a felvilágosodás egyik formájának visszavétele. Azoknak, akik hűek maradtak a felvilágosodáshoz, meg kell

tanulniuk megérteni azokat az emberi szükségleteket, melyek a modern fundamentalizmusokban torzán kifejeződnek.

Ezt a feladatot vállalta már Adorno és Horkheimer is. De a kor meghatározta és igazolta kétségbeesés oly messzire űzte őket, hogy a felvilágosodás visszavételének bűnét magában a felvilágosodásban fedezték fel. Így elmulasztották a második és fontosabb lépés megtételét, hogy visszatérjenek ahhoz a felvilágosító hagyományhoz, mely a fundamentalizmusban manifesztálódó emberi szükségletek nem eltorzult, nem fundamentalista kielégítését ajánlotta. Sade Justine-jének árnyékában Emilia Galotti feledésbe merült. Adorno és Horkheimer felvilágosodás-kritikájában egyetlen szó sem esik Lessingről. Holott Lessing távol állt attól, hogy az instrumentális racionalizmus szószólója legyen. A pluralizmussal szemben nem az igaz tudást, hanem az igazságot állította, pontosabban az igazságokat, többes számban. Az igazság számára az igaz és a jó egysége. Az igazság legfőbb kifejeződése nem az egzakt tudomány megkonstruálása, hanem a szeretetreméltóság és kellem az emberek előtt. Lessing számára csak akkor jó egy érv, ha jó tettekhez vezet, ha jó tetteket szándékol. Sőt, az okosság nélküli jóság magasabban áll értékhierarchiájában, mint a jóság nélküli okosság. Csak a barátoknak nyílik meg Náthán teljeseen. Így mondja el élete döntő tragédiáját: „Csak magának / Mondom most el. A jámbor együgyűség, / Az hallja, az csak.” S amikor az „egy gyűrű” zsarnokságáról beszél, akkor nemcsak a hagyományos vallások fundamentalizmusára gondol. Lessing előre látta, hogy a felvilágosodás is, az „egy gyűrű” zsarnokságához vezethet. Még a szabadkőműves se tartozék egyetlen páholyhoz. Messzitekintésének példája Molière *Misanthropie*-jének védelme Rousseau-val szemben. A morális rigorozitás embertelenségét Lessing a fundamentalizmus új fajtájának tekintette. Az emberi nem nevelésének, lett legyen e műnek bármily naiv-progresszivistá tervezete, megvan a maga bölcsessége. Nem az a cél, hogy a régi törvények az instrumentális racionalitás modelljét követve pusztá nevekként és agyrémekként lepleződjenek le. A valódi eszme a szabadság, az emberi kapcsolatok megszabadítása a célracionalitástól. Még finomabb formában is: így a megszabadulás a személyes halhatatlanság hitétől, mely még mindig magába zárja a cél—eszköz viszonyt. Ebben az értelemben mondja Lessing: „Eljő a tökéletesség kora, eljő bizonyosan, mikor az emberész minél határozottabban érzi a jobb jövőt, annál kevésbé lesz szüksége arra, hogy cselekedeteinek mozgatórugóit e jövőtől kölcsönözze; az ember a jót cselekszi majd, azért, mert jó...”

Adorno és Horkheimer azt mondja, hogy a felvilágosodás megbukott, amikor a morált általános elvekkel akarta megalapozni. De Lessing egyáltalán nem azt akarta! Éppen ellenkezőleg, az ilyen általános elvek újra az egy gyűrű zsarnokságát jelentették számára, s ezzel a zsarnoksággal ő eltökélten szembehelezkedett. Ha az igazság az igaz és a jó egysége, akkor csak visszamenőleg igazolódhat, ha az emberek szeretik és kelle-

mesnek tartják. Ezért *ma* nem lehet a morál általános elveit megformulálni. Számos meggyőződés van, s mindezeknek saját, megfelelő elveik. Különböző utakon-módokon lehet jónak lenni, de az ember *legyen jó*, ha különböző utakon-módokon is. Ebben morális elv rejtőzik, mely pluralizmusa ellenére az igazság regulatív eszméjeként fogható föl. Nem tudjuk ugyan, mi az igazság, de mégis — a hegeli formulával szólva — lehetünk az igazságban.

Különbözőképpen lehetünk az igazságban, különbözőféle meggyőződéseink és különböző személyiségeink alapján, de ez *lehetséges* vállalkozás *mindannyiunk számára*. Az igazságban vagyunk, ha saját elveinket ésszerűen alkalmazzuk, érvelünk ezek mellett az elvek mellett, és mások érveit nyílt szívvel hallgatjuk meg. A nyílt szív teszi egyedül lehetségessé a racionális diskurzust, de nem ugyanaz a racionális diskurzus alapozza meg, hanem a *religió*, az ember szövetsége embertársaival. Lessing alapelve volt, amit később Goethe úgy fogalmazott meg, hogy az eszmék nem lehetnek toleránsak, de a szívnek toleránsnak kell lennie. Ha az igazságban vagyunk, teljesen bizonyosaknak kell lennünk abban, hogy a mi elveink az igazak és nem a másoké. A tolerancia eszméje az intoleranciának még az *eszméjét* sem tolerálja. De ha ez azt jelentené, hogy a tolerancia eszméjét vallók az intoleránsok szükségleteit, sőt, személyes létüket sem tolerálhatják, akkor a felvilágosodás munkája eleve elveszett dolog lenne.

Bizonyos, hogy Lessing nem így gondolkodott. *Religió* nélkül, az érvelők embertársaikkal való szövetsége nélkül, a minden emberi szükségletre, érzésre s főképp szenvedésre nyitott szív nélkül számára egyáltalán nem létezik racionális diskurzus. S itt kritikai megjegyzésem volna Hannah Arendt gyönyörű esszéjéhez. Náthán nem adta fel az igazságot a barátságért, mert Lessing felfogásában a barátság, mások szükségleteinek elismerése a *religió* jelképe, s amennyiben a jóhoz tartozik, az igazsághoz tartozik. Mivel meggyőződéseink nem zárni, hanem nyitni akarják az ajtót mások előtt, úgy kell cselekednünk, hogy igazságunk az embereknek kellemes és szeretetreméltó legyen. Következésképpen nekünk magunknak is kellemeseknek és szeretetreméltóknak kell lennünk. Mert ami kellemes és szeretetreméltó bennünk, az meggyőződésünk igazságához tartozik. Amikor *A beszélgetések szabadkőművesek számára* című műben Falk eszméiről beszél barátjának, Ernstnek, akkor hozzáfűzi, hogy óvatos fogalmazása nem „a saját meggyőződés hiányából” származik. A taktikai érzék, mely Lessing etikájában — mint már Lukács György is felismerte — központi szerepet játszik, az erkölcsi kedély döntő vonása. Meggyőződésünket kellemessé és szeretetreméltóvá teszi.

A jó két összetevője, a racionális érvelés és a szív nyitottsága minden emberi szenvedés és szükséglet előtt, elválaszthatatlan egymástól. Ebből következik, hogy Lessing nem különbözteti meg a nyilvános és a magán-szférát. A szféráknak csak egymásba kapcsolódó fokozatai vannak. Leg-

nagyobb drámái nem történelmi funkciójuk miatt vonzóak ma. Tudunk természetesen arról a döntő szerepről, melyet a polgári dráma Lessing idején a német színpadokon játszott. De ez csak történelmi tudás. Érzelmi és gondolati világunkban e drámák egyetemes emberi viszonyok szimbolikus ábrázolásai, s méghozzá nemcsak abban az általános értelemben, ahogy az emberi szellem minden nagy teljesítménye az. Falk az előbb idézett műben így jellemzi a szabadkőművességet: „Nem külső kapcsolatokon alapul, melyek oly könnyen fajulnak el a polgári rendben, hanem az egymással rokonszenvező szellemek közösségi érzésén”. Azt mondhatnánk, hogy a polgári rend, intézményrendszer Lessing legtöbb művében külsőlegesen szerepet játszik. De még visszatérek arra, hogy e külsőlegesen szerepnek sajátos funkciója van.

Az említett polgári meghatározások mindenestre nem határozzák meg az emberközi viszonyok minőségét. A jók és a rosszak nem rendjük képviselőjeként, hanem jó és rossz emberekként, „mezítelen lelkek”-ként állnak egymással szembe. Ebben és persze csak ebben az értelemben Lessing közeli rokona Dosztojevskijnek. A zsarnok hirtelen katarziséját az *Emilia Galotti* végén csak ebből a nézőpontból lehet megérteni, hacsak nem föltételezzük Lessingről teljesen alaptalanul holmi naiv optimizmust. Természetesen nem képzelhető, hogy III. Richárd, Macbeth vagy Fülöp király a dráma végén hirtelen megjavulna. Az elidegenedett hatalom képtelen az ilyen gesztusokra. De a halott ártatlanság előtt a herceg nem herceggént, hanem bűnös emberként viselkedik — mint Raszkolnyikov. Lessing szemében az embert egyáltalán nem határozza meg hatalmi vagy rendi helyzete. A hatalomnak nincs logikája, csak az emberi viszonyoknak. Ezért az emberek emberi viszonyaikban kívánhatják és megvalósíthatják a jót, *kiüresítetik a hatalmat*.

A hatalom csak annyiban létezhet, amennyiben képes az emberi viszonyok elnyomóritására. Csak akkor képes erre, ha valamilyen módon *internalizálják*. S éppen a hatalom kiüresítése az a folyamat, amelyben az emberek ettől megszabadulnak. Ezt az alapjában véve sztoikus eszmét variálja egyre modernebb formában Lessing mindhárom nagy drámája. Az utolsó változatban, a *Bölcs Náthán*ban már az is sikerül Lessingnek, hogy legyőzze a világtól való menekülést, melyben a mindig is régi sztoikus gondolat rejtőzik. Az *Emilia Galotti* és a *Minna von Barnhelm* a hatalom kiüresítésének tragikus és nem-tragikus lehetőségét mutatja meg Lessing korában. A *Náthán* megoldása azonban filozófiai utópia. Itt a polgári társadalom intézményei között üresedik ki s válik egyszersmind emberivé a hatalom: ezért mese a történet.

Ma is, mint Lessing idejében, léteznek olyan határhelyzetek, amikor a hatalmat az ember csak az önkéntes halállal tudja kiüresíteni. Az öngyilkosság a világtól való menekülés szélsőséges változata. De épp ez a menekülés az egyedüli emberhez méltó választás, ha a másik alternatíva a zsarnoki hatalom internalizálása, a saját személyiség teljes elvesztése,



a morális kötelemekről való lemondás. Emilia Galotti igazi és mély gondolkodóként mondja a hatalom lényegéről a következőket: „Hatalom! Hatalom! Ki nem tud a hatalommal dacolni? Amit hatalomnak neveznek: semmi; a kísértés az igazi hatalom.” Emilia nem azért választja a halált, mert nem képes dacolni a hatalommal, hanem azért, mert gyengének érzi magát ahhoz, hogy a kísértéssel dacoljon. Tudja, ha tovább élne, teljességgel internalizálná a hatalmat, s önként vetné magát alá véglegénye gyilkosának. Önként s mégsem szabadon. Hiszen lehet szabad az ember, ha önként követi a zsarnokok sziréndalát?

Mi, a XX. század tragikus sorsfordulatai között élők, sajna nagyon is jól megértjük Emilia Galotti üzenetét. Hisz mi másban állt Hitler és Sztálin hatalma, mint a kísértésben? Mivé lett volna hatalmuk nélkülülé? Ugyanazok az emberek, akiket az egyik megkísértett, a másikkal szemben még mindig dacolni tudtak. De ha ellenállás nélkül állunk a kísértések előtt és ugyanakkor fenn akarjuk tartani szabadságunkat, akkor az önkéntes halál az egyedüli megoldás. *Emilia Galotti*t olvasva önkéntelenül Koestler műve jut az eszembe, a *Darkness at Noon*. Ez a könyv is kísértésként beszél a hatalomról. Az ismeretlen céduláján, melyet Rubasov pere előtt kapott, ez áll: „Die in silence”, „Halj meg hallgatva”. De Rubasov nem hallgat az erkölcsi törvény szavára. Nem törí meg az ördögi kört, hanem újra aláveti magát a megkísértésnek. Önkéntes és internalizált engedelmisségével igazolja a hatalmat, mely megölte az övét, ahelyett, hogy kiüresítené. Ezért nem tragikus alakja, noha megölik. Hasonló sors várt volna Emilia Galottira is. Orsina grófnő arra figyelmeztette apját, hogy az elcsábítottakat a herceg nemsokára elhagyja. De Emilia Galotti nem a végtől fél, hanem attól, ami a szabad választás és a vég között áll. Rubasov ettől nem félt eléggé.

