

### A hazátlanság esztétikuma

**Radnóti Sándor: Jöjj és láss!**  
(*A modern művészetfogalom keletkezése – Winckelmann és a következők*)

A 20. század sok mindent hagyott ránk örökül, amelyet mi természetesen veszünk, holott azok a bolygónkra keveredő naiv idegen számára minden bizonnyal nagyon megütköztetőek lennének. Ezek közül az egyik bizonyosan az, hogy mindannyian – ki gyakrabban, ki ritkábban – látogatunk épületeket, és ezekben hosszasan időzünk olyan tárgyakat nézegetve, amelyeknek hétköznapi életünk igazgatása szempontjából semmi jelentősége sincs. A naiv idegen megütközését vélhetően kevésbé mérsékelné, ha elmagyaráznánk neki, hogy ez az épület a szépművészetek múzeuma, ahol olyan tárgyakat gyűjtünk egybe és mutatunk be, amelyek nem pusztán letűnt korokból származó emlékek (arra vannak egyéb épületeink), hanem esztétikai érvényességgel bírnak, és összefüggésben állnak a művészetnek a mi bolygónkra jellemző általános fogalmával. Idegenünket vélhetően ezen a ponton el is veszítettük: ha udvarias, akkor kissé ködösül a tekintettel fog bólogatni, és gyorsan értelmesebb irányba, mondjuk az energiagazdálkodás felé, tereli a beszélgetést, ha agresszívabb, akkor értésünkre adja, hogy nem vagyunk teljesen normálisak. Nagy szerencsénknek kell lennie ahhoz, hogy belépjen velünk a múzeumba, és ott

megragadja tekintetét egy antik torzó vagy egy képen az üdvözlő sutogó angyal szárnyának pihéi, netán egy piszoár, ami nem a mellékhelyiségben, hanem a kiállítóteremben található. Nagy szerencsénknek kell lennie ahhoz, hogy tekintete meg is tapadjon ezeken, és ahelyett, hogy ringó léptekkel a büfé felé sietne, megálljon, és habitusától függően hosszabb-rövidebb szemlélődés után kissé zavart arckifejezéssel azt kérdezze tőlünk: hogy is van ez?

Nagyon sokféle válasz adható erre a kérdésre, de különböző hangsúlyokkal a következő elemek mindegyikben megtalálhatóak lennének. Arra mutatnánk rá, hogy az emberiség mindig is kereste fizikai és metafizikai világának két- vagy háromdimenziós formában történő megjelenítését. Már több mint két évezreddel ezelőtt ez a leképezés a valóságosság nagyon magas fokára ért el a mediterrán medencén meglepedő antik világban. Vélhetően már ezen ábrázolások egyrésze sem nélkülözötte az esztétikai öncélúságot, vagyis kidolgozottságuk és megformálásuk részben arra irányult, hogy a szem számára kellő gyönyörködtetést szolgáltatassanak. Amikor ez az antik világ darabjaira hullott, az ábrázolási eljárásoknak csak egy nagyon kis szelete mentődött át a birodalom romjain túlélő próbáló keresztény Európába. A képi történetészövés és térábrázolás elemi szintre esett vissza, a szabadon álló szobor készítése pedig, a bálványimádás egyértelmű vonatkozásai miatt, majdnem egy évezredre tiltás alá került. Így összesség-

gében a szépség és valóságghűség keresésére jóval korlátozottabb eszközök álltak rendelkezésre.

Ebben az új világban is készültek ábrázolások, amelyek javarészt a keresztény tanítás és liturgia igényeit elégítették ki, de időnként a világi hatalom is felhasználta őket saját reprezentációs céljaira. Ebben az értelemben a keresztény művészet érdekvezérelt volt: a megszülető művek az oltár és a trón igényeinek szolgálatában lelték meg elsődleges funkciójukat. Ezen évszázadok alatt a szépet és a valóságghűséget kereső leképezési eljárások, nem utolsósorban a töredékekben megmaradt antik emlékekből nyert impulzusoknak köszönhetően, aztán ismét egyre kifinomultabbakká váltak, és újra elérték az antik emlékek színvonalát. Körülbelül ekkor a nyugati kereszténységben belül is gyökeres változás zajlott le: a római egyház bizonyos gyakorlatai elleni tiltakozásból megszülető protestáns kereszténység megtiltotta a képek használatát a liturgiában és a templomokban, ugyanakkor semmiféle problémát nem fogalmazott meg a képeknek a kultuszon kívüli használatával kapcsolatban.

Bár a csendélet és a tájkép műfajának kialakulásával a leképezés nagyon hamar adaptálódott a tehetős németalföldi polgárság igényeihez, mégis, amikor az ábrázolások ezeken a területeken a liturgiából kiűzettek, egyfajta hontalanság lett a sorsuk. A középkori kereszténység kozmikus összefüggésrendszerében az ábrázolásoknak is megvolt a helyük, ennek a helynek az elvesztése a leképező eljárások addigi működését is megkérdőjelezte az újkor hajnalán. Az általános válasz erre a kihívásra technikai volt: mind a protestáns, mind pedig a katolikus területeken a minél lenyűgözőbb és kifejezőbb látvány keresése vált a leképezés legfőbb céljává. A látvány nagyon különböző dolgokat jelentett: az egyház számára a menny-

országot, az uralkodó számára a mitológiai hátteret, a polgár számára a terített asztalt és a háborgó tengert. A közös ezekben az volt, hogy a művészetté váló leképező eljárások – a festészet és a szobrászat – a látvány minél tökéletesebb illúziójának kidolgozásában lelték meg funkciójukat és igazolásukat. Vagyis bár a piaci és megrendelői érdekösszefüggések az ábrázolások témáját még meghatározták, a tökéletesebb látvány elsődlegessé tétele egyfajta belső szabadságot és öncélúságot biztosított a művészetek számára.

Ezen a ponton teátrálisan körbemutatva azt mondanánk kedves idegenünknek: egyszer úgy alakult, hogy ezeket a különböző korokból származó képeket és szobrokat összegyűjtötték, és a múzeumnak nevezett középületben kiállították. Két, helyenként egymással ütköző válogatási elvet alkalmaztak: egyrészt azok a művek kerülhettek be, amelyek legmagasabb szintre jutottak el a valóságillúzió és szépség keresésében, másrészt fontos szempont volt, hogy a kiállított művek lefedjék a leképezési eljárások történetének egészét. A múzeumban kiállított ábrázolások mindegyike függetlenül eredeti funkciójától művészetté vált, történetük pedig a művészet történetévé, amellyel ettől kezdve külön szigorú tudomány, a művészettörténet foglalkozott. A kiállított műalkotások közös jellemzője az volt, hogy a mindennapi érdekösszefüggésektől elvonatkoztatva mint a művészet megtestesülései jelentek meg, és ezáltal a szemlélődés nagyon speciális érdeknélküli formáját – az esztétikai tapasztalattal – segítették elő. A múzeum és a modern művészetfogalom megszületése után a művészek egyre inkább erre a mindennapi világtól független esztétikai tapasztalatra koncentráltak. A függetlenség jegyében szakítottak magával a valóságábrázolással is, például a festők

képi világok helyett inkább vizuálisan megkomponált képfelületeket alkottak. Egyikük még egy piszoárt is ki akart állítani, ezzel mutatva rá a művészetfogalom szabadságára és a múzeum újraértelmező erejére: falain belül nemcsak a középkori ol-tárkép, hanem a kübli is művészetté változik át. Bár maga a tett olcsó provokációnak is tűnhetett, valószínűleg a 20. század legfontosabb művészeti gesztusa (alkotása) volt, bizonyos naivitásainkat a múzeummal kapcsolatban megszüntette – és talán újakat is alapított, amelyeket ma kezdünk lassan megérteni. Az utóbbi évtizedekben ennek a tisztán érdek nélküli esztétikai szférának – a múzeumnak – a működésével kapcsolatban kétségek merültek fel, amelyek elsősorban a kortárs művészetre hatottak, de az újragondolását célul kitűző kísérletek is kénytelenek nagyban támaszkodni rá, így a történet messze nem tekinthető lezártnak.

Barátunk ekkor már érzi, hogy darázs-fészkekbe nyúlt, ugyanakkor nem tud szabadulni a lenyűgöző összefüggésektől. A dolgok egyszerre vannak jelen szemlélődésre felkínált puszta tárgyakként, egykor-volt helyükön és idejükön kívül helyezkedve; az egyetemes emberiség egyetemes művészetének olyan kifejeződéseként, amely itt és most egyben az ő – az idegen – tetszését célozza meg. És emellett úgy is jelen vannak, mint letűnt korok emlékei, őrzik elhalványultan azokat a letűnt érdek összefüggéseket, amelyeknek részesei voltak, és így hordozzák magukon egykori kontextusukat és egész későbbi történetüket. Érzi, hogy a múzeum nem független a korábbi korok termésétől, ugyanakkor az ehhez a hagyományhoz való viszonyt gyökeresen átalakította. A képek és szobrok között állodogálva még az is eszébe jut, hogy az a kultúra, amely az eredettől való elvonatkoztatás és az eredet megőrzésének ezt az egymásnak ellentmondó és

mégis egybetartozó mechanizmusát képes volt létrehozni, talán még a hozzá hasonló hazátlan vándornak sem mutatna ajtót. Bár nagyon sok kiállított műről szeretne még többet megtudni, kifelé menet mégis az a kérdés kavarg benne, hogyan volt lehetséges a művészet eme modern gépezetének megszületése.