A *Minna von Barnhelm* nem-tragikus módon üresíti ki a hatalmat. Másképp, mint az *Emilia Galotti*ban, de a helyzet itt is szélsőséges. Olyannyira elidegenedett a hatalom, hogy nincs is megszemélyesítve. Rögeszme csak Tellheim fejében és szívében. A rögzülés kétszeres: pozitív és negatív. Tellheim úgy érzi, hogy a hatalom megsértette, sőt, elvette becsületét. Ha a hatalom megfoszthat becsületünktől, akkor ő a becsület forrása. Ha a hatalom megsérthet bennünket, akkor ő az elismerés forrása. De Minna számára a hatalom kezdettől az, ami. Megérti, de nem osztja Tellheim rögeszméjét. Már az is tautológia számára, hogy a hatalom „kioszthatja” a becsületet. Hallgassuk csak a következő párbeszédet: „*Tellheim*: A becsület nem lelkiismeretünk szava, nem némely kevés jók javallása... *Minna*: Nem az, nem az; azt én is tudom. A becsület — becsület.” Emilia Galotti monológjánál nem kevésbé a hatalom kiüresítésének gesztusa ez az ironikus tautológia. Micsoda morális kategória az, mely nem lelkiismeretünk szava, s nem is a kevés jók — értsd a becsületes emberek — javallása? Csak üres morális kategória lehet, s ami üres, az nem kötelezhet. A pusztán külsőleges becsület csak

a hatalom külsősége, mert nem mond semmit az emberről, csupán „polgári meghatározottságáról”. Minna először szerelemmel akarja legyőzni Tellheim sérelmekkel keveredő rögzülését a hatalomhoz, de megbukik. Ám amikor elhatározza, hogy a szánakozás, a részvét kiváltásával gyógyít, akkor győz: Tellheim így beszél: „Epe s az elfojtott bosszú egész lelkemet elhomályosította; s maga a szerelem, a boldogság teljes ragyogása sem tudott nappalt virrasztani benne. De a szerelem elküldé leányát, a Szánakozást..., s ez elveré a ködöt, s lelkemet újra megnyitá a gyöngéd érzelmeknek... Ez óra óta azon igazságtalanságnak, mely engem itt üldöz, megvetést lökök ellenébe. Az egész világ-e ez a föld itt? Csak az egynek kél-e fel a nap?” E szavakkal megtört Tellheim kétszeres rögzülése a hatalomhoz. Most megveti, s ezzel kiüresíti. A világtól való menekülés ezúttal is jelentős. A világtól való visszahúzódság marad Tellheim utolsó szava akkor is, amikor a már megvetett hatalom elégtételt ad. Jó feleség, derék barát — ezek az értékek jelentik az emberhez méltó életet Tellheim és Werner számára is a vígjáték végén.

A hatalom kiüresítése a *Bölcs Náthán* filozófiai utópiájában kettős hangszerelésű. Fő- és melléktémái vannak, melyek felelgetnek egymásnak, s a problémát, ha nem is művészileg, de elméletileg magasabb szintre emelik és oldják ott meg. Az emberhez méltó menekülés a világból a dráma egy melléktémájában, a dervis sorsában bukkan fel, aki megváltik gazdagságától és hatalmától, s visszatér a pusztába. S noha Náthán ama szép szavakkal búcsúzik el tőle, hogy csak az igazi koldus az igazi király, ő maga mégsem megy pusztába. Al-Hafi, a dervis sztoikus módon üresíti ki a hatalmat, de nem járul hozzá emberivé változtatásához. A pátriárka sorsa is a hatalom kiüresítéséről szóló történet. Mindaddig, amíg a barát engedelmeskedik neki, amíg a templomos hozzá fordul tanácsért, addig ez a machiavellista fundamentalista — gyakori és jellegzetes kombináció! — nem kevésbé fenyegető hatalom, mint az *Emilia Galotti* hercege. De mihelyt senki sem engedelmeskedik neki, hatalmi helyzete azon szempillantástól fogva a gonosz magtól megfosztott héj. Majdhogynem nevetséges félelmetes fenyegetése, hogy a zsidót meg kell égetni, hiszen a követő nélküli vezér mindig nevetséges. Mindezek még nem egyebek, mint a jelen maximális morális lehetőségei. Lessing jelené és a miénk is. De Szaladin és Náthán párbeszédében a történelemből filozófiai utópia lesz. Ez az utópia a hegeli értelemben egyszerre szünteti meg és őrzi a történelmet. Náthán előtt is nyitva áll a lehetőség, hogy önkéntes halálával üresítse ki a hatalmat, de ő más utat választ. Kiüresíti a hatalmat, mely az ember ellen irányul, de ugyanakkor emberivé teszi, amennyiben az a hatalom az emberek számára valóvá változik. Tudja jól, hogy Szaladin kelepceként akarja fölhasználni az igazságot. Ezért azt az igazságot adja elő, mely nem válhat kelepccévé. Ha ez az igazság a hatalom regulatív eszméjévé válik, akkor nem lehet az emberek ellen irányítani. Akkor az emberek nem lehetnek többé a ha-

talom pusztá eszközei. Ezt az utópiát neveztem a hatalom emberivé tételének. Kiüresedik, mert pluralizálódik. Nincs többé hatalom, hanem csak hatalmak, amiképpen igazság sincs többé, csak igazságok. Hogy az igazságban legyen, a hatalomnak kellemessé és szeretetté kell válnia az emberek szemében. Képesse kell válnia arra, hogy minden más igazsággal és hatalommal párbeszédre lépjen.

Könnyű belátni, hogy még ez a filozófiai utópia is magában rejt némi szkepszist. A *Beszélgetések szabadkőművesek számára* című műben olvasható a következő párbeszéd: „*Falk*: Rend fennállhat minden kormányzat nélkül is. *Ernst*: Miért ne, ha mindenki maga tudja kormányozni magát? *Falk*: S lehetséges volna, hogy ez egyszer bekövetkezzék? *Ernst*: Nehezen hiszem! *Falk*: Kár! *Ernst*: Így igaz!” A legtöbb, amire az emberi nem képes, az a pluralizmus és a hatalom emberivé tétele. Ahogyan *Falk* mondja: „Minden egyes tag boldogságának teljessége az állam boldogsága. Ezen kívül nem létezhet más. Az állam minden más boldogsága, ha mégoly kevés tag szenved, vagy *kell* szenvednie, a zsarnokság palástolása. Nem másképp.”

Az előző mondatban a „*kell*” szót *Lessing* emelte ki. Igen, ha a hatalom emberivé válik, akkor egyetlen tagjának sem *kell* szenvednie. De a legjobb állam is hatalmi viszonyt jelent. Nem egyesítheti az embereket anélkül, hogy egyszersmind el ne választaná őket. *Falk* így mondja: „Az emberek akkor is zsidók, keresztények, törökök és hasonlók maradnak... (s így is fognak viselkedni). Nemcsak mint emberek emberekkel szemben; hanem ilyen és ilyen emberek amolyanokkal szemben, akik erőnyeket tulajdonítanak maguknak és azokra jogokat alapoznak...” Csak e mű fényében válik világossá *Náthán* szava: „Ember vagyok!” Nem zsidósága tagadása ez. Az emberivé tett hatalom szférájában ő ilyen és ilyen ember — zsidó, kereskedő. De az emberivé tett hatalom is embertelen, mert az embereket még mindig szétválasztva egyesíti. Pusztán embernek lenni: ez annyit jelent, hogy valaki közvetlen, személyes viszonylatok révén az emberivé tett hatalmat is relatíve kiüresíti. Az embertelen hatalomnak fordítson hátat az ember, álljon ellen rendelkezéseinek, szabaduljon meg határozmányaitól. De ha lehetséges, hogy emberivé tegyék a hatalmat, akkor szét kell osztani. Akkor nem *kell* a pusztába menni, s nem *kell* az igazságért meghalni. A plurális igazságok (és hatalmak) párbeszéde a partikularitásokkal való vita formája. (*Hannah Arendt* találó megjegyzése ez.) Ám e párbeszédben nem merül ki a bátorság, a közvetlen emberi viszonylatok szimbóluma. „Pusztán emberek” csak akkor ragadhatják meg a hasonlók kezét, ha az ember nem azonosítja magát a politikai párbeszédben betöltött szerepével. A jó polgár és a jó ember arisztotelészi megkülönböztetése ez. A jó ember jó polgár is, de több is. Ezért mondtam, hogy a *Bölcs Náthán* filozófiai utópiájában a hatalom a szó hegeli értelmében szűnik meg: megsemmisítik, de magassabb fokon megőrzik. A párbeszéd és a *religió* együttese ez.

A három elemzett drámában három különböző módon jelenik meg a hatalom. A *Bölcs Náthán*ban fundamentalista, a *Minna von Barnhelm*-ben bürokratikus, az *Emilia Galotti*ban cinikus-zsarnoki. Már csak ezért sem lehet találó Adorno és Horkheimer művének, *A felvilágosodás dialektikájának* bírálata Lessingre. Ha Lessing fellép a fundamentalizmus ellen, helyére nem bürokratikus és nem cinikus-zsarnoki elvet akar állítani. Erre is értendő az amorális és a szokás értelmében véve erkölcsös megkülönböztetése *Anti-Goeze* című művében. A kettőt csak a fundamentalizmus azonosítja. Az amorálist akkor is el kell kerülni, ha azt csak a szokáserkölcst megtagadva lehet.

A morál és a szokáserkölcst megkülönböztetése később a kantai erkölcsbölcsélet alap gondolata lesz. Lessing itt nem kevésbé radikális, mint Kant. De ő az ész és az egyéni érzésvilág *egységeként* fogja fel a szokással szembeállított morált. Név és lényeg módjára áll szemben egymással szokáserkölcst és morál. A morál a lényeges, még ha nem is lehet egyetlen névvel megjelölni, még ha nem is lehet egyetlen konkrét társadalmi eszméhez vagy meggyőződéshez hozzárendelni. Nem a törvénynek, hanem a jó embernek, a jót cselekvő embernek van morális autoritása. Az *emberi nem nevelésében* Lessing Krisztust a lélek halhatatlansága első biztos gyakorlati tanítójának nevezi. „Az első gyakorlati tanító. — Mert más dolog föltételezni, kívánni, hinni a lélek halhatatlanságát mint bölcséleti spekulációt; s más dolog, hogy valaki belső és külső cselekedeteit ehhez igazítsa.” S hozzáteszi: „Csak Ő volt képes arra, hogy a szív belső tisztaságát más életekre tekintettel ajánlja.” A *Bölcs Náthán*ban ezzel szemben Szittah a következőképpen jellemzi kora keresztényeit s hitüket Krisztusban: „Erényeit nem, csak nevét / Terjesztik tűzzel-vassal mindennütt... / Csak a név, / Az fontos, csak a név!” S újra egyszer a szabadkőműves-beszélgetések idézve: „*Falk*: Ez a felvilágosítás, ez a megkönnyebülés amikor is nyugodttá és boldoggá tesz, ha nem nevezed magad szabadkőművesnek. *Ernst*: Hangsúlyozod e szót: *nevezni!* *Falk*: Mert lehet valaki valami anélkül is, hogy annak neveznénk.” A név lényegtelenége fölbukkan a *Bölcs Náthán* egyik legmegrendítőbb pillanatában is: „*Barát*: Náthán! / *Maga* keresztény! Istenemre, az! / *Nem* volt még jobb keresztény! *Náthán*: Ó, öröm! / *Amért* keresztény vagyok én magának, / *Ugyanezért* zsidó nekem maga.”

Utaltam már a polgári meghatározottságok és a *religió* (az embertársakkal való szövetség) megkülönböztetésére. Az ember, „puszta emberként”, anélkül, hogy valaminek *neveznénk*, a *religió szférájában* van. De a polgári világban is, ahol nem „pusztán emberek” állnak egymással szemben, hanem ilyen és ilyen emberek amolyanokkal, szüntelenül relativizálnunk kell a megnevezést. „Szabadkőműves vagy?” — kérdezi Ernst. S Falk így válaszol: „*Úgy hiszem, hogy az vagyok.*” S minden ilyen kérdést így kell megválaszolni. *Úgy hiszem, hogy keresztény vagyok; úgy hiszem, hogy szocialista vagyok; úgy hiszem, hogy liberális vagyok; úgy*

hiszem, hogy demokrata vagyok. Ha csak annyit mondunk: ez és ez vagyok, akkor ez két dolgot jelenthet. Vagy *organikus* meghatározottságot, amelyet nem választottunk, s nem választottunk újra szabadon, vagy azt a meggyőződést, hogy a mi különös meghatározottságunk reprezentálja az igazságot, az abszolút igazságot. Mindkettő fundamentalizmus. A „mi vagyok?” kérdésre Náthánnal szólva így lehetne válaszolni: „Ember vagyok!”, de ezzel a válasszal a *religió*, az emberi szövetség szférájába helyezzük magunkat, kívül a polgári meghatározásokon és meggyőzésekén.