Radnóti Sándor *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése – Winckelmann és a következők címmű* könyve ennek az alapvető kérdésnek a vizsgálatát tűzte ki céljául. Az első (bevezető) fejezet az autonómia és heteronómia fogalmain keresztül a modern művészetfogalom máig ható kettősségét tárgyalja: az esztétikai szféra egyrészt függetlenként, a világgal szembenállóként határozza meg önmagát, másrészt folyamatosan történeti, társadalmi, politikai és vallási érdekösszefüggések színterévé válik. Radnóti ezeken az oldalakon letisztult koncentrátsággal összegzi több évtizedes gondolkodói munkásságát a modern művészetfogalom működéséről, amelyet ő esztétikai mozgástérnek nevez (39). (Lásd a szerző korábbi köteteit: *Krédo és rezignáció*, Argumentum–Lukács Archívum, 1999; *„Tisztelt közönség, kulcsot te találj...”, Gondolat, 1990; Hamisítás*, Magvető, 1995; *Piknik*, Magvető, 2000.) Ezek közül az 1995-ös *Hamisítás* monográfia ennek az esztétikai mozgástérnek a sajátosságait a hamisítványoknak és az eredeti műalkotásnak a megkülönböztetés igényén messze túlmutató összetett viszonyrendszere történeti hosszmetsetén keresztül vizsgálta. A *Jöjj és láss!* előszavában elhangzik, a *Hamisítás* monográfiával párhuzamosan készülőfélben volt egy mű a múzeum intézményének kialakulásáról és esztétikai működéséről is. Ugyanakkor a *Hamisítás* megjelenésekor a múzeumra vonatkozó elméleti és történeti reflexió már önálló és gyors ütemben bővülő tudományággá vált, így a szerző ennek a

másik műnek a megírásáról letett. Lehet azon lamentálni, hogy az olvasók ettől függetlenül örömmel vették volna szemügyre a kérdést Radnóti olvasatában, ők talán Hans Beltingnek a *Jöjj és láss!* oldalain is előszeretettel idézett *Láthatatlan remekművé*nél (*Das unsichtbare Meisterwerk. Die Modernen Mythen der Kunst*. Beck, München, 1998) vizsgálatálódhatnak.

A *Jöjj és láss!* másik alcíme (*Winckelmann és a következmények*) jelzi azt a döntést, hogy a szerző az esztétikai mozgástér kialakulásának vizsgálatáról nem tett le, és történeti megközelítést választva a modern művészetfogalom eredetét Johann Joachim Winckelmann (Stendal, 1717 – Trieszt, 1768) tevékenységéhez vezeti vissza (a tervezett múzeumelméleti munka is tartalmazott volna egy bevezető fejezetet Winckelmann szerepéről – ez végül monográfiává nőtte ki magát). Ez a döntés sokoldalú és gyümölcsöző kérdésfelvetést tett lehetővé. Egyrészt lehetőségessé vált Winckelmann szerepének újragondolása, meghaladva regényes életútjának pusztá hatásvadász újramondását és a művészettörténeti munkásságában bőséggel található tárgyi tévedések lajstromba vételét. Másrészt lehetőségessé vált a modern művészetfogalom keletkezése Kant, Schiller, Schelling és Hegel nevével fémjelzett nagy alapító elbeszélésének újrapozicionálása, ahol nem a kritikai-idealista fogalmi rendszerek megszilárdulása, hanem az őket lehetővé tevő kulturális viselkedésminták és viszonyulási módok kialakulása áll a kérdésfelvetés középpontjában. Vagyis az vált lehetőségessé, hogy mind az érdeknélküli esztétikai mozgástér fogalmi tételezése, mind a vele párhuzamos múzeumi intézményesülés előtt Winckelmann életén keresztül nyomon kövessük ezek geneziséjét, belátva ezzel azt is, hogy ez a konkrét életút milyen döntő szerepet ját-

szott a modernség önértelmezése szempontjából kulcsfontosságú esztétikai intézmény és eszmerendszer megteremtésében.

Ez a genezis, a könyv gondolatmenetét végletesen leegyszerűsítve, a következőképpen rekonstruálható. Winckelmann, sok kortársához hasonlóan, az ideális szépség keresésében volt érdekelt. Ezt az ideális szépséget azonban nem rögzített metafizikai szabályrendszerben (a szép kánonjában) ismerte fel, hanem egy adott történelmi nép, az ókori görögség szobrászati teljesítményében. Abból kifolyólag, hogy a szépet már egy szerencsés szituációban a görögök meglelték, és ez csakis az ő éghajlati, kulturális és politikai sajátosságaiknak köszönhetően volt lehetséges, ami nem tűnik reprodukálhatónak, Winckelmann szerint az aktuális művészet feladata nem a szépség keresése, hanem a görög teljesítmények megértése és utánzása. A görögség kínálta modellen belül a 18. század második felére egyben a politikai szabadság gondolata vált a legfontosabbá. (A könyv második, *Identifikáció* című fejezete a görögséggel való azonosulás kérdését tárgyalja.)

Ez alapvető szakítást jelentett a barokk művészettel és egyben az egész addigi művészeti hagyománnyal is: bár töredékesen már a középkor is, a reneszánsz és a barokk pedig vállaltan mintának tekintette az antik művészetet, mindazonáltal a bennük megvalósuló művészeti termelés nem tudott hűséges maradni az antik mintákhoz, sőt az antik általános fogalmán keresztül a görögséghez fűződő közvetlen viszony lehetőségét lezárta. (A hatodik, *Barokk – „Bernini cáfolata”* című fejezet Winckelmann kifejezetten negatív viszonyát elemzi a római barokk fő képviselőjéhez, Berninihez, akinek későbbi recepcióját százötven évre parkoló pályára is állította.) A fő feladat, a görögséghez való visszatérés a barokk általa-

nos és torzított antikizálásából, alapvetően két módon volt lehetséges. Az egyik, egyben evidensebb mód a korabeli művészeti gyakorlat gyökeres átalakítása lett volna. Winckelmann ezt kezdetben nem tartotta teljesen reménytelennek, ám be kellett látnia, hogy barátján, Anton Raphael Mengsen kívül kortársai körében ennek a gondolatnak nem volt kellő számú követője. Ez a megújítás valamiféle „tisztá” neoklasszicista művészet kialakulását jelentette volna, amely összességében Winckelmann halála után Canova és Thorwaldsen szobrászatában meg is valósult. Winckelmann életében e neoklasszicista művészet lehetőségének fokozatos elhalványulása vezetett el a visszatérés második módjához, ami a fennmaradt görög művészeti emlékek minél teljesebb és intenzívebb befogadása volt: ha a kortárs művészek nem fogják megfelelően a görögöket utánozni, akkor a nézőnek kell minél többet a meglévő görög művekhez fűződő kapcsolatából kihoznia. (Az ötödik, *Eredetiség* című fejezet a művészi alkotástól a mű és befogadás autentikusságára történő hangsúlyváltást taglalja.)

Radnóti döntő meglátása, hogy erre a banálisnak tűnő összefüggésre és hangsúlyeltolódásra sikeresen ráirányította a figyelmet. Winckelmann alapvető teljesítménye eledig az utókor számára a neoklasszicista szobrászat kialakulásában játszott szerepe volt, vagyis olyan művészettörténeti elbeszélés részévé vált, amelyet ő maga radikálisan fel akart volna forgatni. Az elgondolás önmagában nem téves, Winckelmann hatott Canova nemzedékére, ugyanakkor elfedi azt a forradalmi gondolatot, hogy a széphez fűződő viszony nem kizárólagosan a kortárs műveket jelenti, hanem megfelelő szituációban a letűnt korok emlékei is legalábbis egyenrangú, ha nem eminensebb forrásai. Ez az eminens forrás Winckelmann szá-

mára kizárólagosan a görög szobrászat. Az a modern befogadói magatartás, amellyel ezekhez a nézőnek viszonyulnia kell, ismételtelen nagyon banálisnak tűnik: ezeket a műveket eredetiben, saját szemmel kell látni. A címben szereplő *Jöjj és láss!* formula, amellyel Winckelmann Fülöp Natanaelnek adott válaszát (Jn 1, 47) sajátítja ki a görög műalkotásokra, egyben pontosan a befogadásnak erre az alapvető átalakulására mutat rá.

Éppen azért, mert ma már megszokott, hogy a műalkotásokat eredetiben kell megtekintenünk, Radnóti a monográfia egyik óriásfejezetét a saját szemmel látás (autopszia) kérdésének szenteli. (Harmadik fejezet, *Autopszia – Jöjj és láss!*) Itt az válik világossá, hogy a 18. század viszonyát az antik emlékekhez a különböző sokszorosított reprodukciók és műleírások határozták meg. Maga Winckelmann is ezekkel dolgozott római tartózkodása előtt. Radnóti lépésről lépésre mutatja meg, hogyan alakul át Winckelmann viszonya ez eredeti-reprodukció kérdéséhez, és hogyan válik meggyőződésévé az, hogy aki nem látta saját szemével ezeket a műveket, semmit sem fog érteni belőlük. Ennek az igénynek egy része technikai: a műleírások nagyon sokszor pontatlanok, a reprodukciókon pedig nem különböztethetőek meg a sokszor hibás restaurálási kiegészítések a valóban eredeti részeketől. Vagyis nem azt látja a néző, amit valóban látnia kellene. Továbbá erre a technikai rétegre ráépül a befogadásnak egyfajta misztikus-rituális folyamata: az eredeti görög szobrok saját szemmel való látása során a néző mind a szabad görög világgal, mind pedig az ideális szépséggel kapcsolatba kerül.

Ezeknek a különböző elemeknek együttes megjelenése, vagyis a szakítás a kortárs barokk művészetel, a görög szobrászat ideális szintre emelése és a rituális kapcsolat a

szépséggel az eredeti szemlélésén keresztül újfajta – muzeális – viszonyulást alakított ki. A mű nem pusztán a múlt egy darabja, hanem az aktuális szemléletben a mindennapi érdekösszefüggésekről leváló szép kapuja lett. Winckelmann esetében nagyon erős ennek a szépségnek a történeti vonatkozása is: a széppel való kapcsolat egyben kapcsolat a görögséggel is, hiszen ők fedezték fel az ideális szépséget a meztelen férfitestben. Ugyanakkor ennek a görög világnak semmi köze nincs a 18. század aktuális világához, éppenséggel a múlt és a jelen közötti radikális szakadás teszi lehetővé, hogy a letűnt görög világ választhatóvá válik a saját világ ellenében, vagyis kilépést, alternatívát ajánl fel.

Az a kérdés természetesen nem megkerülhető, hogy hol történik meg a saját szemmel látásnak ez a beavató rituáléja. Az utóbbi két évszázadban ez a kérdés valamennyire takarásban maradt, mert a válasz evidens volt rá: a múzeumban. A Winckelmann propagálta viszony a görög emlékekhez megkövetelte ennek a rituálénak a „templomát”; azt az intézményt, ahol a kapcsolat az eredetivel megvalósulhat. Ebből a követelményből nőtt ki a múzeum intézménye, amely gyakorlatilag a már létező uralkodói és főúri gyűjtemények és kincstárak átalakítását jelentette, kezdve a Louvre 1793-as nemzeti közgyűjteménnyé alakulásával (abban a francia forradalomban, amelynek Winckelmann egyik hősi példaképe). Ugyanakkor Winckelmann idejében a múzeum, a művészetnek ez a temploma még nem létezett. Így maga Róma lett a beavatás „helye”: a vatikáni Belvedere, a különböző villák és paloták. Vagyis Winckelmann még nem múzeumba járt vagy múzeumba hívta az érdeklődőket, hanem számára Róma változott át a görögség kultuszahelyévé. Aki valamit látni akart, Rómába kellett jönnie – ahogyan azt a *Jöjj és láss!* formula kifejezi. Ez

természetesen nem volt független attól, hogy Róma már hosszú évszázadok óta a felhalmozódó antik emlékek őrzője volt, ugyanakkor Winckelmann rajongó munkássága alakította át magát a város a görögség múzeumává (zárójelbe téve hosszú időre a későbbi korok alkotásait – köztük Bernini és Michelangelo munkáit). (A negyedik fejezet, *Kulturális tér – „Romam vidi”* tárgyalja a 18. század római állapotokat, ahova Winckelmann megérkezett, és ahogyan a város aktuális valóságát a görög múlt jelenlétévé – egyfajta heterotópiává – formálta át.)

Az eddigiiek tükrében talán érthető: Radnóti számára Winckelmann teljesítménye abban áll, hogy megteremtette a görögség kulturális képződményeihez (a szobrokhoz) fűződő érdeknélküli viszonyt, és egyben ezeknek a képződményeknek művészetté való átváltozását. Bár ennek voltak reakciós elemei, mint a szép idealizálása, és később véglegesülő elemei, mint a múzeum, összességében e nélkül elképzelhetetlen a modern esztétikai mozgástér kialakulása. Ezen a ponton a kérdést talán le is lehetne zárni, ugyanakkor Radnóti nem akarja elkendőzni azt a problémát, hogy a modern múzeum egyfajta mindenévő jellegével élesen szembenáll Winckelmann csökönyössége, aki a különböző korok és kultúrák teremtéséből csak és kizárólag a görög szobrászatnak hajlandó ezt a kultikus erőt tulajdonítani. Mi a viszony a modern múzeum pluralitása és Winckelmann normatív görögségmániája között? A könyvet záró hetedik, egyben szintén óriásfejezet az *Ízlés* címet viseli, és ezt a problémát járja körbe. (A függelékben található két fejezet – *Schiller ízlésfilozófiája* és *„Xenidion s Etelke”*. A magyar winckelmannianizmus határai – közül az első szintén ehhez a kérdéshez kapcsolódik.)

Az ízlés kérdése azért is különösen összetett, mert a 18. század má-

sodik felére a különböző ízlésfilozófiák közös központi tételévé vált, hogy a jó ízlés tartalmi szempontból nem meghatározható (vagyis nem lehet megmondani, mi lenne az a szép, ami kötelező érvénnyel bírna). A szépnek ez a tartalmi meghatározhatatlansága oda vezetett, hogy az ízlés ismérveit a szubjektum belső működésében próbálták tetten érni, vagyis nem azt kérdezték, mi a szép, hanem hogyan ítélkezik és érez az, akinek valami tetszik (és így „süllyedt” a szép pusztán azzá, ami tetszik). Ezt a kérdésfelvetést tekinthetjük hatásesztétikainak, és kétségkívül pontosabban ragadja meg az esztétikai érdeknélküliség modern működését, mint Winckelmann görögöket kiemelő normatív ízlésítélete. Nem véletlen, hogy Kant harmadik kritikáját követően az ízlésnek a plurális felfogása épült be a modern művészet önértelmezésébe.

Ugyanakkor fontos azt is látni, hogy Winckelmann radikális és nagyon szűk fókusza, ahol a görög szobrászat egyedül jelenik meg mint az ideális szép hordozója, elengedhetetlen volt ahhoz, hogy a múltat a jelen helyére állító vagy a jelent a múlt kedvéért hátrahagyó viszony kialakuljon. A pluralista ízlés számára minden az aktuális világ része, ezzel szemben Winckelmann számára a görögség az aktuális világgal szemben egy másik világot kínált fel, amelyet ő a sajátja ellenében választott. (Messze, Hegeltől napjainkig, mutató döntés az is, hogy a szépnek és ezzel együtt ennek a másik világnak kizárólagos hordozójává a műalkotás vált – nem pedig a görög szigetek vagy a tenger kékje.) Csak a jelen és az elmúlt közötti végtelen távolság felismerése és hangsúlyozása során válik lehetségessé az aktuálisból való kiszakadás, amely pontosan az esztétikai érdeknélküliség konstitutív mozzanata. Az pedig, hogy ma a múzeumokban nem pusztán görög szob-

rok láthatóak, Winckelmann szerepét nem megkérdőjelezi, hanem megerősíti: ugyanis a többi kor művészetének ugyanúgy át kellett esnie azon a rituális átváltozáson, amelyen először a görög szobrok mentek keresztül. A reneszánsz, a gótika (és a romantika), valamint a barokk az utóbbi két évszázad egy-egy adott szakaszában hordozta a „művészet” lényegét a többi kárára, és összességében ezzel válhatott a múzeum teljes jogú polgárává. Az így kialakuló pluralizmus pedig a modern formalizmus kritikájával megtámogatva sikeresen olyan térére változtatta át a múzeumot, ahol az európaiktól gyökeresen eltérő más kultúrák is otthonra lelhetnek. Vagyis ebben az olvasatban Winckelmann görögjei pusztán az első, és ebből a szempontból kétségtelenül kiemelt terepei az esztétikai működésének.