Ha azt kérdezik tőlem, hogy apám lánya vagyok-e, válaszolhatom, hogy úgy hiszem, hogy az vagyok? Nem és igen. Nem, amennyiben az organikus viszony megállapításáról van szó. Akkor az ilyen és hasonló kérdésekre egyértelműen igent kell mondanom. De ha a kérdésben az organikusan adott viszony szabad megválasztása is beleértendő, akkor helyes, ha azt mondom: úgy hiszem, hogy az vagyok. Mindezt meggondolva, a *Bölcs Náthán* cselekményének kifejlése már nem pusztá dramaturgiai konvenció, hanem mély filozófiai gondolat igazolása. Sem a templomos, sem Recha, sem Náthán nem az, aminek látszanak. A templomos nem frank, hanem mozlími. Recha nem zsidó nő, hanem keresztény és egy mozlín lánya. Náthán nem Recha apja. „Vagy a vér teszi / Csak az apát? A vér csak?” — kérdezi Recha, s ezzel Náthánt apjának választja, amiképpen Náthán is egykor leányává választotta őt. Mondhatná: „Úgy hiszem, hogy Náthán leánya vagyok”, s ez a következők jelentené: „Szabadon elfogadtam Náthán tanításait, s ma is ezt teszem. Jóságához méltó akarok lenni. Náthán lánya *vagyok*, ha immár nem is *neveztetem* annak.” Lessing szerint a pusztán organikus viszonyok s az azzal való azonosulás a fundamentalizmus melegágya. De az organikus viszonyokkal szemben nem a mechanikus, hanem a szabadon és önkéntesen választott viszonyok állnak. Ha valamit szabadon választottunk, akkor megszületik a választás autoritása: a szabad személyiség. Ezért nem mondhatom, hogy az vagyok, aminek neveztetem, csak azt, hogy úgy hiszem, hogy az vagyok. E szavakkal elhatározásomat fejezem ki, hogy választásom mély és szabad okaihoz s ezzel saját magamhoz híj leszek.

\*

Lessingnél a barátság fogalma a tisztán emberi, minden polgári meghatározottság fölé rendelt kapcsolat. A barátságot szabadon választom, s egyáltalában nincs organikus eleme. Ám ettől meg a polgári meghatározottságok szimbóluma is lehetne, hiszen Lessing szemében azok is szabadon választottak vagy újraválasztottak. A polgári szférában azonban az *egyenlőség* normájának kell érvényesülnie, mert a polgári viszonyok mindig újratерemthetik az egyenlőtlenséget. Az egyenlőség és az egyenlőtlenség reflexió-meghatározás. A barátság e fölött áll, hasonlóképpen a

szerelemhez, amely magába zárja a barátságot is. Minna elbűvölő gúnynyal ismétli meg Tellheim szavait: „Az egyenlőség legerősebb köteleke a szerelemnek.” Az egyenlőség kvantitatív meghatározás, de sem a szerelem, sem a barátság nem kvantifikálható kötés. Az egyenlőség az üzleti kapcsolatok kategóriája. De a barátságban nincs üzlet, csak ajándék. Talán meglepő, hogy Lessing drámáiban milyen nagy szerepet játszanak a javak, a gazdagság, az arany. De ezek lényegtelensége a barátságban csak épp így mutatható meg. „Még barátunknak van, nekünk is van” — mondja Werner. Amikor Nánán Szaladinban barátra lel, többet ajándékozik neki, mint amennyit előzőleg Szaladin erőszakkal el akart venni tőle. A barátságban és a baráti szerelemben nincs „enyém” és „tiéd”. Ami az embereket elválasztja a polgári világban, az egyesíti a barátságban. Nem kevésbé reciprok viszony a barátság, mint a szerződés. De a reciprok viszony legmagasabb formája. A lényegi reciprocitása. Marx így ír erről a *Gazdasági-filozófiai kéziratokban*: „Ha az embert mint embert és viszonyát a világhoz mint emberi viszonyt előfeltételezed, akkor szeretetet csak szeretetért cserélhetsz ki, bizalmat csak bizalomért stb.” S nem hiszem, hogy túl messze mennék a spekulációban, ha a következő Marx-mondatban *Az emberi nem nevelésének* vezérgondolatát ismerem föl: „Hogy az »ember« az érzéki tudat tárgyává és az »embernek mint embernek« szükséglete szükségletté váljék, annak az egész történelem az előkészítési, fejlődési története.” Magától értetődik, a fiatal Marx nem volt szkeptikus, mint Lessing. Számára, legalábbis a *Gazdasági-filozófiai kéziratokban*, a nem és az egyén közvetlen egysége egyetemes társadalmi terv. Lessing szerényebb volt. Ő olyan társadalomban képzelte el a nem és az egyedi személyiség közvetlen egységét, amely az igazságok és hatalmak pluralitása, racionális párbeszédnek ellenére, s annak ellenére, hogy az állam egyetlen polgára sem lehet szerencsétlen, mégis csak úgy egyesítheti a polgárokat, hogy szétválasztja őket. Olyan társadalomra gondolt tehát, melyben a polgári berendezkedés rangkülönbségei nem szűnnek meg. Ma Lessing racionális utópiája nemcsak földibbnek tűnik az ifjú Marx kiélezett utópiájánál, hanem kötelezőbb erejűnek is. S épp racionalizmusa miatt paradox módon radikálisabbnak is.

Ez az utópia két feladat teljesítésére kötelez bennünket. Részt kell vennünk a hatalom emberivé tételének folyamatában. Lessing nem ad előírásokat arra nézve, hogyan tegyük ezt. Tudjuk, hogy ha valamely zsarnoki hatalmat csak önfeláldozással üresítünk ki, akkor nem kímélhetjük magunkat. Azt is tudjuk, hogy ha valamely bürokratikus hatalmat csak közömbösséggel és megvetéssel üresíthetünk ki, akkor így kell cselekednünk. De azt is tudjuk, hogy a hatalom emberivé tételére talán akkor van a legnagyobb esély, ha a hatalmak és igazságok pluralizálódnak és racionális párbeszédre lépnek egymással. Tudjuk, hogy akkor teljesítjük kötelességünket, ha megszabadulunk minden fundamentálisizmustól, minden azonosulástól, organikus meghatározottságainktól, s a kérdés-

re, hogy mik vagyunk, ezzel válaszolunk: „Úgy gondolom, hogy ez és ez vagyok.” S még egy paradoxon Lessing szabadkőműves-beszélgéseiből: „Ami véraldozatot kíván, az bizonyosan nem éri meg a véraldozatot.”

Másrészt Lessing racionális utópiája arra kötelez bennünket, hogy személyes kapcsolataink igazi barátságok, „pusztán emberek” közötti viszonyok legyenek. Legalább itt, s nem holnap, hanem már ma lki kell lépnünk minden polgári meghatározottságból, s meg kell valósítanunk nem és személyiség egységét. De sem az egyik, sem a másik feladat nem pusztán az észre van alapozva. Hanem a szív nyitottságára, az ember szeretetre és a részvételre is. Nem a kategorikus imperatívusz szigorú legyen-e ez. Vannak tragikus helyzetek, de a legtöbb konfliktus nem-tragikus, és a barátság alapvetően derűs vállalkozás. „Mit láthat a teremő öröme, mint a maga víg teremtését?” — mondja Minna. Igen, miért ne legyen vidámság, ha az ésszel, szeretettel és részvétellel ötvöződik? Hogy bízhatunk bárkiben, ha nem bízunk saját érzékeinkben és szívünkben? S bizalom nélkül nincs barátság, nincs párbeszéd sem.

Lessing Szókratészről mondott szavait magára Lessingre kell vonatkoztatnunk: „Az egyetlen morál, amelyet prédikál, az életvitele.” S miért volna ez a morál alacsonyabb rendű, mint valami általános érvényű elv? A morális elvek üresek, ha legalább egyetlen élő ember tetteiben nem jutnak érvényre. Ahhoz, hogy valaki az emberi nem gyakorlati tanítója legyen, nem kell a konfliktusokat Náthán filozófiai bölcsességével megoldani — elegendő ahhoz Minna földi és mindennapi bölcsessége. Nem vagyunk Műnchhausen bárók, akik saját hajunknál fogva tudnánk magunkat kihúzni az ingoványból: szükségünk van a Másik kezére. S a másíknak a mi kezünkre van szüksége. Bármily teljes és következetes erkölcsbölcsélet sem tudja azt megcselekedni értünk, amit egy világos eszű, nyitott szívű másik ember. S az emberhez méltó gyakorlati erkölcsőz Lessing életvitele több segítséget ad, mint minden pusztá filozófiai elv. A cselekvés egyszerű s mégis bizonyos mértéke, hogy a szabadság egyetememes nonmáit más emberek szükségleteire szabva értelmezzük. De ez sem garancia a jóra — ilyen garancia egyáltalában nincs. De ha az egyik vagy a másik helyzetben nem a jót választottuk, még mindig mondhatjuk a templomossal: „Ha valamit csináltam — hát csináltam. / Bocsásjon meg!” Természetes ez? A bölcs Náthán így beszél: „Minden csodák közt legnagyobb, hogy a / Valóságos csodák természetessé / Lehetnek — sőt, azzá kell lenniük.”

\*

A költő isteni adománya — mondotta Goethe —, hogy kínját kimondhatja. A felvilágosító Lessing ezt az isteni adományt emberi, szabadon választott vállalkozássá változtatta: drámáiban ez az adomány a jog-

*fosztottaké.* Baráti gesztussal nekik ad nyelvet, szavakat, érveket, s ezzel jogot, hogy szenvedéseiket és örömeiket költői világossággal mondhas-  
sák ki. Lessing érett drámáiban minden főszereplő korának jogfosztottja — három asszony és egy zsidó. Az asszonyok és a zsidók, a polgári társadalom kítaszítottjai, minden rend és osztály elnyomottjai, a világ páriái, akiknek osztályrésze csak a hallgatás és az engedelem volt, e mindig másoktól meghatározott lények, akik magukat nem tudták meghatározni, a semmiség jelképei — ők vannak mindeme drámákban ember-  
erkölcsi fölényben. Lessing költészete már ezért is a gyakorlati moralitás tanúbizonysága.

De akiben nincs meg a kín kimondásának isteni adománya, azoknak is ugyanaz a kötelességük, noha nincs rá eszközük. Csak a teoretikus dilemmájáról szólva: *ő* nem adhat jogot a jogfosztottaknak, csak szót emelhet *értük és helyettük.* S ez mindig veszélyes: szükségleteket *tulajdoníthatunk* az embereknek, érdekeket, tudatot, kívánságokat és eszméket rendelhetünk hozzájuk. Igen, itt is az a veszély rejtőzik, hogy *a mi gyűrűnket,* mint az egyedül igaz gyűrűt erőltetjük a jogfosztottakra. Az igazságok relativizálása azért nem gyógyír erre, mert az csak akkor ígér megoldást, ha a párbeszéd már szabad emberek között folyik. Gyógyír egyáltalában nincs, de létezik egy eszme, amely vezérelheti az elméleti vitát. Pártot fogni az ész mellett, s pártot fogni azok mellett, *akik a legtöbbet szenvednek,* s e két kötelesség szellemében cselekedni. S éppen ez az eszme Lessing öröksége.

A *Minna von Barnhelm*-részleteket Kazinczy Ferenc, az *Emilia Galotti*-részleteket Németh László, a *Bölcs Náthán*-részletek Lator László, a *Hamburgi dramaturgia*-részletet Timár Ilona fordította. A Marx-idézeteket a *Gazdasági-filozófiai kéziratok* 1962-es budapesti kiadásából vettük át — ez a kiadás nem nevezi meg a fordítót.



---

# KRITIKAI SZEMLE

---

## MÉG EGY KÖTET BALÁZS ATTILA

Balázs Attila: *Világ, én ma felbredtem!* Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1982.

Ez is avantgarde, az is avantgarde... Witold Gombrowicz *Ferdydurke* című nemrég olvasott és bemutatott könyvére gondolva támad kedve e sorok írójának leírni ezt a megjegyzést Balázs Attila most megjelent könyve kapcsán. Mivel ott, Gombrowicznál, a szélsőséges formabontó eszközök nem csupán meghatározott koncepció szolgálatában állnak, hanem világosan körvonalazható társadalmi mondanivalót is kifejeznek. Balázs Attilánál viszont...

Legalábbis ez a benyomásunk Balázs Attila könyve első néhány írásának elolvasása után. Azoknak a kötet élén álló és leginkább talán szürrealisztikusnak mondható szövegeknek hatására, amelyek részleteikben sokszor gyönyörködtető és magával ragadóak ugyan, egészüket tekintve azonban nem hordoznak magukban kellőképpen értelmezhető üzenetet, és a legtöbbször ellenállnak bármiféle dekódolási igyekezetnek. Amennyiben tehát a pusztán hangulati hatásokkal szemben csak valamennyire is felvértezettek tudunk lenni, éppen mert mondanivalót kereső szondánk nem hoz fel semmit a mélyből, akaratlanul is olyanféle gondolatok megfogalmazására érzünk hajlamot, hogy mégiscsak az így vagy úgy értelmezett valóságot megjelenítő mimetikus írásművészet az „igazi” — ha másért nem, hát azért, mert nehezebben művelhető, sokkal teljesebb írói fegyverzetet követel. Vagy mert az írói felkészültség fokát sokkal könnyebben rajta lemérni. Ami melleleg nem jelenti mindennemű avantgarde törekvés kárhóztatását még Balázs Attila esetében sem, mivel közhelynek számító kifogásainkat inkább csak a mindenáron való formabontás igyekezete támasztja fel bennünk halottaiból. Mindaz, amivel Balázs Attilánál nem először találkozunk: vagyis a modernség külsőleges jegyeinek eluralkodásával, amelyek immár nem jelentenek újat, ideértve a sematikus ábrák szerepeltetését is, amelyek viszont a nyelvi eszközök megkefésülésének látszatát keltik. Amire pedig szerzőnknek, éppen mert nyelvi „szerelés”, valamint olvasottság és ismeretek dolgában nemzedékének

tagjai közül messze kiemelkedik, semmi szüksége. Mindezek az adottságok azonban, ideértve az ezúttal is gazdagon áradó mesemondást — egyelőre legalábbis — mintha öncélúak lennének. Ezért is hangolódunk fokozottabb szigorúságra akár még írónk ikorábbi regényét idéző „Cuniculus-komplexus” már-már zavaró és bizonyos önünneplésre ürügyet nyújtó krónikussá válása dolgában is, még ha azt kedves kópessága menti is valamennyire, nem feltétlenül felmentőnek érezve azt a megállapítást sem, miszerint „ezek nem kerek történetek, inkább olyan tojás alakúak”. Akkor sem, ha már itt, a kötet elején is találkozhatunk reflexiókban gazdag, gondolatébresztő kis írásokkal, amilyen az 1979/1980 című érdekes asszociációkban bővelkedő, lírai hangvételű karcolat is, ahol az ember által elfogyasztott „alsóbbrendű lényekkel” való együttérés kap némileg önmagán is túlmutató hangot egy újévi malac ürügyén. Vagy a Variáció a Világ, én ma felébredtem! című elbeszélésre címet viselő szöveg, ahol az apa meséit idéző rész képes mindenekelőtt apró esztétikai örömeik okozására. Annak megfelelően, hogy a rész a legtöbb írásban fontosabb az egésznél, s elsősorban ez árulkodik Balázs Attila tehetségéről.

Később azonban, Az illeto' bácsihoz érkezve, már enyhülni kezdünk. Ez a történet ugyanis már jól nyomon követhetően mutatja meg a bontakozó kamaszvágynak utólagos felszínre hozatalának belső mechanizmusát, valószínűleg azért, mert Balázs Attila eddig jobbjára feladat nélkül maradó mesélő készsége, annak köszönhetően, hogy a megírandó történet adva van már, funkcióhoz jut. Ekkor kezdjük látni igazán, hogy a szerzőnek erre van szüksége mindenekelőtt: arra, hogy narrációs képessége tárgyra találjon. Ugyanezért hatnak elevenen rövid úti beszámolói is, mindenekelőtt az Anyjához készül című lengyelországi útirajz, melynek rövid villanásai gyakran lényeglátásról tanúskodnak, végképp azt igazolva, hogy Balázs Attila „vénajának” áradása — szemléletesnek tetsző képpel élve — olyankor képes gyümölcsstermő ültetvények öntözésére, ha megfelelően kiépitett partok között haladhat. Ezért is látszik az ilyen jellegű, meghatározott valóságanyagot kínáló műfaj Balázs Attila számára különösen megfelelőnek.

Szerencsére azonban akad néhány ugyanilyen erényekről tanúskodó szöveg a könyv fikciós prózának tekinthető írásai között is. Elsősorban a Közjáték Irmával, ahol ugyanaz a kamasz élményvilág mutatkozik meg, amely korábban már az Illeto' bácsiban is felbukkant, itt válva igazán erotikus fantázia-játékká, amelyben „Irma néni” újra feltűnő alakja voltaképpen egyfajta szexuális imágóként mutatkozik meg, sajátos párlataként a vágyaknak, valójában tehát nem is egyetlen konkrét személyként, inkább a kamaszálmok tárgyát képezők szintéziseként, amelynek az „ős-Irma” legfeljebb egy, a folyamatot elindító magját képezhette csak. Ennek a szintézisnek az eredményeként azonban Irma végül mégis önálló és öntörvényű lényé válik, s ilyenként kezdi el saját életét élni. Nem utolsósorban az alakja körül kicsapódó, szinte már a pornográfia határát

súroló erotikát elidegenítő ironikus-humoros látásmódnak is köszönhetően, tiltakozva önmaga erotikus tárgyá történő lefokozása ellen — ami legszembetűnőbbben éppen az elbeszélés végén található káromkodássorozatban jut kifejezésre. Ugyanilyen szintézis eredményeként jelenik meg azonban A fatökű Dulits 7 gyermeke című másik terjedelmesebb elbeszélés főszereplője is. Valószínűleg ezért is válik az írás egy részében. Fulitscsá, mint ahogy ugyanezért is derül ki róla, hogy valójában nem is hét, hanem csupán két gyermeke van, mintegy az általánosabb érvényűségét jelezve ennek az írásnak, amelyben a nagyipar alkatrészévé degradált kisember fölöslegessé vált kreatív készségét egyebek mellett egy aprólékos műgonddal esztergált fém-köpcösésze szimbolizálja — hogy utóbb a Fulits fiú „találmányában” ugyanennek a jelenségnek már üzleties és reklámizű változata jusson groteszk és nevetséges formában kifejezésre. Mielőtt az immár végérvényes frusztráció jelképeként abban a nyomasztó álomban csúcsosodna ki, melynek során Dulits/Fulits a vállán cipeli koporsóját s benne saját holttestét, mintegy ennek a sokféle akarás ellenére is pusztá vegetálással szürkült létformát jelentő életnek várható lezárulását előlegezve. „Ha Irma az első szerelmed, a Fatökű Dulits a másik öröklévaló szomszédod, akivel a gyárban egy álmos, fémforgácsos reggelen találkoztlál gimikorod/gümőköröd valamelyik lehetetlen munkaakcióján” — írja erről egyébként a szerző elbeszélése végén, mintegy az őt determináló koordináták találkozási pontját meghatározandó, egyben pedig azt is jelezni kívánva, hogy ez a figurája is külső impulzus hatására született imaginárius alkotói termék tulajdonképpen. Ennyiben pedig csakugyan rokona is Irmának, azzal a különbséggel, hogy Irma esetében a folyamatot elindító impulzust egyfajta vonzó hatás jelenti, Dulitsban viszont ez a hatás inkább taszító, sőt riasztó és elrettentő is. Ezért kerül ez a két elbeszélés izgalmasan felelő kapcsolatba egymással, illetőleg válik egymás kiegészítő ellenpontjává. Hogy aztán még inkább afelett sajnálkozhassunk, amiért nem találunk a könyvben még néhány hozzájuk hasonló írást.

Tekintve, hogy a hátralévők már újra visszajtenek kezdeti, az önmagáért való modernkedést cseppet sem magasztalni kívánó „szigorúan fanyalgó” hangulatunkba. Ezért mondjuk el még, hogy a Ginsberg belgrádi fellépéséről szóló jegyzetek többet is közölhetnének, s hogy az utószóként kezelt záróelbeszélés ismét a kezdeti írások rokona inkább. Tagadhatatlan színessége, valamint ironikus felhangot kapó zárómondata ellenére is, miszerint „Marad az emberbe vetett határtalan bizalmunk”, arról vallva, hogy Balázs Attila egyelőre írói szerepbe került csak, valóságos írói küldetés nélkül, amely utóbbi alatt nem feltétlenül holmi világmegváltó törekvést értünk, inkább határozott célkitűzést csak. Mert most már ezt várjuk tőle. Két kötet Balázs Attila után Balázs Attila-művet.

## MŰVÉSZETI MÉDIUMOK

Sebők Zoltán: *Médiумok és művészetek*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1982.

Sebők Zoltánt nem kell külön bemutatnunk az olvasónak, hiszen a modern művészet kérdéseit feszegető és annak kritikai értelmezését támogató cikkei, tanulmányai és esszéi már évek óta jelen vannak a sajtóban és a rádió műsorában. Nem egy kritikai munkája magyarországi folyóiratokban látott napvilágot. A kötet nélküli szerzők érvényesülését szolgáló Gemma Könyvek sorozatában tizenötödikként jelent meg Sebők azon elméleti-kritikai írásainak gyűjteménye, pontosabban válogatása, melyek korábban a legkülönbözőbb közlési lehetőségek útján kerültek nyilvánosságra. A *Médiумok és művészetek* ezért aránylag vegyes összetételű, de — szögezzük le azonnal — ez a körülmény nem akadályozta annak, hogy általa hiánytalanul kibontakozzék a szerző korszerű szellemisége, mindenkor azonosítható kritikai arculata.

A könyv lényegében két fejezetből áll; az első címe *Médiумok*, ezt követi a *Sejtések*, majd afféle zárószóként. A modern művészet önkritikája című esszé képezi a harmadik egységet.

A kötet címe bizonyos vonatkozásban megtévesztő, hiszen napjaink alkotói gyakorlatában a művészet és a médium jelenthet két különböző dolgot, de — egyre inkább — jelentheti ugyanazt is, mint például: copy art, body art, mail art, video art stb. Ezért helyenként érezhető a besorolás mesterségsége is. A pop és a képregény, a Matković-féle signalista sztríp, a kísérleti film vagy a művészi plakát elemzése esetében indokolt a csoportosítás, de például Goran Đorđević döntéseinek vizsgálata már kevésbé sorolható a *Médiумok* fejezetcím alá. És fordítva: a *Sejtések*hez csatolt küldeményművészeti reflexió inkább tartana igényt a mediális besorolásra. Ez utóbbi fejezetcím különben sem valami szerencsés, hiszen nincs különbség a két önálló részben alkalmazott elméleti-kritikai módszer gyakorlati demonstrálása között. Ha a *Sejtések* netán az elemzés módszerének intuitív részesezésére utal a racionális úton megközelíthető felismerésekkel szemben, úgy az intuitív megérzések, illetve megsejtések aránya a *Médiумok*knál sem kisebb az utóbbiánál.

A kötet súlyát egyrészt az adja meg, hogy Sebők túlnyomóan azokkal az időszerű művészeti folyamatokkal foglalkozik, amelyekre nagymértékben jellemző a klasszikus művészetfogalom elvetése, a műtárgy anyagtalánítása, nem utolsósorban pedig egy olyan elméleti-kritikai gyakorlat meghonosítása, amely magának a művészetnek a létét és fogalmát kérdőjelezi meg. A szerző következetességére vall, hogy ezt az újfajta kritikai mércét, illetve megközelítési módot alkalmazza olyankor is, amikor hagyományos kifejezőeszközökről — szobrászatról, festészetről — értekezik. Sebőknek általában egy-egy alkotás vagy jelenség szolgál alapul,

hogy elmondja véleményét az aktuális alkotói erőfeszítések egyikéről; legtöbbször az egyesből indul az általános felé. Célja ilyképpen nem az objektív rendszerezés vagy egy szilárdan lefektetett koncepció folyamatos kibontakozása, hanem az egész láttatása az egyedien, a tipikusan keresztül. Művészetelméleti és művészetfilozófiai jártassága ezt lehetővé is teszi számára.

A kötet legfontosabb dolgozatát *A modern művészet önkritikája* című kistanulmány képezi, hiszen lényegében ennek a reflexiónak az értékrendjében találjuk meg az összes felvetett művészeti jelenség helyét és jelentőségét, rendszerbeli értékét. A vizsgálódás ügyesen jelzi a huszadik század művészetkritikájának kiteljesítése által megformálódott kritikusi magatartástípusok jellemét és módszerbeli tulajdonságait. Sebők két modellt különböztet meg, az új rendezővel követelő belső-kritikusit és a meglévőt körüljáró belső-kérdőzt. Ő maga — ezúttal — az utóbbit demonstrálja, holott felkészültsége és szenzibilitása által rendszerező, átértékelő és új normatívákat felállító elméletek lefektetésére is képes lehetne. Napjaink művészeti gyakorlatának néha egymással ellentmondó tendenciái és nyelvi-ideológiai kuszaságai már önmagukban is egy ilyen rendszerező mű megírására ösztönöznek kihívásként.

SZOMBATHY Bálint

## AZ ELVITATÁS POETIKÁJA

Aleksandar Flaker: *Poetika osporavanja*, Školska knjiga, Zagreb, 1982.