A könyv nagyon koherens és meggyőző gondolatmenetével egyetlen ponton vitatkoznék, ez pedig a látvány szerepének megítélése. Az autopszia rituális fontosságának megalapítása valóban Winckelmann érdeme. Ugyanakkor az intenzívebb látás ilyen erős követelménye nem véletlenül az antik emlékekkel kapcsolatban jelenhetett meg, ugyanis ezek kellőképpen fontosak voltak ahhoz, hogy leírásokból és metszetekből is mertek legyenek. Vagyis a köztudatba beépültek, de nem mint saját szemmel látott művek. Ezzel párhuzamosan Európát ekkor már jelentős festészeti termelés jellemezte, amely alapvetően a szem kielégítését szolgálta. Ez régióról régióra változhatott, de a kontinens lakói jobbra mindenhol szembesültek olyan dolgokkal, amelyeknek a funkciója az volt, hogy nézzék őket (vagyis nem akár nézegethette is őket az ember, hanem egyértelműen a tekintet számára voltak felkínálva). A látvány-  
nak ez a tobzódása összességében arra a realista fordulatra vezethető

vissza, amikor a 13. század végén a kép egy, a nézőével párhuzamos világra nyíló ablakká vált. Bár Radnóti az *Autopszia* fejezet *A látás története* alfejezetében jelzi, hogy a világ gazdag vizuális leírásának a németalföldi festészetben Winckelmann korára már komoly hagyománya alakult ki, és Winckelmann maga ezen a hagyományon kívül rekedt, ez a megjegyzés a világ tudományos-vizuális megragadásának keretei között marad. Ugyanakkor a Giotto empirikus és Alberti matematikai perspektíváján alapuló barokk illuzionizmus mindenféle formája nagyon széles körben és nagyon sokrétű látványokat kínált fel a befogadó számára, és összességében már egyfajta érdeknélküli szemlélődésre csábított. (A szövegben hivatkozott Svetlana Alpers rengeteget tett a németalföldi festészetnek az itáliai paradigmától való megkülönböztetéséért, ugyanakkor mind a németalföldi „leíró” és az itáliai „elbeszélő” festészet egyaránt Giottónak a látványt előtérbe helyező realista fordulatán alapul.) Winckelmann nem rezonál ezekre a művekre, görög szobrokat akar látni, ugyanakkor a saját szemmel látás érdeknélküli struktúrája, amit a görögökkel kapcsolatban ő fog követelni, reflektálatlanul ugyan, de már jelen van az egész korszak saját korabeli festészetéhez fűződő viszonyában. Úgy vélem, a látványt, a szem örömet fontos helyre állító művészet nélkül Winckelmann sem állíthatta volna középpontba a görög szobrok saját szemmel látásának követelményét ilyen erővel – az a kultúra, amelybe megérkezik, már hozzá van szokva ahhoz, hogy a képeket és szobrokat önmagukért nézegesse. (Ezzel természetesen ismét oda jutunk vissza, ahogyan azt Radnóti meggyőzően megmutatta, hogy a görög és csakis a görög emlékek látását követelő Winckelmann sikeresen kiszakította korát a helyi termelés kínálta vizuális örömeiből,

és ennek köszönhetően az érdeknélküli szemlélődésnek intenzívebb intézményi struktúrája vált lehetővé.)

Radnóti Sándor könyvének nagy érdeme, hogy a modern művészetfogalom keletkezése szempontjából kulcsfontosságú gondolatmenet nem pusztán tételes elméletként kerül kifejtésre, hanem szervesen nő ki Winckelmann írásainak és 18. századi történeti kontextusának nagyon gazdag, több diszciplína szakirodalmát mozgósító elemzéséből. Ennek köszönhetően egyszerre érzékeljük a mind a mai napig ható esztétikai problémákat és azokat az egyéni mikro-élethelyzeteket, amelyekbe ezek ágyazódtak. Bár Radnóti említi, hogy nem rokonszenvezik feltétlenül könyve hősével, a monográfia jobb megvilágításba helyezi az életút közhelyes elemeit is. Winckelmann homoszexualitása annak a rajongó férfitekintetnek az egyik eleme lesz, amely a homoerotikán messze túlmutató esztétikai érdeknélküliséghez vezetett. A görögség utáni vágyának tükrében átérzzük álságos áttérését a katolicizmusra, amelyre azért volt szüksége, hogy Rómába letelepedhessen – ezt az „áldozatot” a protestáns pietizmus itt-ott felbukkanó jelei tovább árnyalják. Ennek a rajongásnak a tükrében az egyházi hivatalnokokkal való bajlódása és a sokszor unatkozó magas rangú főúri látogatók kalauzolása a római görög emlékekkel való közvetlen mindennapi kapcsolat érdekében kötött szükséges kompromisszumként értelmeződik. Végezetül éppen a modern művészetfogalom felől nézve érzékelhető annak súlya, hogy amikor Winckelmann római tartózkodásának tizenharmadik évében, hírneve csúcsán úgy döntött, hazalátogat Németországba, ezt az utat Bécsben idegösszeomlás miatt kénytelen volt megszakítani, és vissza akart térni Rómába (a visszaúton Triesztben Francesco Arcangeli szakács

meggyilkolta). Az idegösszeomlás persze írható a felfokozott várakozás számlájára, ugyanakkor vélhetően jelentős része volt benne a Rómában újrateremtett és sajátjának választott görög világtól való fizikális elszakadás fenyegetésének. Winckelmann Rómában ugyan aktuálisan hontalan volt, de a görög múltban rajongásig szeretett otthonra lelt – a választott hazátlanság feladásának tragikusan záruló lehetetlensége a törekénynek tűnő esztétikai mozgástér későbbiekben is folyamatosan megtapasztalt és nagyon sokféleképpen értékelhető erejére mutat rá. (*Atlantisz, Budapest, 2010*)

Bokody Péter

### **Pierre Hadot gyakorlati filozófiája**

#### ***Pierre Hadot: A lélek iskolája (Lelkigyakorlatok és ókori filozófia)***

Korábban hazánkban a 20. századi francia filozófia olyan irányzatai tűntek meghatározónak, mint a fenomenológia, az egzisztencializmus, a marxizmus vagy a strukturalizmus és posztstrukturalizmus. Sokkal kevésbé volt ismert az újtomista filozófia, így Maritain, Gilson vagy olyan sajátos hangot képviselő filozófusok, mint a katolikus Gabriel Marcel vagy a zsidó hagyományokhoz kapcsolódó Emmanuel Levinas. Mára a kép fokozatosan átalakult. Hogy Pierre Hadot-ról nem nagyon lehetett hallani korábban idehaza, abba nyilván belejátszott a szocialista kultúrpolitika is. Ám ma már a francia filozófián belül is érzékelhető valamifajta átrendeződés a kommunista világregd összeomlása után, a semmiből felbukkanó újabb nevek e történeti revizionizmussal is megárazhatók.

Az is igaz viszont, hogy Hadot filozófiai útja is távolról vezetett a Collège de France-ig. 1922-ben született Párizsban, Reimsben nevelkedett, ahol szigorú katolikus képzésben részesült, s 1944-ben, a háború utolsó évében pappá is szentelték. A korai elköteleződés azonban több okból is később válsághoz vezetett. Amennyire utólag rekonstruálható,<sup>1</sup> szerepet játszott ebben az, hogy kiábrándult az általa túlságosan is maradinak ítélt egyházi politikából, és az is, hogy megismerkedett egy lánnyal, akit 1953-ban feleségül vett.

Ám nyilvánvaló, hogy a papi hivatással való szakítás ellenére sem lett Hadot hűtlen ifjúkori hitéhez. Épp ellenkezőleg: későbbi filozófiai pályafutása nehezen lenne értelmezhető e korai tapasztalatok és a katolikus neveltetése révén szerzett tudás meg érzékenység nélkül. Ez az általa továbbra is megbecsült örökség először filológiai munkásságában öltött testet, hisz' érdeklődése ezután is sokáig egyházi szerzők körül forgott. A latin nyelvű patrisztikával való beható foglalkozás közben tovább képezte magát, elsősorban a jezsuita Paul Henry, a belga származású Plótinosz-kutató vezetésével, aki az *Institut Catholique de Paris* tanáraként sokat segített Hadot-nak. Nemcsak a filológiai tanulmányaiban, hanem tényleges filozófiai felfogását is nagyban befolyásolta. Nyilván nem független ettől a mester-tanítvány viszonytól, hogy Hadot 1963-ban maga is kiadott egy ihletett Plótinosz-kommentárt (*Plotin ou La simplicité du regard*).

Ám a jelek szerint valószínűleg még e hatásnál is nagyobb jelentőségű lehetett Hadot életművére második házassága a filozófiatörténész Ilsetraut Martennal, 1966-ban. Felesége egyik kutatási témája ugyanis Senecához és az antik filozófiában népszerű lelki vezetés témaköréhez kapcsolódott, s ez irányította

Hadot-t is a filozófia mint életforma problémaköre felé. Ekkor a korai kereszténység metafizikája témakörében (többek közt Porphürioszhoz és Marius Victorinushoz kötődően) végzett, elsősorban filológiai-történeti-kiadói természetű munkásságát fokozatosan felváltotta az antik filozófia gyakorlati, ha tetszik, egzisztenciális vonatkozásait tárgyaló kutatási irány. Marcus Aurelius írásait és életét tanulmányozza (*La Citadelle intérieure. Introduction aux Pensées de Marc Aurèle*, 1992); a lelki gyakorlatok témaköre foglalkoztatja. Ilyen címmel 1977-ben ad ki először egy részletes tanulmányt, amely aztán az általunk recenzált, franciául 1981-ban *Exercices spirituels et philosophie antique* címmel megjelent kötet alapszövegévé válik. A téma teljes, filozófiatörténetileg részletező kibontása az 1995-ben megjelent *Qu'est-ce que la philosophie antique?* című könyvében olvasható. A feleségével való együttműködés pedig szintén kötetformában 2004-ben ölt testet, az *Apprendre à philosopher dans l'Antiquité* (2004) című előadás-sorozat publikálása révén. Végül e sort a 2008-ban kiadott, Goethe életfilozófiáját feldolgozó *N'oublie pas de vivre. Goethe et la tradition des exercices spirituels* című kötet zárja.

Hadot tehát hosszú utat járt be magánéletében éppúgy, mint filozófusként. De hiszen épp erről szól magyarra lefordított kötetének koncepciója: a magánélet és a filozófus szakmai teljesítménye közti összefüggésről. Hadot ugyanis nem véletlenül lógott ki a modern és posztmodern francia filozófia főáramából. Bár magát ő is az egzisztencialistákhoz sorolja, az az egzisztencializmus, amelyet ő vall, sokkal szorosabban kötődik a filozófiatörténet nagy korszakaihoz, azok közül is elsősorban az antik görög-római bölcsülethez vagy a korai keresztény filozófiához, mint a kortárs szak- és nyilvános filozófia témájához és

módszertanához. Ha ennél is karakteresebben akarunk fogalmazni, azt mondhatjuk: Hadot nem véletlenül járta végig a filozófiatörténet szigorú iskoláját – saját filozófiája e tanulmányok jól látható bélyegét viseli magán. A filozófiatörténeti és a filozófusi gondolkodás módja sajátos, de kifejezetten termékeny keveréke jellemzi munkáját, filozófiatörténetként soha nem válik szárazzá, iskolássá és életidegenné, filozófusként viszont bátran hasznosítja a filozófiatörténet nagy hagyományát – saját mondandója kibontására, alátámasztására, de még ihlető forrásául is. Nézzük meg hát egy kicsit közelebbről, mi jellemzi Hadot, a filozófiatörténész, és mi Hadot, a filozófus gondolkodás módját! A kötet feszültségét ugyanis épp e kétféle nézőpont közötti távolság adja – sikerének pedig az a kulcsa, hogy e távolságot képes áthidalni egy olyan írás-, beszéd- és gondolkodás móddal, amely a hagyományt is és az olvasó képzeletét, egzisztenciális érzékenységét is képes saját céljaira mozgósítani.

A *Lelkigyakorlatok* című tanulmányban olvashatjuk a következőket Ingemar Düringre, Arisztotelész életrajzírójára is utalva: „Arisztotelész különböző gondolatai mindig az iskolán belüli vita konkrét szituációjából nőnek ki. Minden előadás más és más helyzetnek felel meg... Arisztotelésznek esze ágában sem volt a valóság egészére érvényes elméletet alkotni.” Hadot tehát történetként nem pusztán a leírt szavak értelméből kíván kiindulni a filozófiai textust valamely elmélet részeként értelmezve, hanem annak a beszéd-szituációnak a rekonstruálásával indít, amely az adott szöveg létrejöttének feltételeit meghatározhatta. Történeti rekontextualizálása révén a filozófiatörténet kanonikus szövegei visszahelyeződnek születési körülményeik közé, s így jelentésük pontosabban körvonalazhatóvá válik.

Merthogy szerinte az antik filozófusok szövegei – s ez természetesen nemcsak Arisztotelészre igaz – nem öncélú írás- vagy gondolatgyakorlatok, hanem nagyon is konkrét élethelyzetekhez kapcsolódó, partikuláris kérdésekre felelő konkrét válaszok. Ugyanez áll a platóni Akadémia filozófiai felfogására is: „amely mindenekelőtt nevelő céllal működött, tanítványait politikai pályára akarta felkészíteni, és olyan kutatóközpont volt, ahol szabad vitákat folytattak”. Platón sem az absztrakt tudás felhalmozásában érdekelt tehát, mondandója gyakorlatorientált. Porphüriosz alapján hasonló módon kell elképzelnünk Plótinosz módszerét is: „pontos kérdésekre adott válaszai a tanítványok szükségleteihez igazodtak”. A filozófiatörténetés tehát egészen új helyzetbe hozza az általa vizsgált szövegeket azáltal, hogy nem nyugszik bele pusztán szöveg-mivoltukba, hanem beszédaktusként próbálja értelmüket felidézni.

Látszatra mindez pusztán filozófiatörténeti módszertan: a történetés a szövegeket megpróbálja visszailleszteni eredeti helyzetükbe. Valójában azonban már maga ez a törekvés is fontos filozófiai alappal bír, és ugyanilyen fontos filozófiai konzekvenciákkal jár. Persze, az előfeltevés és a következménye is csak akkor válik világossá, ha a filozófiatörténetés levetkőzi magáról a száraz és pedáns szaktudós álarcát, viselkedési kódexét, és vállalja az önálló filozófiai hangon való megszólalás kockázatát is. A misztika történetével is foglalkozó Hadot mindig is tisztában volt a filozófia egzisztenciális tétjével, ám számára csak a filozófiai érés egy adott pontján nyílik meg annak lehetősége, hogy a saját hangján szólaljon meg. És épp ettől a pillanattól válik érdekessé filozófiája és filozófiatörténete is: amikor a történetés nem vállalja

magára a filozófiai némasági fogalmat, hanem épp ellenkezőleg, történeti exkavációja eredményeit nem habozik nyilvánosság elé tárni, mégpedig olyan erős filozófiai reflexióba ágyazva, ami biztosítja a látszatra kockázat nélküli felmutatás filozófiai tétjét.

A *Lélek iskolája* című kötet ilyen filozófiatörténetbe oltott filozófia vagy filozófiai érzékenységű filozófiatörténet. Kulcsfogalmai közül elevenítsük itt fel a „filozófia mint életmód”, a lelki gyakorlat, a megtérés és a világ esztétikai szemléletének fogalmát.

A *filozófia mint életmód* című szövegben Hadot Alexandriai Philón sztoikus ihletésű felfogását bemutatva jut el ahhoz a tételéhez, mely szerint „a hellenisztikus és a római kori filozófia egyik alapvető vonása”, hogy „a filozófia ebben a korban elsősorban életmód”. Vagyis: „a filozófia a világban való lét olyan módja, amelyet minden pillanatban át kell ültetnünk a gyakorlatba, és amelynek egész életünket át kell alakítania”. A látszatra kissé paradox megfogalmazás (ha a filozófia már eleve világban való lét, mért is kellene átültetnünk a gyakorlatba?) ellenére világos, hogy Hadot egy olyan filozófiaszemléletet tétel ez, amelynek lényege épp az, amiről Platón Szókratésze vall a *Lakomában*. Eszerint a filozófus alakja azonosítható Erósszal, és feladata nem pusztán a gondolkodás, hanem „az akarat, a létezés gyakorlása”. Ugyanez a gondolat ez, amit fentebb a módszertani alapvetés kiindulópontjaként idéztünk fel, csak itt ez már szubsztanciális filozófiafogalmat ír körül: a filozófia megvalósulási formája nem az elvont *theoria*, hanem a legszélesebb értelemben vett *praxis*. Ezért fontos Hadot számára a filozófia és a filozófiai diskurzus megkülönböztetése, hogy világossá tegye, a filozófusok leírt

szövegei még nem adják ki teljes filozófiájukat, ebben ugyanis a cselekvéssé váló gondolatnak van kulcsszerepe.

Hogy mi a szerepe az ember (ez esetben a filozófus) életében a cselekvéssé váló gondolatnak, azt a *Lelkigyakorlatok* című szövegből tudhatjuk meg. Itt Hadot kiindulópontja Szent Ignác és az ő *Exercitia spiritaliája* (1548). Hadot szerint a mű nem más, mint „annak a görög-római bölcséleti hagyománynak a keresztény változata, amelyet itt szeretnénk bemutatni a maga egészében”. E hagyományt például a sztoikusok alapján idézhetjük fel: „A sztoikusok szó szerint *gyakorlatnak* nevezték a filozófiát. Szerintük a filozófia nem egy absztrakt elmélet előadása, még kevésbé szövegelemzés, hanem életművészet, tényleges, az egész életet igénybe vevő magatartás egy bizonyos élethelyzetben.” A platóni filozófiai lélektan jegyében a filozófia azért lelki-gyakorlat, mert elsősorban a szenvedélyek karbantartására, a szó eredeti értelmében vett terápiára törekszik. A gyógyítás persze itt elsősorban öngyógyítás – bár a mester-tanítvány viszony sem hanyagolható el. E gyakorlat része a halállal való szembenézés (a képzelet segítségével), és egy olyan kifinomult figyelem elsajátításának képessége, amelynek segítségével az ember a jelenre tud koncentrálni. De Alexandriai Philónnál a filozófiai lélekgyakorlatnak még olyan további elemei is vannak, mint amilyen a kutatás, az elmélyült tanulmányozás, az olvasás, a hallgatás, az önuralom, a közömbösség, a meditáció, a szenvedélyekből való kigyógyulás, a jóra való emlékezés és a kötelességek elvégzése.