A hetvenes évek elején látott hozzá Aleksandar Flaker, ismert és népszerű zágrábi irodalomtudós (a „stílusformáció” fogalmának megalkotója, az ún. „farmernadrágos próza”, avagy *jeans-próza* kutatója) az irodalmi (és művészeti) avantgarde-nak mint „stílusformációnak” közelebbi (elméleti, történelmi, de főként komparatisztikai) meghatározásához, leírásához. Érdemes odafigyelni erre az évszámra: Opatija, 1971... Ott és akkor magyarországi és horvát irodalomtudósok „munkaértekezletet” tartanak, amelynek témája az „avantgarde irodalom”. Előzménye is van ennek az értekezletnek, Flaker is megemlíti: 1967-ben egy belgrádi összehasonlító irodalomtudományi értekezleten hirdeti Szabolcsi Miklós az avantgarde (és neoavantgarde) — miként Flaker mondja „a mi tudományos környezetünkben” viszonylag új — irodalmi és irodalomtörténeti fogalmát. Tehát a hatvanas évek végére és a hetvenesek elejére tehető a fogalom itthoni megjelenése és (nem túl gyors) elterjedése. Azonnal felmerülnek a fogalommal szembeni fenntartások is. Például már az abbáziai értekezleten, ahol Zdenko Škreb a fogalom „metafizikus” jellegének veszélyeire hívja fel a figyelmet és óva int a fogalomnak mint értékelő

kategóriának a használatától. Ezekből a fenntartásoktól Zdenko Škreb máig sem állt el.

De miért kell felemlíteni ezt a néhány adatot, körülményt? Mert a jugoszláviai magyar irodalomtudomány nézőpontjából is „érdekesek”, mint-hogy hiányzik közülük az a mindenképpen fontos tény, hogy 1971-ig, amikor a magyarországi és a horvát irodalomtudósok Opatijában érkekeznek gyakorlatilag *befejezettnek* tekinthető a magyar irodalmi avantgarde történetének első és mindmáig legteljesebb feltárása: Bori Imrének *A szecessziótól a dadáig, A szürrealizmus ideje és Az avantgarde apostolai* című könyvei addigra már megjelentek, sorrendben 1969-ben, 70-ben és 71-ben. Valószínű lehet, hogy a tengerparton érkekező irodalomtudósok *erről* akkor még nem szereztek tudomást?

Persze, nem ez itt a kérdés. Csak érdemes megemlíteni, annál is inkább, mert Aleksandar Flaker új könyvében nagy irodalomtörténeti és elméleti anyagot mozgat meg, nagyszámú névre és műre hivatkozik, módszere pedig — ahogyan a könyv előszavában is kiemeli — az összehasonlító irodalmi stúdium, ami nélkül szerinte elképzelhetetlen az irodalmi szövegek korszerű vizsgálata. És valóban, Flaker minden, könyvében vizsgált vagy felemlített művet, irodalmi és művészeti jelenséget *összehasonlít*, így mutatva meg annak nemcsak összefüggéseit, hanem elméleti vagy történeti jelentőségét is. Ezzel nemcsak az összehasonlító irodalomtudományi módszert érvényesíti, hanem kutatói gyakorlatával bizonyítja, hogy az avantgarde irodalmi (és művészeti) törekvések kulcsfontosságú meghatározója a nemzeti irodalmak határainak, a regionális irodalomszemléletnek következetes, majd hogynem programszerű átlépése. Szinte minden avantgarde irodalmi kiadványon, leginkább persze a rövid vagy hosszabb életű folyóiratokon ott szerepel a nemzetköziség jelzője.

Az avantgarde-ot Aleksandar Flaker stílusformációként határozza meg és korszakát 1910-től 1930-ig jelöli meg, azzal természetesen, hogy ezek a korszakhatárok nem jelentik a stílusformáció lezárását, csupán arra figyelmeztetnek, hogy nincs időtlen, vagy „parttalan” avantgarde, más szóval hogy az avantgarde-ra éppúgy kell tekinteni mint minden más irodalmi korszakra vagy stílusformációra, noha ez a korszak mind felépítésében mind pedig erővonalainak belső elrendezettségében lényegesen különbözik más formációktól vagy korszakoktól.

Az avantgarde-nak mint stílusformációnak Flaker szerint az *elvitatás, a kétségbe vonás* a megkülönböztető jegye. Az avantgarde minden változatában, minden jelentős vagy kevésbé jelentős művével, kiáltványával, kiadványával *szemben áll* korábbi vagy egyidejű, de eltérő irányultságú irodalmi és művészeti törekvésekkel, de ez a szemben állás mint meghatározó jegy az avantgarde társadalmi összefüggéseire is kiterjed. Flaker egy sajátosan felépített *modell*t ismer fel az avantgarde irodalomban és művészetben. Könyvében ennek a modellnek néhány, szerinte fontos vonatkozására mutat rá. Például arra, hogy az avantgarde irodalom

és az avantgarde képzőművészet nem ismerhető meg belső összefüggéseik feltárása és elrendezése nélkül, továbbá arra, hogy az avantgarde — éppen szembenálló magatartása folytán — közvetlen társadalmi és politikai feladatokat vállal, ami azzal is igazolható, hogy az avantgarde-ra leginkább jellemző kiáltványok nem annyira az önmegnevezés szempontjából fontosak mint inkább a feladatvállalás aspektusából, minek következtében a kiáltványokra mint sajátosan szervezett irodalmi szövegekre kell tekinteni. További meghatározója ennek a modellnek minden zárt struktúra következetes „felnyitása”, a zűrzavarnak mint specifikus „rendnek” az érvényesítése, valamint az is, hogy az avantgarde irodalom — szoros összefüggésben a költői szót vizsgáló „formalista” elmélettel — az ún. nem-mimetikus irodalomszemléletért száll síkra a művészi, költői gondolkodás és alkotás autonómiáját bizonyítva. Éppen ezért az avantgarde-nak az elvitatáson, a kétségbe vonáson kívül nincs más „központja”, de ez a középpont azt is jelzi, hogy poétikája semmiben sem normatív, a poetikai előírások lényegének mondanak ellent és a normává merevedés egyúttal az avantgarde megszűnését is jelenti. Ezért zárhatja el Flaker az avantgarde-ot a harmincas évek elején, amikor — Harkov után — „az európai baloldalon a súlypont az avantgarde költészetről áttevődik a társadalmilag funkcionális prózára”, (186. old.) ami egyúttal egy „normatív poétikának” a meghirdetése és ez már az avantgarde törekvésnek egészében ellentmond, leginkább persze a szürrealista költészetnek, amelynek képviselői, vállalva a normatív poétikát, elszakadnak az irányzattól, ellenkező esetben, visszautasítva a poétikát mint előírást a baloldal peremvidékére sodródnak és — miként az a jugoszláv baloldalon is lejátszódott a harmincas években — összetűzésbe kerülnek, vitába keverednek az elkötelezettséget, „pártosságot” hirdető — normatív — „szociális irodalommal”.

Flaker körültekintő és alapos elemzésekkel tárja fel mind az avantgarde irodalmi gondolkodás és alkotás modelljét mind pedig azt a nyílt összetűzéshez vezető folyamatot, mely — tekintet nélkül a később még mindig aktuális avantgarde, mondjuk szürrealista eredményekere — az avantgarde-nak mint stílusformációnak a lezárulásához vezetett. Megyőző elemzései, az irodalmi és művészeti gondolkodásra való összpontosítása, az avantgarde-nak mint nyílt modellnek a tételezése azt is lehetővé tette számára, hogy az avantgarde-dal csak érintkező művekben — például Krleža — prózájában — felismerhesse az avantgarde továbbélésének, újabb eredményeinek lehetőségét és eredményeit is.

Flaker releváns irodalmi és művészeti tények számbavételével meggyőző módon konstituálta az avantgarde stílusformációt és eközben gyakorlatilag megszüntette az avantgarde „metafizikai” jellegének a jegyeit és visszautasította az avantgarde-ot mint értékelő kategóriát, más szóval bebizonyította, hogy Zdenko Škrebnek e fogalommal szemben mutatott fenntartásai nem tekinthetők igazán érvényeseknek.

De álljunk meg egy pillanatra az avantgarde társadalmi összefüggéseinek kérdésénél. Krleža *Az ész határán* című regényéről szólva Flaker egy szellem és ironikus mondatot, mondjuk, „szentenciát” ír le, ami talán így fordítható: „A regényt olvasni lehet a világnézet kedvéért, mégis inkább a holdfény kedvéért olvassuk.” (177. old.) Mit jelent ez a mondat az avantgarde és a normatív poétikák, pontosabban az elvitatás, a kétségbe vonás és a normatív poétikák viszonylatában? Azt elsősorban, hogy szándéka ellenére is az avantgarde irodalom jelentős részében „funkcionált” irodalom, vagyis világnézeti állásfoglalás (is). Olyan állásfoglalás, amely a baloldaliság nyomán halad, leginkább nyilván a szürrealizmus esetében. Az európai baloldalnak a két háború között mégis számottevő fenntartásai vannak vele szemben, leginkább funkcionáltságát, tehát világnézeti állásfoglalását illetően. Mégpedig a „holdfény” miatt. (Nem véletlenül mutat Flaker az avantgarde és a romantika „érintkezései” felé.) De mit jelent ez a „holdfény”? Azt lényegében, hogy mégiscsak (valamilyen módon) irodalom akart lenni az avantgarde, „irodalom” a gesztusaiban, a szemben állásában, a kiáltványaiban, az elvitatásban. S ha kitarzott e szándéka mellett, amikor lemondott a közvetlen felhasználhatóságról, az alkalmazottságról, ami minden normatív előírásnak első célja. Csakhogy valóban hozott-e az avantgarde *tiszta* formájában olyan művet, amely valóban olvasható a „holdfény kedvéért”, vagy szándéka ellenére is elsősorban a világnézetet érvényesítette? Flaker válasza a fenti kérdésre igenlő, de csak azért lehet igenlő, mert nem tetelezi fel az avantgarde *tiszta* formájának meglétét, ami végső soron oda vezet, hogy az avantgarde-nak mint stílusformációinak *affirmatív* irodalomtörténeti (és elméleti) konstitúciója egyúttal az avantgarde-nak mint irodalomnak (mint művészetnek) a bírálata is. Flaker könyvének ez a legfontosabb eredménye.

BÁNYAI János

## FOTÓ ÉS TÁRSADALOM

Gisèle Freund: *Fotografija i društvo*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1981.

1981-es évszámmal, de a kiadóink gyakorlatára jellemző késéssel jelent meg tavaly az üzletekben Gisèle Freund *Fotografija i društvo* (*Photographie et société*, Éditions du Seuil, 1974) című tanulmánykötete. A szerző — aki maga is jeles fotográfus — a fotomédium kialakulását és fejlődését a társadalmi-gazdasági és szociális változások tükrében vizsgálja. Freund javarészt történelmet rekonstruál, de a fotó és a társadalom kapcsolatmechanizmusát sohasem egyoldalúan, hanem a kölcsönösség elve alapján igyekszik megvilágítani. Merészen mutat rá a fotónak a tár-



sadalmi normákra és szokásokra gyakorolt erőteljes hatására és szemléletesen tapint rá a fényképészet fejlődésének azokra a forradalmi mozzanataira, amelyek a fotót századunk egyik legjellemzőbb valóságábrázoló és -feltáró eszközévé avatták.

Freund a fotográfia megjelenését megelőző kor vázlatában tüzetesen jellemzi a nyolcszázas évek elejének társadalmi mozgásait és művészeti erőviszonyait, többek között a kialakulóban lévő polgárság feltörési szándékának azt a külsőséges módját, hogy portrék formájában örökítse meg osztályának egyedeit. Nem véletlenül, hiszen — mint tudjuk — ezek a társadalmi presztízzsé fejlődött szokások gyorsították fel a portrétechnika tökéletesítésének folyamatát, ami végül is a fénykép kezdetleges formájában tetőzött. Freund remekül szemlélteti a fotótechnika megjelenése kiváltotta visszas helyzetet, a fotó és a festészet összecsapását s egyre egyenlőtlenebb párharcát; azokat a gyökeres társadalmi-szociális változásokat, amelyek végül is a hagyományos portréfestészet kihalásához és a fotográfia elterjedéséhez, egy nagy foglalkoztatási átstrukturálódáshoz vezettek. Az áttörés persze nem ment valami simán, hiszen a festők, és általában a művészek, sőt az egyház is ellenezte az új kifejezőeszközt, s csak kevesen osztották Delaroche véleményét, amellyel már 1839-ben művészi értéket tulajdonított neki, s amely így hangzik: „Mától fogva a festészet halott.”

A festészet természetesen nem halt meg, de mindenképpen divatjamúlt lett a fotó megjelenése előtti alkotói felfogások egész rendszere. A fotó és a művészet viszonya, kölcsönös befolyása természetesen csak egyik kitapintható felületét képezi azoknak a társadalmi összetevőknek, amelyek úgyszintén korszakos változásokon estek át az új médium rohamos előretörésének köszönhetően. Ezeknek legfontosabbika az egyik ma is élen járó tömegtájékoztató eszköz, az írásos és képi üzenetet magába ömlesztő sajtó. Freund elsősorban a századelő német újságírása és az amerikai zurnalisztika történetének tükrében, konkrétan a ma már nem létező, de az újságkiadás mindmáig leghatalmasabb vállalkozásának számító *Life* című képes magazin pályáján keresztül elemzi a fotónak a sajtó fejlődésében betöltött egyre fontosabb helyét és szerepét. A nyomtatott kép válságát — összehasonlításképpen a néhai festészet-fényképészet összetűzés körülményeivel — immár a mozgókép, a tévé fokozatos felülkerekedésének függvényeként értelmezi. A fotónak a különböző médiumok rendszerében betöltött érték meghatározásakor Freund körültekintően világítja meg az immár százötven esztendő s műfajnak mindazokat a képi és jelentésbeli sajátosságait, amelyek politikai, üzleti, hadászati és jogi manipulációknak szolgálnak alapul.

Fejtegetéseit számos konkrét, ma már anekdotaszámba menő történettel támasztja alá. Így például emlékeztet rá, hogy a századelő Amerikájában a társadalmi ranglétra legalacsonyabb fokán vegetáló rétegek kiskorú tagjainak kikészítmányolására és embertelen életére éppen a Lewis

Hine szociológus által készített fényképek derítették fényt, minek következtében a közvélemény nyomására hamarosan változtattak a kiskorúak munkaidejére vonatkozó törvényen. A fotó az amerikaiak vietnami pusztítása idején is fontos manipulatív eszköz szerepét játszotta, mert míg a hivatalos propaganda a helyzet szépítésére törekedett általa, az USA-beli tájékoztatási eszközök egyre több valóságfeltáró és az emberek lelkiismeretére apelláló fényképet adtak közre, ilyképp hangolva a közvélemény hangulatát a háború, közvetetten pedig a kormányzat ellen.

A szerző mellőzi a fotónak az ipari-tudományos kutatásban szerzett érdemeit, de ugyancsak röviden — elsősorban Man Ray, Moholy-Nagy és Heartfield munkáira támaszkodva — taglalja a médiumnak a művészetekben vállalt forradalmi feladatát. Elismerően ír Moholy-Nagyról, megállapítva, hogy harminc évre előrelátta azokat a művészeti irányzatokat, amelyekben a fotó, illetve a fotográfiai látásmód szolgál alapul. A kötet záró fejezetét Freund az amatőrízimus elterjedésének, a fotóiparban tapasztalható hétmérföldes fejlődésnek, a szinte évszakkonként jelentkező új technikai megoldásoknak szenteli.

Bár nem törekszük a fénykép nyelvi-kifejezésbeli rendszerének mélyrehatóbb vizsgálatára, a szerző mégis végig megnyerő tud lenni, hiszen olyan epizódokat mond el a fotó történetéből, amelyek még inkább megszeretnénk velünk ezt a nem hanyululó expanzióban levő tudatformáló eszközt.

A könyvet megfelelő illusztratív képanyag teszi teljessé.

SZOMBATHY Bálint

## S Z Í N H Á Z

### A CSELÉDEK

Az előadás színlapja idézi Robert Brusteint, amit Genet-ről és Genet kapcsán a játékról s ennek egyik formájáról, a szerepjátásról ír. Nyilván azért, mert az idézettel kifejezhető mind a dráma, mind pedig az előadás lényege, s ily módon hosszan előzetes eligazításul szolgálhat a közönségnek.

„Genet számára — írja Sartre-t idézve Brustein — a világ játékból ered, és a társadalom akkor jön létre, ha a játékszabályokat rögzítették.” Majd: „Genet darabjaiban mindegyik szereplőnek egy olyan szereplő szerepét kell eljátszania, aki szerepet játszik.”

Tekintélyes vélemények, melyekhez hasonló súlyú, értékű idézetek társíthatók, például a Genet-dramák abszurd voltát bizonyító Martin Esslintonól, vagy az öt Genet-mű szociológiai hátterét becserkésző Lucien Goldmanntól.

A Genet-életmű elemzéseinek végső konklúziója, a vizsgálódás aspektusától függetlenül, hogy a színház az egész világ shakespeare-i tételét szerepjátszás az egész világ és szerepjátszó benne mindenki-re kell módosítani.

A cselédek is a szerepjátszásról szól. Csak három szereplője van, s mégis hányféle árnyalatát nyújtja Genet — nem az előadás is! — ennek a magatartásnak.

Szerepet játszik Claire és Solange, a cselédorsban levő két testvér. „Claire játssza Madame-ot, Solange játssza Claire-t” — írja Goldmann. Madame is szerepet játszik, a cselédlányok előtt játssza el az őszinteség szerepét. De alakoskodik a Madame a színre soha nem lépő, csak emlegetett Monsieur-rel szemben is. Nyilván önmagának is szerepet, pontosabban szerepeket játszik. Ahogy Claire és Solange kapcsolata is a különféle alakoskodások szövevénye. Testvéri szeretet és gyűlölet, irigység és segítőkészség, női rivalitás és meg-megvillanó testvérszeretlet, uralkodás és a másik fölé való kerülésének vágya, szellemi vezérség és hűséges szófogadás — többek között — azok a relációk, amelyek a legszembetűnőbbek kettejük kapcsolatában. És mindez egyetlen cél érdekében történik, „azért, hogy megőrizzék létük komolyságát és hitelességét” (Goldmann). Akár identitáskeresésnek is mondhatnánk, manapság egyre divatosabb kifejezéssel.

Adott az ábra, adottak az elemek, látható a cél, csak az előadást kell kitalálni.

Illetve kellett volna, mert — sajnos — nincs kitalálva.

Míntha Marjan Bekk vendégrendező alapfokon képtelen lett volna bármit is kezdeni A cselédekkel. Alapfokként ugyanis semmiképpen sem fogadható el a kizsákmányolók és kizsákmányoltak közötti valós, de agyonkopotatot konfliktus. Az Újvidéki Színház előadásából pedig ezenkívül szinte semmi sem olvasható ki.

Lehetőségként kínálkozott a rendezés számára, hogy bejárja, színészeivel átjárhatja az összes — vagy legalábbis legtöbb — rétegét a műnek, feltárja a különböző emberi és szerepjátszó relációkat, ami végtelenül alapos és precíz előkészületeket és munkát kívánt volna. Esetleg a rendező saját értelmezését adja Genet művének, A cselédek világának. Netalán — ez lett volna a legnehezebb — az egyfelvonásos segítségével a mi világunkat, a mi szerepjátszásainkat mutatja meg, értelmezi, véleményezi.

Bekk egyik útra sem vállalkozott. Ha valami jellemzi rendezését, az elsősorban a jellegtelenség, a bizonytalanság. Olyan tulajdonságok, amelyek semmiképpen sem lehetnek a jó, érdeklődésre számot tartható előadás ismérvei. Már az indítás jelezte a rendezői önbizalom hiányát. Mielőtt még egyetlen hang elhangzana a rendező mindent el akar mondani. Többszörösen is. Claire és Solange széthúzza a színpadra szerkesztett függönyt figyelmeztetnek, amit látni fogunk színház a színházban. Ott

van az ominózus mennyezeti tükör is, amely visszatükrözi majd a szerepjátzókat. És a háttérből világít a már szinte nélkülözhetetlenné vált szemetvakító reflektor is. Három kellék ugyanazzal a funkcióval, mi ez, ha nem belső bizonytalanságból eredő halmozás, rendezői szájbárgósdí?

Aztán a díszlet — Hupkó István munkája — is mérő tévedés. A második, a színházban játszó színházat jelölő függöny széthúzása előtt csak árnyékképe látható a két cselédlánynak, a zárójelenetben a fenékfalnál levő ajtó felé távozó, eltűnő Solange ugyancsak árnyékképpé változik, jelezve így az előadás két végpontjára helyezett azonos megoldással, hogy Genet cselédlányai épp úgy látszatok, mint a bennük lejátszó reakciók, jelképei a lehető viszonyrendszerek egyikének, csak árnyak. Igenám, de ha a színpad mélysége felé perspektivikusan szűkülő oldal-falak sem valósak, mert a vörös árnyalataiban játszó — gyilkosságra kényszerülnek a lányok — függönyök és a dús, pompázó virágok szerepében tetszelgő száraz ágak semmiképpen sem mondhatók reális játék-keretnek, akkor a kettőzés nem nyomatékosítja, hanem csökkenti a szándékot. Jelképeket látunk jelkép díszletben, metaforák mozognak metaforák között — és ezzel mindenféle valóságosság elképzelhetetlen, kiiktatódik. Teljes az öncélúság. Nem nehéz elgondolni, mennyire nincs ez összhangban a szerepjátzás megmutatásának genet-i szándékával. És az sem elképzelhetetlen, hogy a kétszeres metafora-jelleg mennyire megnehezíti a három színészno játékát.

Színészi vonatkozásban talán nem az a legzavaróbb, hogy mindhárom más-más beszédkultúra szerint mondják a szöveget, bár ettől is széteshet egy előadás, sokkal inkább, hogy nem sikerült a különféle szerepjátzó síkok pontos érzékeltetése, megmutatása, és a síkok közötti váltás is elmarad. Sem Kerekes Bevk Valéria (Solange), sem — még kevésbé — Rövid Eleonóra (Claire) nem értelmelte az egymás közötti kapcsolat szövevényét, de a Madame-hoz való viszonyukat sem gondolták át, vagy csak nem sikerült ezt a hálót színészileg értelmezni, kibontani. Ábrahám Irén (Madame) megpróbálta eljátszani az úrnő alaikoskodását, de ezt minden szubtilitás nélkül, tenyeres-talpasan, gyenge bohózatokat mentő karikírozással tette. Nem úrnő, csak nagysám; egy egészen más darabot játszik.

Általában egy egészen más darabot láttunk a szerepjátzás útvesztőt tükörként elénk tartó Genet-mű, A cselédek helyett. De nem is az a bosszantó, hogy a mű és az előadás nem fedik egymást, sokkal inkább, hogy a rendező és munkatársainak előadása nem azonos értékű a dráma bölcséleti tartalmával.

Lényeges súlycsoportbeli különbség van Genet műve és Bevk rendezése között.

GEROLD László

## FILM

## A KÜKLOPSZ, AMELY NEM AZ

Kockázatos dolog nagy regényeket megfilmesíteni. Nem különb a helyzet az utóbbi két évtized legjobbnak tartott jugoszláv regényével, Ranko Marinković *Küklopszával* sem. Antun Vrdoljak rendező valószínűleg tudatában volt annak, hogy mekkora fába vágta a fejszéjét, habár ezt illetően kétségek kezdtek ki az ember bizalmát, ha a regény alapján, illetve a film felhasználásával készült televíziós sorozatra gondol.

A filmnek nincs olyan mondanivalója, ami a regényben ne lenne meg hatványozottabb, fokozottabb mértékben és nem utolsó sorban jobban megalkotva. Csalódottan távozik a moziból az, aki előzőleg elolvasta Marinković *Küklopszát*, mert óvatlanul is felmerül benne az összehasonlítás gondolata.

A regény legfigyelemreméltóbb jellemzője, a körkörösen felépített történetvezetés, amelyet Vrdoljak nagyszerűen kiemelhetett volna rendelkezésére álló ábrázolóeszközökkel, a filmben elsikkad. A lépten-nyomon totten érhető zártág-képzetet, amely a maga szervező mivoltában kerek, megbonthatatlan egészet ad, a filmben ez epizóddá-széthullás veszélye fenyegeti. Ennek ellenére a rendező gondosan elzár minden utat a gondolatok szárnyalása előtt.

A filmbeli Melchior nem rendelkezik a regény Melchiorjának odüsszeuszi tulajdonságaival. Vrdoljak Melchiorja csöppet sem ravasz, ha a menekvés gondolata merül fel. Sokkal inkább bábnak tűnik, amelyet az események taszítanak ide-oda. Az, hogy oda jut, ahova végül eljut, inkább a sors kegyelmének tűnik, mintsem egy életérzés cselekvéssé teljesedésének.

ATMA és Maestro a főhős mellett a két legélesebben megrajzolt személy, akik az élet egy-egy megoldási lehetőségét kínálják Melchiornak. A regényben. A film ATMA-ja gyengén ábrázolt személy, aki nem lehet a Maestro egyenértékű ellenpólusa.