Ugyanebből a lélektani hagyományból azt is megtudhatjuk, hogy a cél nem pusztán a viselkedés modulálása, hanem ezen keresztül magasabb rendű célok is elérhetővé válnak: „az ember fel tud emelkedni

az isteni magasságba”. Ehhez azonban a lélekgyakorlat legerősebb értelmezésére van szükség, ahol a filozófussá válás azonos a megtéréssel. E témának is külön tanulmányt szentel Hadot.

Gondolatmenete itt a latin *conversio* fogalmából indul ki, de ismét visszavezet a görög forrásokhoz. A görög kontextusban két, jól megkülönböztethető vonatkozása van a fogalomnak: egyfelől egy múltira irányuló tevékenységet jelenít meg az „*episztróphé*, ami »irányváltoztatást« jelent és a visszatérés valamilyen formájára utal (visszatérés az eredethez, visszatérés önmagunkhoz)”. Másrészt viszont a jövőre irányul a „*metanoia*, ami »a gondolat megváltoztatására«, illetve a »megbánásra« utal, és a változás, az újjaszületés eszméjét foglalja magában”. Hadot kimutatja, hogy az ókorban a megtérés politikai és filozófiai kategória, és csak a judaizmussal és a kereszténységgel követekezik be a megtérés vallási fogalomká történő átminősítése. Tanulmányában a modern és kortárs megtéréselemletekre, így olyan tudományos felfogásokra is kitér, mint amilyeneket a pszichofiziológia vagy a szociológia nyújt. A megtérés egy sajátos, a sztoikusokhoz kötődő felfogása azt vallja, hogy „az érzéki valóság egészére jellemző ez a megtérő mozgás”, vagyis „(a) filozófiai lélek megtérése a világegyetem és végső soron az egyetemes értelem megtéréséhez igazodik”. Ez az elképzelés már elvezet Hadot-nak a jelen keretek között tárgyalható utolsó kulcsfogalmához. Ez pedig a szemlélődés, az esztétikai rácsodálkozás kategóriája. Az Hadot-val kapcsolatos leggyakoribb félreértés szerint ugyanis gyakorlatorientált filozófiafogalma a kortárs filozófiára jellemző metafizikaellenességhez köthető, amely „a mai ember hitetlenségéből fakad”, és a filozófiai szkepszisnek – úgymond – természetes következménye lenne. A filo-

zófus tiltakozik, amikor az egyik interjúban etikai irányultságának nevezik gondolkodását. Mint mondja: „érdeklődésem e szerzők iránt nem egészen etikai, hanem talán inkább egzisztenciális jellegű”. Wittgensteinnel példálózik Anscombe-ra hivatkozva, „aki szerint Wittgenstein számára a világra való rácsodálkozás volt a legfontosabb”. Ez az egzisztenciális nézőpont a világgal való együttlélegzés képességét jelenti, amely továbbra is gyakorlatias-cselekvésorientált viselkedés, de behoz a képbe valamit a kontempláció antik elképzeléséből is. Így kerül elő az, amit a platóni *Timaios* végén olvasunk: „az ember legkiválóbb része összhangba kerül a világgal, a mindenséggel”. Ezt a beállítódást, amely más-más formában sok görög filozófiai iskolában előkerült, Hadot „megélt fizikának” nevezi. Ez köti össze a sztoikus és az epikureus filozófiát is, mely utóbbi derűje szintén a világra való ráhangolódásból fakad.

Az eddig elmondottak alapján nagyjából körül is rajzoltuk Hadot filozófiai érdeklődésének irányát a filozófiatörténeti hagyományon belül. Nem véletlenül került a kötet címlapjára Szókratész halálának – persze kissé patetikusra sikerült – David-féle feldolgozása. Hadot főhőse Szókratész, az a kulcsfigura, aki a legkövetkezetesebben tudta megmutatni, mennyiben tekinthető a filozófia a halálra való felkészülésnek, bár e tekintetben nem mellékes Epiktétosz és Marcus Aurelius ugyancsak hangsúlyos alakja sem. Amiközben a francia filozófus mondandójának egyik fontos szála az életgyakorlatként művelt filozófia nehézségeinek, az emberi élet tragikus dimenziójának körüljárása, kicsit talán meglepő módon, de igen alaposan elemzi Epikurosz felfogását is, nem titkolva, milyen fontos számára az antik derű filozófusa. Szerinte „az élet melegét a filozófus bölcsebben őrzi meg, mint má-

sok”. Ennek pedig épp a fentebb említett világgal való összhang teremti meg a feltételeit: „Az epikureus filozófus azért akar megszabadulni a fölösleges gondoktól és vágyaktól, hogy visszatérjen az élet lényegi tevékenységeihez, és át tudja érezni a létezés gyönyörűségét.”

Ez az epikurosz, már-már pantheista létérzékelés kétségkívül kapcsolható az egész, vagyis a kozmosz neoplatonikus-plótinuszi tanításához, de Hadot a gyakorlati filozófia birodalmának vélelmezett határait nem habozik kiterjeszteni a modernitás emblematikus vagy kevésbé ismert filozófusaira is. Szerinte hasonló filozófiai lélekgyakorlat lenyomata Descartes *Elmélkedései*, de hajlik arra, hogy akár Kant is e nézőpontból olvassa. A königsbergi bölcselő „kozmosz” filozófiáját szerinte Shaftesbury és a német populárfilozófia kontextusában kell olvasni. Itt André Voelke kötetére hivatkozik (*A filozófia mint gyógyítás*), ahol Éric Weil szavaival összhangban az áll, hogy az értelem érdekeltségének kanti tanítása, vagyis hogy az értelemnek a legmagasabb rendű célokat kell követnie, „egyenlő a bölcsesség keresésével törődő gyakorlati filozófia elsődlegességének elismerésével”. Ez a Kant nem áll távol attól a kortársától, aki e gyakorlati filozófia egyik legsikeresebb megvalósítója: az Hadot által ugyancsak kedvelt Goethe.

A 19. századi filozófiából aztán szerzőnk a költőfejedelem tökéletes ellentétét, Nietzschét emeli ki, valamint a kontinentális filozófiatörténetben kevésbé kanonizált amerikai szerzőket (Thoreau-t és Emersont), a franciák közül pedig Bergsont. Az ő vezetésével lépünk át a 20. századba, amely szintén nem idegen Hadot számára, hiszen láttuk, már pályája elején felkelti az érdeklődését Wittgenstein filozófiája, pályája végén pedig intenzív dialógusba kezd Foucault-val, aki

olyan nagyra becsüli a filozófus, hogy a *Collège de France* tagjai közé ajánlja.

Pierre Hadot könyve tehát egy Szókratésztól Foucault-ig vezető ívet vázol fel, annak megfelelően, ahogy a szerző gondolkodói életútja is az antik filológiától a kortárs filozófiáig vezetett. Talán épp ezért vált érdekessé a kötet elkötelezett magyar fordítója számára. Cseke Ákos maga is filozófiatörténész, a középkori esztétikai gondolkodás kutatója. A Sorbonne-on doktorált fiatal fordító láthatólag nagy kedvvel látott az idős mester tanításának átültetéséhez – amikor a fordítás született, Hadot ugyanis még élt. A fordításhoz írt utószavában Cseke erős értelmezést ad Hadot e kötetben kibontakozó filozófiájáról. Ennek az értékelésnek fontos eleme, hogy „Hadot írásaiban a filozófiai művek aprólékos elemzése messze túlmutat a tudományos, steril, »objektív« történeti analízisen”, mi több, „a szerző személyes és olykor szenvedélyes meggyőződése is érezhető rajtuk”. E tulajdonsága révén a fordító szerint a kötet szerzője olyan gondolkodókhoz kapcsolódik, akik „megpróbálták más-más módon visszaállítani az egykor a tudományok királynőjének tartott filozófia megtépázott tekintélyét”. Az említett szerzők ebben az összefüggésben Heidegger, Wittgenstein, Gadamer és Bataille. Az illetén értelemben használt filozófia feladata pedig, hogy megtanítsa bennünket „élni, olvasni, beszélgetni és meghalni”.

Am Cseke Hadot-hoz fűződő viszonya nem kritikátlan. Úgy véli ugyanis, hogy az erős filozófiafogalom mellé Hadot-nál egy túlságosan is erősre sikerült szubjektumfogalom társul. Ez pedig azt eredményezi, hogy filozófiájában az én eluralodik, aki mintha a vallás Istene helyére lépne. E tanításban „nincs semmiféle valóságos Isten, akire a bölcsességre, tehát megtérésre és

üdvözülésre szomjazó ember végül rátalálhatna”: Cseke itt R. Imbach és F. Brunner kritikájához csatlakozik. Ők ketten ugyanis (a kötet második kiadásához Hadot által írt előszó tanúsága szerint) azt kérdezték: „Az antik filozófia és a keresztény vallás fogalmaival Pierre Hadot nem a filozófiát és a vallást akarja-e szembeállítani egymással?” Hadot válasza a felvetésre több részből áll. Egyrészt kimutatja, hogy az antik vallásosság természete élesen elüt a kereszténység vallásfogalmától. Utána rámutat, hogy Gilsonékkal ellentétben ő nem látja olyan természetűnek a középkori kereszténység hatását a filozófiára, mivel szerinte „(v)alójában a középkori teológia tette a filozófiát tisztán elméleti vizsgálódássá”. Továbbá hangsúlyozza, hogy mind a kereszténység, mind pedig a filozófia „totalitárius” természetű, vagyis az emberi élet egészét kívánja kitölteni, ami megnehezíti a békés egymás mellett élést. Hadot azonban mégis lát kiutat e különös konfliktusból. Szerinte az érzés, az érzelem világa az a terület, ahol a vallás és a filozófia békét köthet. Utal arra, hogy az ókori filozófusok is szabadon hagyták a teret a szent átérésére („ami a kozmoszra éppúgy vonatkozhat, mint a lélek belső életére”). Bár szerinte ez az érzés „teljesen idegen minden kinyilatkoztatott vagy rendszeres vallástól”, mégis, ez lehet a feloldása filozófia és vallás vélt konfliktusának, hiszen akik – filozófiai bölcsességük vagy vallásos buzgalmuk mellett is – megtapasztalják ezt az érzést, azok „isteni csodának tekintik az életet, isteni dolognak, amiért hálát kell adni”.