A film némi körülményességgel, s így nehézkesen indul. Keményebb, feszültebb filmnyelvi stílusra Vrdoljak a film közepe táján talál rá, méghozzá azokon a helyeken, ahol leginkább el tud szakadni a regénytől. Paradoxon módon itt tükrözi a leghívebben a marinković-i mondanivalót. Például a Melchior sorozása utáni eseményekben. Vrdoljak a „sem-miből jött”, háttér nélküli hősökkel, az őrmester vagy a katonacimbora alakjában villantja fel a regény szellemiségét, és így az emberi vegetációk és az emberi egzisztenciák széles skálája tárulhat a néző elé. Végso soron azonban nem az a döntő kérdés, hogy sikerült-e Vrdoljaknak olyan művet alkotnia, ami nem csupán illusztrációja az ismert regénynek. A film vizuális művészet lévén, „több” mint a regény, de ugyanakkor „ke-

vesebb" is, mint a *Küklopsz* esetében. Még hozzá jóval kevesebb, mint amennyivel több. Ha önállóan vizsgáljuk a „kevesebb” értékét: belenyugszunk a veszteségbe. Ha viszont elővesszük, elolvassuk a könyvet, felháborodunk a veszteségen.

Mi menti meg mégis a filmet? Itt szólni kell Vrdoljak színészvezetéséről. Például a Maestrót alakító Ljuba Tadićnak visszafogottabb játékot enged meg (ha ugyan ez Tadićnak nincs meg a vérében). Itt aránylag sok a közelkép, amelyben a mozgás feltűnő, így csak egy-egy apró gesztust produkál. A többiek szabadabban játszanak ugyan, de egy-egy karakter sémájába szorítva. Ljuba Tadić szerepében olyan, amilyennek lennie kell. France Lasić Melchior szerepében kissé gyámoltalan, úgy tűnik, túlságosan a rendezői utasításokra hagyatkozott, egyénisége a háttérbe szorult. Relja Bašić ATMA szerepében nem tud kibontakozni, de ez jórészt abból adódik, hogy szerepének fontossága a film forgatókönyvében erősen leeredukálódott. Mira Furlan unatkozó, „züllött” Enkája szuggesztív, ami viszont már nem mondható el a Vivianne-t játszó Marija Baxáról. Rade Šerbedžija Hugója az alakítás helyenkénti hanyagságai ellenére is izgalmas.

Komoly biztatást a film befejező jelenete, Melchior menekülése kínál, amikor is a logikai levezetések, lélektani és társadalmi adalékok túlságosan is áttekinthető világából váratlanul átlép egy egészen más közegbe, s az érzelmi intuíció, a kép, a ritmus felhajtó erejével szárnyalni kezd.

NÁRAY Éva

## K É P Z Ó M Ū V É S Z E T

### A KÉPZŐMŰVÉSZETI TALÁLKOZÓ KIÁLLÍTASARÓL

A szabadkai Képzőművészeti Találkozó fennállásának 20. évfordulója tiszteletére kiállítás nyílt, amely az intézmény két évtizedes munkáját prezentálja. Tekintettel arra, hogy a Képzőművészeti Találkozó a művésztelepeken keletkezett alkotások bemutatására is alakult, a jubileumi kiállítás elsősorban ezeket a műveket mutatta be a közönségnek, bizonyítva egyúttal milyen jelentős szerepet játszottak a vajdasági művésztelepek nemcsak tartományunk, hanem az egész ország művészetének megújításában, sőt újjászületésében is. Ne feledjük, éppen itt, Vajdaságban alakultak meg az ország első, új áramlatokat hozó és ébresztő művésztelepei, élükön a legrégebbi ilyen intézménnyel, a zentaival, amely nemrégiben ünnepelte létrehozásának 30. évét. A mostani szabadkai kiállítás arra is jó alkalom, hogy immár történelmi távlatból is újraérté-

kelhessük mindazt, amit az ötvenes-hatvanas évek hoztak képzőművészetünkbe. Láthatjuk például azt, hogy értelmeztük mi magunk is akkor a modern művészetet, s mi maradt fenn értékéként azokból az időkben.

Még egy fontos tényre kell felhívni a figyelmet a művésztelepi és a szabadkai intézmény évfordulója kapcsán. Nevezetesen arra, hogy mind a művésztelepeket, mind a Találkozót társadalmi rendszerünk sajátosságai születték. Az a pozitív eredményeket hozó decentralizációs folyamat, amely egész társadalmunkat olyannyira meghatározóvá és jellegzetessé tette. Csak növeljük a művésztelepek társadalmi jelentőségét ha tudjuk, hogy Vajdaságban szinte valamennyi, a zentai, a bácstopolyai, a becsei, az écskai és a rumai az említett társadalmi folyamatok kezdetén mindjárt létrejött. Minden egyes esetben a község vállalta fenntartását, de korántsem maradtak meg községi jellegűeknek! Már a kezdet kezdetén is az egész ország területéről hívták vendégeiket, akik a vajdasági művészekkel közösen dolgoztak és állítottak is ki. Nagyon egészséges mozgást eredményeztek e művésztelepek, azon felül pedig — ma ez már tisztán látható — a művészet terén társadalomformáló erővé is váltak. Az a fajta művészet, amelyet az ötvenes évek elejétől, majd a hatvanas években Konjović, Nikolajević, Bajić, B. Szabó, Sáfrány, majd az újabb hullámban Kerac, Oprešnik, Petrić, Stojanović-Sip, Torok és mások produkáltak nemcsak, hogy megteremtette Vajdaság modern művészetét, hanem máig irányadó maradt. Ez a felismerés is egyértelmű a szabadkai tárlaton. E sorok írójának véleménye szerint a fentebb említett művészek által megteremtett vajdasági modernizmus nem öncélú kezdeményezés volt, mert nagyon is megvolt mind a társadalmi, mind a művészetfilozófiai háttere s éppen ezért nagyobb művészettörténeti jelentőségű, mint amilyennek mi ma tartjuk. A szabadkai tárlat tanúbizonysága szerint már az ötvenes-hatvanas években Nikolajević és Bajić absztrakt műveikkel az elvont értékekre irányítják a figyelmet, egy olyan időszakban, amikor felénk a művészetben a személyiség még nincs előtérben. Konjović is már 1956-ban nagyban az asszociatív absztrakt kifejezésformával foglalkozik. Ő egyébként is olyan alkatú művész, aki képes nemcsak a műélvezők, hanem a festők figyelmét is magára vonni. Így különösen jelentős szerepet játszott a művésztelepek népszerűsítése terén. Egy egész sor fiatal kezdő volt felügyelete alatt s ő valamennyiüket a szabad művészeti szellem kialakítására tanította. A szabad társadalmi légkör lehetővé is tette a fiatalok számára a legmerészebb kísérleteket. Ezért is lett Vajdaság képzőművészeti élete fejlett, s a festészet témájában rendkívül változatos. Ezt is nyomon követhetjük a szabadkai kiállításon. Mind kevesebb a lírai alkatot sugalló festő, viszont mind több az itteni élet ihlette festmény. Zoran Petrović például itt leli meg a „mezőgazdasági gépekre emlékeztető” témáját, Boschán György is itt jut túl a realizmuson és indul az egyfajta monumentalitást árasztó festészet irányába, Sáfrány Imre pedig a művészetet a játékkal köti össze úgy ahogyan előtte azt

senki sem tette. Stevan Maksimović e táj megfigyeléséből gyűjti össze a drágakövek csillogására emlékeztető motívumait, s az itteni színek felfedezése teszi a vajdasági ég ikoloristájává Stojan Trumbićot. Itt alakul ki Wanyek Tivadar és Petrik Pál művészetének sajátossága, s a topolyai művésztelepen talál magára Faragó Endre is, aki majd Zágrábba távozva éri be.

Sokan indultak innen, s sokak művészete kötődik Vajdasághoz. Sokkal többé, mint azt a Szabadkán szereplő majd száz festő alkotásai láttán gondolnánk. Ha valamit mégis sajnálhatunk akkor az az, hogy erről a tárról is hiányoznak a fiatalok. Hiányoznak, mintahogy számukra a művésztelepek sem olyan vonzóak, mint idősebb társaik számára voltak. Két kezünkön megszámolhatnánk hány 35 évnél fiatalabb művésznk állított ki a jubileumi kiállításon, de vigasztaló, hogy ígéretes tehetségeket máris felfedezhetünk közöttük is. Számomra a Betelepülés című festmény szerzője (Tomaž Gorujk) és a Második kép alkotója (Szajkó István) vitathatatlan tehetség.

*ÁCS József*



---

# KRÓNIKA

---

## JEGYZÖKÖNYV

a Híd Irodalmi Díj bíráló bizottságának 1983. március 11-én tartott üléséről.

A bizottság (Bognár Antal, Fehér Ferenc, Gerold László, elnök, Kopeczky László és Thomka Beáta) az 1982. évi Híd Irodalmi Díjat egyhangú döntéssel UTASI CSÁBÁNAK ítéli oda VONULNI HA ILLÓN című kritika- és tanulmánykötetéért.

A bizottság az összes tavaly megjelent jugoszláviai magyar könyvet figyelembe vette. Véleményem szerint ebben az időszakban műfajilag a műbírálathoz és az értekező próza emelkedett ki. Utasi Csaba Vonulni ha illón c. kötetének írásai lényegesen hozzájárulnak irodalmi gondolkodásunk és önismeretünk elmélyítéséhez. Kötetének kiemelkedő értékei elemző módszere, szilárd mércéken alapuló értékrendje, a szerző következetes kritikusi magatartása, bírálatainak nyelvi megformálása.

Újvidék, 1983. március 11.

A bíráló bizottság tagjai:  
Bognár Antal s.k.  
Fehér Ferenc s.k.  
Gerold László s.k.  
Kopeczky László s.k.  
Thomka Beáta s.k.

**ESZMEI KÉRDÉSEKRŐL.** Társadalmunk időszerű eszmei kérdéseiről tárgyal a Jugoszláv Kommunista Szövetség Központi Bizottsága február utolsó napján megtartott értekezletén. A JKSZ KB ülése valójában összegezte mindazt, amit a köztársaságokban és tartományokban folyó immár több hónapos elemzés és felmérés megállapított és meghatározta a párt feladatait. Ezen a helyen Mitja Ribičič a JKSZ Elnöksége elnökének zárófelhasználásából azokat a részeket idézzük, amelyet a szellemi alkotó munkára és az oktatásra vonatkoztak.

A szellemi alkotó munka területén kialakult helyzet, a félreértések, sőt az a próbálkozás, hogy a Kommunista Szövetségre ráüssék az értelmiségelenség bélyegét, megköveteli, hogy felénkítsük itt is munkánkat, s alkotóan alkalmazzuk a JKSZ programjának irányvonalait. A művészi és tudományos alkotó munka iránt a Kommunista Szövetség nem bíróként viszonyul, s nem is vallja azt, hogy esztétikai minőségének és tudományos értékének meghatározásában döntőbíráskodnia kell. A tudományos és művészi szabadság elvitathatatlan szocialista forradalmunkban, s ezért ez az elv helyet kapott pártunk alapokmányában, a JKSZ programjában. Forradalmunk módosította mindenkinek, így a szellemi alkotó munkának a helyzetét is, megváltoztatta lényegében bérviszonyt jelentő helyzetét. Az alkotói szabadság formális, absztrakt jogát forradalmunk tényleges lényegi joggá alakította át. Az alkotók objektumból szubjektummá váltak, felszabadult igazi erejük, tehetségük és lehetőségük. Szolgából úrrá lettek. A szabad munkacseré intézménye napjainkban háttérbe szorult, felénkülték a viták az alkotói szabadságról. Úgy vélem, hogy a Kommunista Szövetségben meg kell változtatni e helyzetet. Általában az alkotói szabadságról folyó vitákat bizonyos politikai implikációkra való politikai reagálások, s egyes művészeti és tudományos tákolmányok szociális üzenetei szították.

Nem vitás, hogy a Kommunista

Szövetségre kötelesség hárul, hogy forradalmunk humánus céljainak szemszögéből értékelje az egyes művek tartalmi és eszmei jellegét, különösen akkor, ha a mű ilyen sajátosságára nyilvánosan reagálnak. A Kommunista Szövetség nem tűrheti el, hogy az alkotói szabadság jelszavától a forradalom ellen politikai fegyvert kovácsoljanak, mert ez gyakorlatilag megkérdőjeleznék értékét, s átengedné a politikai pozíciót az öngazgatási demokrácia ellenfeleinek. Forradalmunk céljainak mély humanista értelme van, mert kifejezésre juttatják a munkásosztály történelmi felszabadítási törekvését, s ezért forradalmunk nem kerülhet szembe, s nem is került szembe az igazi művészeti és tudományos alkotásokkal. Többé-kevésbé mindezt megfogalmazta a JKSZ programja.

A tapasztalat arra int bennünket, hogy a vitákban gyakran elvész az ügy igazi mérete, mert olyan közepeszerű alkotásokkal kapcsolatban robbannak ki, amelyek gyorsan feledésbe merülnek. Megállapíthatjuk, hogy az ilyen munkák körüli hangoskodás miatt rendkívül nehezen kerülnek előtérbe az olyan alkotók és művészek valójában értékes művei, amelyek mögött nem állnak klánok, zsürik stb.