Van azonban egy másik kiút is e konfliktusból, igaz, ez Hadot álláspontjának bizonyos fokú korrekcióját jelentené. E felfogás a filozófia, mint életmód gyengébb fogalmán keresztül bontható ki. Lényege, hogy a szubjektum túlzott középpontba állítását – amivel egyébként

Hadot maga inkább Foucault-t vádolja – úgy lehetne elkerülni, ha nem megtérés-, vagy akár megváltástanként tekintenénk a lelkigyakorlatok hagyományára. Egy szerényebb lelkigyakorlat-felfogásban nem folyamatosan az önvizsgálat állna a gyakorlatok középpontjában, hanem épp ellenkezőleg, a Másik felé fordulásra szólítana fel a filozófiai önkontroll – mint Levinasnál. Ez a minden szempontból, így etikai értelemben is szerényebb lelkigyakorlat nem vindikálja magának a jogot arra, hogy az egyén boldogságát garantálja – nemcsak önművelésre, hanem szerénységre, sőt alázatra is tanítana. Defóként nem állítana olyan mércét az önművelés, a saját lélek gondozása elé, ami az isteni beavatkozáshoz hasonlatos. És a másik iránti figyelemre is oktatna, mint az epikureusok, akik szerint „csak az lehet igazi öröm, amit megosztunk barátainkkal”.

Ez az értelmezés talán azért nem lenne erőltetett, mert az életművészetnek a hétköznapiáéhoz fűződő viszonyát – nyilván nem függetlenül például Wittgenstein vonatkozó nézeteitől – maga Hadot is vizsgálja. Egyfelől hangsúlyozza, hogy a filozófia tanításának vissza kell hatnia az ember életére – ennyiben a filozófia megváltoztatja az életet, a megszokásokat. Az antik bölcsőt, Szókratészt és a kortárs amerikai filozófust, Stanley Cavellt egy lapon idézve viszont azt állítja, hogy „a filozófia nem választható el a hétköznapi világtól”.

A lelkigyakorlatként felfogott filozófia tárgya itt a hétköznapi élet. A megtérés nem kiszakadás a hétköznapi világból – inkább azok átlelkésítése, a pillanat megbecsülése, a jelen értékeinek megragadása –, amelyen keresztül rálátás nyílik az emberi lét kozmikus beágyazottságára. Hadot, amikor a létezés esztétikája izgatja, annak a szótlan örömmel keresi a helyét életünk-

ben, amely a leghétköznapibb pillanatokban is képes eltölteni az emberi lelket. Marcus Aurelius optimista olvasata Hadot-nál éppen ezen a belátáson nyugszik. A római császár írásai szerint „a természeti jelenségek szépségét hirdetik”, és „a Természet akaratába való szerető beleegyezést is kifejezik”. Thoreau kapcsán is erről az aszketikus, konceptuális és „már-már misztikus” tapasztalatról, „a természet szívéhez való megtérésről” beszél, amit máshol derűnek vagy esztétikai szemléletnek is nevez. Hadot gyakorlati filozófiájának talán ez a legbarátságosabb arca. (*Kairosz, Budapest, 2010*)

*Horkay Hörcher Ferenc*

Jegyzet

1 Lásd tanítványának és angol fordítójának, Michael Chase-nek a visszaemlékezését: Pierre Hadot – Part I, Harvard University Press Blog, [http://harvardpress.typepad.com/hup\\_publicity/2010/04/pierre-hadot-part-1.html](http://harvardpress.typepad.com/hup_publicity/2010/04/pierre-hadot-part-1.html), utoljára letöltés: 2010.11.21.

### **Az „ellenőrzött szabadság” színei, hangjai, ízei, illatai**

#### ***Német egység a Balatonon – egy európai történet (Forgács Péter és Hámos Gusztáv kinematográfiai installációja)***

*„...a Fal leomlása egy kicsit a Balaton csillogásának is köszönhető.”  
(Ulrich Grunert)*

A fenti idézet mintha megválaszolná a kérdést, amelyet a rejtélyes dr. G., volt állambiztonsági tiszt tesz fel: „...lehet, hogy az egész örület a Balatonnál kezdődött?” A képzelt párbeszéd csak egy az ezer közül, amely létrejön, létrejöhet az ins-

talláció szereplői, készítői, befogadói között.

Ulrich Grunert (a kortanúk közül nem egyedül) valóban összefüggést vél felfedezni egy forradalmi pillanat, politikai áttörés és egy időtlenességgel megáldott természeti jelenség között. A balatoni táj „lágysága, nyitottsága”, földrajzi fekvése hozzájárul(hat)ott ahhoz a nagyobb összefüggésekből álló társadalmi, politikai eseménysorozathoz, amely az 1989-es év változásait, a szocialista kormányok bukását eredményezte.

Erre helyezi a hangsúlyt a katalógusba írt bevezetőjében Can Togay János, a Collegium Hungaricum Berlin (CHB) igazgatója is, akitől a projekt ötlete származik. Közép-Európa legnagyobb tavának, „a magyar tengernek” multimedialis kulturális földrajza bontakozik ki előttünk a Forgács Péter és Hámos Gusztáv médiaművészek közös munkájából származó mozgóképes installáción, amelyet Berlin és más német városok kiállítóhelyei után a magyar látogatók is láthatnak Balatonfüreden. A kiállítás anyagát egy hatalmas kutatási projekt szolgáltatta, amelyet a CHB munkatársai és felkért kutatók 2008 tavaszán kezdtek el: összeállítottak egy archívumot a korszak negyven tanújával felvett interjúból, tizenöt órányi privátfilmből, fényképekből, diákból és az ezekhez kapcsolódó levéltári anyagokból (titkosszolgálati aktákból), valamint kortörténetileg releváns tárgyakból. A projekt gyümölcse elérhető lesz egy jelenleg fejlesztés alatt álló honlapon. A koncepció szerint „[az archívum] nemcsak újszerű látásmódot kínál a privát és hivatalos tények és történések összjátékával kapcsolatban, hanem új felismeréseket hozhat, kulcsot adhat a német–német–magyar történelem hidegháború alatt játszódo fejezetéhez”.

Köztudott, mennyire felértékelődött az utóbbi évtizedekben az

emlékezetnek, a múlt elbeszélése új módozatainak, köztük az oral historynak a szerepe. Különösen értékesek azok a kutatások, amelyekben egy földrajzi helyhez kapcsolódó, megfelelő társadalmi, politikai kontextusba ágyazott visszaemlékezéseket dolgoznak fel.

A *Német egység a Balatonon* projekt munkatársait az a felismerés motiválta, hogy a tóparti nyaralások a hatvanas, hetvenes, nyolcvanas években sajátos szerepet tölthettek be a magyar és külföldi, különösen a német turisták életében: a Kádár-rezsim törekvéseinek megfelelően a „legvidámabb barakk” szórakozási, pihenési lehetőségeinek adtak teret. Kínálták ezt a szocializmus építésében megfáradt tömegeknek a gombaként szaporodó vállalati, szakszervezeti üdülőkben, magánnyaralókban, valamint a nyugati turistáknak a környezetből kirívó, luxuskörülményeket biztosító szállodákban egyaránt. A hetvenes évek gazdasági fellendülése és átszervezése lehetővé tette az addig tiltott, új vállalkozási formák gyakorlását: „maszkek” ezrei települtek rá a dinamikusan növekvő idegenforgalomra; helyi szobakiadók, vendéglátók, sőt az ország különböző részeiről szezonálisan jelenlévő vállalkozók kínálták szolgáltatásaikat. A kereslet növekedése Magyarországnak a szocialista táborban betöltött sajátos szerepének és nem kis mértékben egy történelmi eseménynek volt köszönhető: 1961-ben a Berlini Fal felépítése, a két Németország végleges megosztottsága nyomán a Balaton találkozóhellyé vált konkrét és metaforikus értelemben egyaránt. A gyakran évről évre ismétlődő nyaralásokon szétszakított családok, barátok, ismerősök találkoztak egymással, mindemellett a dolgozó tömegek ezrei élvezték a viszonylagos jólétet, a vendéglátók százai építhettek biztosabb egzisztenciát.