A társadalom eszmei helyzetének és a tudatnak az egyik jelentős tényezője az oktatási rendszer. Az oktatási rendszer reformjában a hangsúlyt az iskolának, az egyetemnek, a társadalom többi részével való új kapcsolataira, az oktatási tevékenységre továbbá annak a képességre a fejlesztésére kell helyezni, hogy a társult munka szervezeteiben felmérjék, s egyértelműen kimutassák káderigényeiket és az egyes oktatási szakirányok iránti érdeklődésüket.

Tény az, hogy csaknem egymillió fiatal a rendes oktatási folyamatban rendszeresen megismerkedik a marxista elmélettel és a szocialista gyakorlattal. Ez nemcsak arra kötelez bennünket, hogy szüntelenül figyelemmel kísérjük e munkát, hanem arra is, hogy a KSZ közvetlen hatást gyakoroljon. Az eddigieknél jóval többet kell tenni, hogy az oktatásban kifeje-

zésre jusson a marxizmus alkotó ereje, hogy a tanulók és az egyetemi hallgatók a tananyag elsajátításán kívül betekintést nyerjenek azokba a dilemmákba, amelyekkel napjainkban a marxista elmélet foglalkozik, mind a hazai, mind a nemzetközi társadalmi gyakorlat mai ellentmondásaival kapcsolatban. A fiatalok egy részénél megfigyelhető az a mélységes téves nézet, hogy a Kommunista Szövetséget azonosítják a meglévő helyzettel, gyakorlattal és a napi politikával. Ezt átviszlik a marxizmus területére is, oly módon dicsőítik a mindennapi politikai pragmatizmust. Rá kell mutatni forradalmunk távlatára, tapasztalatára, munkásmozgalmunk erkölcsi erejére, dolgozóink tömeges öngazgatósi mozgalmára.

Egészében véve a Kommunista Szövetségnek nagyobb érzékkel és felelősséggel kell viszonyulnia az ifjú nemzedék problémái, törekvése, társadalmi helyzete és tevékenysége iránt. (...)

Elengedhetetlenül szükséges, hogy a Kommunista Szövetségben szervezeten fejlesszük a vitát a hazai, nemzetközi, politikai, társadalmi, művelődési problémák eszmei és elméleti kérdéseiről. A vitába be kell vonni a tudományos, elméleti, politikai és művelődési alkotók széles körét. A munkát úgy kell megszervezni, hogy az empirikus tudományos kutatáson, az öngazgatók közvetlen tapasztalatainak alapos ismeretén alapuljon, s kifejezésre jusson a lényeges kérdésekről a tényleges vita, a demokratikus tényszerű véleményharc és az eszmei konfrontáció. E viták célja, hogy mélyüljön elméleti felismerésünk a szocialista öngazgatók fejlesztésében észlelt ellentmondásokról, a munkásosztály jellegéről, megoldásuk módjairól, és ezzel tovább fejlesszük a társult munka stratégiáját és a szocialista öngazgatók rendszerét. E témák közül külön figyelmet érdemelnek: a társult munka termelőviszonyai további fejlesztésének problémái, a szocialista öngazgatók rendszere (holt munka, az öngazgatók és állam viszonya, szabad munkacsere, az osztály- és nemzeti

jelleg viszonya); a jugoszláv szocialista öngazgatók társadalom osztályjellege, és a JKSZ-nek, mint a munkásosztály élcsapatának tevékenysége; társadalmi tudat a szocialista öngazgatók tökéletesítésében, a JKSZ tevékenysége stb.

Úgy vélem, hogy a felsorolt kérdések közül jó néhányra már van válaszunk. A vita is rámutatott, hogy a rendelkezésünkre álló gazdag marxista alapra kell tovább építenünk, kutatni a feleletet a mostani, legújabbkor, a Marx utáni fejlődés sajátos kérdéseire, amikor a munkásosztály védelmezi vezető osztályhelyzetét, s ezenkívül meg kell szüntetnie saját osztályuralmát. Ezzel egész sor újabb ellentmondás keletkezik.

E kérdések közül többre válasz adható Marx halálának 100. évfordulójára való megemlékezés alkalmából.

Úgy vélem, hogy e vitába feltétlenül be kell vonni az eltérő nézeteket és álláspontokat vallókat, sőt azokat is, akikkel maradéktalanul nem értünk egyet, ha nem vitatják el forradalmunk alapértékeit, mert bizonyára ebben is feltárhatjuk azokat az elemeket, amelyek révén a demokratikus párbeszéd, sőt polemia keretében eljutunk az egységes álláspontig. Megítélésem szerint e vitába be kell vonni az újságírókat is, mert a sajtóban kialakult helyzet nagymértékben több újságíró nem kellő tudásának, a teljes problémakör hiányos ismeretének következménye. (...)

A Kommunista Szövetség azért vitatja meg e kérdéseket, hogy a szocialista erők széles frontján, a nyilvános tribünökön, a Szocialista Szövetségben, szakszervezetben, az ifjúsági szervezetekben, a kiadók házak szerkesztőtanácsaiban, a színházban stb., felkészüljön a tevékenysége, s ily módon nyilvánosan, demokratikusan szembeállítsa a véleményeket. E viták eredményét a folyóiratok, a sajtó, stb. közölné.

Ha ilyen széles körű rendszeres vitát indítunk a leglényegesebb eszmei kérdésekről, akkor az összes olyan tézist, amely tudományosan tarthatat-

lan, s eszmei zavart kelt, vagy semlegesítünk, vagy a társadalmi eseményeket háttérbe szoríthatjuk, ahol a helyük. (...)

**TISZTÚJÍTÁS A VAJDASÁGI ÍRÓEGYESÜLETBEN ÉS A MATICA SRPSKÁBAN.** Február második felében közgyűlést tartott a Vajdasági Íróegyesület és a fennállásának 157. évébe lépő legrégebb szerb tudományos és művelődési intézmény a Matica srpska. Az Íróegyesület új elnöke Boško Ivkov író, a Letopis folyóirat főszerkesztője lett, az 1982. évi életmű díját pedig Mihajlo Kovács ruszin író, a jugoszláviai ruszin irodalom jeles novellistája kapta. Ebben az elismerésben előtte Boško Petrović és Herceg János részesült.

A Matica srpska közgyűlése négy-éves időszakot mért föl, értékelt a megtettet és határozott a további feladatokról. Csupán néhány adat Dušan Popov titkár beszámolójából. A Matica irodalmi alosztálya az elmúlt időszakban elkészítette többek között a jugoszláv és a szerb írók lexikonát, föltérképezte Joakim Vujić drámaíró munkásságát, megjelentette Laza Kostić szövezeit, begyűjtötte a vajdasági szájhagyományként élő balladákat, dalokat és meséket, s elkészült a Szerbhorvát irodalmi nyelv, a vajdasági dialektológiai és az egyházi szláv (szerbes) nyelv szótára. Ezen felül a Letopis című folyóiratnak 42 száma jelent meg, és hat füzetben tették közzé az irodalmi és nyelvészeti tárgyú szakkikket. A társadalomtudományi alosztály folytatta munkáját A vajdasági települések és lakossága című projektumon továbbá a Szerb Életrajzi Lexikonon, a vajdasági népek és nemzetiségek története és a Vajdaság a római korban című tervezetben. A természettudományi alosztály munkája jobbra a Fruška gora és a Verseci hegy további tanulmányozásában merült ki, de ezenkívül nyolc könyvet jelentettek meg és folytatták a kutatást A vajdasági természeti tudományok kutatása című projektumon. A képzőművészeti al-

osztály készíti a tartományi műemlékek topográfiáját, az 1459 és 1690 közötti szerb művészettörténetet, valamint a szerb művészet Romániában című projektumot.

A felsoroltak mellett könyvtára, képtára és kiadórészlege is van a Maticának. A könyvtárban jelenleg 68 000 könyv és mintegy 25 000 évfolyam folyóirat található, képtárának állománya is állandóan növekszik, csak az utóbbi években 30 nagy értékű festményt vásároltak föl, kiadója pedig 270 címszót adott ki.

Az intézmény új elnökévé Živan Milisavacot választották meg, alelnökeivé pedig Radivoj Milin akadémikust és dr. Božidar Koveček irodalomtörténészt. A közgyűlés megválasztotta új levelező és rendes tagjait. A Maticának ma 850 munkatársa van. Közülük a közgyűlés tiszteletbeli tagjává választotta Pavle Savić, Mladen Leskovic és Vladimír Kapor akadémikusokat és Miloš Hadžić művelődési dolgozót.

**MESTROVIĆ ÉVFORDULÓ.** Horvátországban az idén számos művelődési rendezvény jelzi Ivan Mestrović kimagasló szobrászművész születésének 100. évfordulóját.

A rendezvénysorozat főleg az év második felében sűrűsödik. A jubileum augusztus 15-ére esik, majd ezt követően, szeptember elején, a zágrábi Jezuita téri kiállító teremben reprezentatív kiállítás nyílik Ivan Mestrović műveiből, melyet megfelelő katalógus kiadása kísér. Hasonló kiállítás lesz Splitben, Drnišben és Vrpoljén, valamint több egyesült államokbeli városban is, ahol a művész tevékenykedett.

A Jugoszláv Tudományos és Művészeti Akadémia, mint az ünnepek védnöke, a Szerb és a Crna Gora-i Tudományos Akadémiával meg más hazai és külföldi tudományos intézményekkel karöltve, szimpóziumot szervez Ivan Mestrović műveiről.

Hasonlóképpen Vrpolje, a szlavóniai szülőváros is méltóképpen szeretné megünnepelni a jelentős évfordulót. Sok egyéb rendezvény mellett, a vá-

ros reprezentatív fénykép-monográfiát ad ki, amely a legteljesebb betekintést nyújtja majd Meštrović munkásságába.

Egyébként a már működő köztársasági emlékbizottságon kívül hamarosan megalakul a jugoszláv emlékbizottság is.

## A FORUM KÖNYVKIADÓ ÚJ KIADVÁNYAI

Bogdánfi Sándor: *Szeretném, ha nevetnének* (baklövések, humoreszkek, satirikus novellák)

Bori Imre: *Móricz Zsigmond prózája* (tanulmánykötet)

Gion Nándor: *Testvérem, Joáb* (regény, második kiadás)

Kopeczky László: *Használati utasítás a kockacukorhoz* (satirikus kisregények)

Kovács Sztrikó Zoltán: *Fizi Karcsi kalandjai* (gyermekmesék, második kiadás)

Kovács Sztrikó Zoltán: *Lábfületek bolygóján* (ifjúsági regény, második kiadás)

Matijevis Lajos: *Vizeknek szarváról* (nyelvészeti tanulmány)

*Meseország kapuja*

*Népélet és jogalkotás a középkori Újlakon*

- Danko Grlić: A modern művészet befogadásának marxista feltételei (tanulmány)* 358  
*Nadežda Čačinović-Puhovski: Adorno esszéi (tanulmány)* 371  
*Heller Ágnes: A felvilágosodás a fundamentalizmus ellenében (tanulmány)* 382

## KRITIKAI SZEMLE

- Varga Zoltán: Még egy kötet Balázs Attila (Balázs Attila: Világ, én ma felébredtem!)* 395  
*Szombathy Bálint: Művészeti médiumok (Sebők Zoltán: Médiumok és művészetek)* 398  
*Bányai János: Az elvitatás poetikája (Aleksandar Flaker: Politika osporavanja)* 399  
*Szombathy Bálint: Fotó és társadalom (Gisèle Freund: Fotografija i društvo)* 402

## S z i n h á z

- Gerold László: A cselédek (Genet: A cselédek)* 404

## Film

- Náray Éva: A Küklopsz, amely nem az (Anton Vrdoljak: Küklopsz)* 407

## Képzőművészet

- Ács József: A Képzőművészeti Találkozó kiállításáról* 408

## KRÓNIKA

- Eszmei kérdésekről; Tisztújítás a Vajdasági Íróegyesületben és a Matica srpskában; Meštrović évforduló 411

Maurits Ferenc szövegrajzai a 296 és a 298. oldalon

---

HÍD — irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat — 1983. március. Kiadja a Forum Lap- és könyvkiadó és Nyomdaipari Munkaszervezet. — Szerkesztőség és kiadóhivatal 21000 Novi Sad, Vojvoda Mišić utca 1., 021/611-300, 51-es mellék. — Szerkesztőségi fogadóórák: mindennap 10-től 12 óráig. — Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. — Elfizethető a 65700-601-14861-es folyószámlára; előfizetéskor kérjük feltüntetni a Híd nevét. — Előfizetési díj belföldön egy évre 200, fél évre 100, egyes szám ára 20, kettős szám ára 40 dinár, külföldre egy évre 400, fél évre 200 dinár; külföldön egy évre 12 dollár, fél évre 6 dollár. Diákok és egyetemisták csoportos előfizetése egy évre 100 dinár. — Készült a Forum nyomdájában Újvidéken.