Erre a csillogásra azonban a rendszer lényegi elemének, a kont-

rollálhatóságnak árnyéka vetül: „A Balatonnál nyaraló NDK-állampolgárokat a magyar »testvérszerv« (az AVH, később a Belügyminisztérium) tudtával és segítségével folyamatosan figyelték a Stasi kihelyezett munkatársai, az úgynevezett Balaton-brigád. Fő feladatuk a nyugati határ felé tervezett szökések megakadályozása és a »nem-szocialista külföld« állampolgáraival fenn tartott kapcsolat megfigyelése, ellenőrzése volt” – olvashatjuk a katalógusban. Az „ellenőrzött szabadság” fogalmában rejlő feloldhatatlan ellentmondás a szocialista rezsim természetéhez tartozott, így a történelemmé formálódott múltelbeszélések alapelemévé is vált.

A kiállítás előszobájában található e kulturális földrajz emblemaszerű megjelenítése: a körvonalai-val jelzett tó partján feltüntetett települések mellett korabeli fotókon látjuk a korszak tanúit, akiknek a történeteivel majd megismerkedünk, a kép sarkában pedig a tó geográfiai adatait láthatjuk. A privát emlékezet jelzésszerű felvezetése mellé az alkotók egy olyan vetítést helyeztek, amelyből a társadalmi, politikai kontextust ismerhetjük meg: a korszak hivatalos eseményeit ábrázoló szürkés-barnás archív felvételeken futnak a magyarázó szövegek. Dátumok és események, valamint a kiállításához nélkülözhetetlen, Slachta Kriszta történész által összeállított *Stasi-szótár I-II.*, amely a német és magyar állambiztonsági szervek által használt sajátos szókészlet magyarázatait tartalmazza. A fogalmak sajátos gondolkodásmódról tudósítanak: a célszemélyek megfigyelése pontosan kidolgozott rendszerben zajlott, az operatív személyi ellenőrzés során a nem hivatalos munkatársak (Stasi) vagy a titkos megbízottak (BM) a Balaton-parton is T(alálkozási)-lakásokon számoltak be kapcsolattartó tisztjeiknek feladataik elvégzéséről.

Az előszobában kaptak még helyet két kivetítón a ráhangolódást segítő montázsfilmek, amelyek sűrítve tartalmazzák a később különböző száakra bontott történetek képeit, kiragadnak egy-egy hangulatot megidéző felvételt, kontextusba helyeznek történéseket, kijelentéseket, feliratokkal idézik fel a korszak politikai hátterét. A karcos, foltos amatőr természeti és életképekre kúszó, idegenül hangzó szakkifejezések, az időnként közbeékelődő reklám- és híradófelvételek, a baltoni képeslapok giccses-csillogós felvételei, az interjúrészletek lazán fűzött mozgókép-albummá állnak össze.

#### Urlaub-történetek

A gazdag prológos után a szomszédos, tágasabb térben bomlanak ki a Történetek: „Balatoni találkozások – kilenc sors tükrében”. Az alkotók a következő utraivalóval látnak el bennünket: „A korszak négyszereplős drámájában ma már tudjuk, kik az elszennvedők, az örömpártiak és a megfigyelők. Másként szólva: az »NDK-polgár«, az »NSZK-rokon«, a barátságos magyar vendéglátó »gulyáskommunizmusa« és a hű »Stasi-besúgók«. Mindenki az évről-évre várt Balaton-parti ellazulás is a privát és nyilvános történelem feszültségének gazdag emberi tájképévé vált.”

Nem tudhatjuk (talán csak találgatni lesz módunk, ha a kutatási anyag teljes egészében a honlapra kerül), az installáció készítői miért épp ezt a kilenc személyes történetet választották a harminckét elbeszélés közül. Valószínűleg nem is lenne értelme azt vizsgálnunk, mennyire „reprezentatív” ez a „minta”, hiszen nem statisztikai felméréssel van dolgunk. A sok-sok órnyi szerkesztetlenül rögzített anyag az oral history értékes dokumentuma marad, a kiválasztottak pedig

megszerkesztve épülnek be egy nagy narratívába: a médiaművészek alkotói látás módja, felfogása, ízlése szerint írnak egy saját történelmet. Ennek a lényege ugyanis épp a privát és a hivatalos egymásba szövődésében, egymásra vetülésében (nem összeadódásában) van: a kitakarásokban, az új megvilágításokban, az érzelmi hangsúlyokban, az élmény súlyától elnehezülő vagy épp könnyedebbé váló értelmezésekben.

Az installációnak azonban van egy lényegi vonása, annak az összetett médiumnak a jelenléte, amelyen keresztül a kulturális emlékezet fenti építőelemeit közvetíti. A „kinematográfiai” jelző jelen esetben a rögzítés módjának sokszínűségére is utal: hiszen az alkotók többféle forrásból merítettek: a szuper nyolcas felvételektől kezdve a tévéreklámokon át híradórészletekig. A szóhasználat és az elrendezés továbbá felidézi a mozi őskorának „kukucsálós” vetítéseit: a látványosságoknak szánt ősfilmek bemutatási módját, a szórakozó szalonokban elhelyezett kinetoszkoóp-sorokat. Ám lényegi különbség, hogy míg a látványdobozok zárt világa csak használat közben tárult fel, az installációban kialakított vetítésteretek itt egymásba nyílnak: a tér bármely pontján állunk, egyidejűleg több mozgókép kerül a látóterünkbe. Egyik „mozitól” a másikig sétálva flaneurként bámészkodhatunk.

A történetek sokatmondó címei a kortanú visszaemlékezésének lényegi aspektusára, az elbeszélés megformálásában főszerepet játszó motívumra utalnak. Rainer Liebold *Emlékek a paradicsomból*, Manfred Schotte *Protestáns misszió*, Klaus Bobach *Bobach vándorlásai*, Lutz Hildisch *Apámtól elszakítva*, Catrin Hennecke szül. Lori *Szerelmem első látásra*, Christoph Lohse *Boldog idők Magyarországon*, Ulrich Grunert *Rockturista*, Carola Schacht *Elért a gondolatrendőrség*: a felsorolás alap-

ján is elgondolható, milyen életszakasz, személyes élmény, sorsfordulat, trauma kapcsolódik a balatoni nyaralásokhoz.

Az elbeszélésekben a legmeghatározóbb közös vonás, hogy szinte mindegyik a gyermekkori emlékekből és/vagy a felnőtté válásból indul ki, és ezzel szoros összefüggésben a korszak politikai, társadalmi viszonyainak a legfontosabb szocializációs közegünkre, a családi, baráti kapcsolatokra tett hatását mutatja meg. Az elszakítottság élménye vagy lehetőségként való lebegése szerepel minden egyes narratívában: „a »menni vagy maradni« állandó dilemmája” valamilyen képp hozzátartozik a történetekhez. (Egy gondolat erejéig érdemes itt kitérnünk a német – munkahelyi, iskolai – szabadság eltérő etimológiájára. Az *Urlaub* ugyanis engedéllyel való távozást, távolmaradást jelent, tehát utal a dolog korlátozottságára: tartalmazza ugyanazt a kétirányúságot, amelyről itt szót ejtettem.) Ez a metanarratívában is jelenlévő, az ellenőrzött szabadság lényegéből fakadó „oda-vissza” mozgás egy olyan alapritmust kölcsönöz a kinematográfiai installációnak, amely képileg is erőteljesen megfogalmazódik: épp – a gyakran szereplő – Balaton hullámmászásában.

### „Rongyszőnyeg” – hangok és képek

Az installáció építőelemei a fentebb említett, különálló, ám egy térben elhelyezett vetítések. A filmekben az interjúalany korszaktanúk egységes sötét háttér előtt ülve mesélnek; élményeik hol képváltással, hol a képmező megosztásával elevenednek meg az amatőr felvételeken. A montázsokba beépülnek még a korhangulatot, társadalmi háttérrel idéző archív anyagok is. Az alkotók kiváló érzékkel ellenpontosznak, hangsúlyoznak, élnek a legkülönbözőbb filmes eljárásokkal. Minden

szereplő története másképp épül fel, ám még sincs olyan érzésünk, mintha kilenc különálló dokumentumfilmet látnánk. Ugyanannak a történetnek kilencféle elbeszélését halljuk, látjuk, egy meglehetősen hosszú és társadalomtörténetileg sem egységes időintervallumot (1961–1989) tekintünk át a tanúk segítségével. A kép és elbeszélés viszonya (a kiállítás erőssége épp ebben a kölcsönhatásban rejlik) antropológiai leírásnak is tekinthető. A színekből, ízemből, hangokból összesűrűsödő emlékképek hangulatának felidézése az emlékezők (utólagos tudásukból származó) reflexióival tűzdelt beszámolóivá válik.

Az alkotók szándéka szerint a látogatók az eltérések alapján választhatnak magukhoz igazán közelálló történetet. S valóban, épp ez a felkínált lehetőség teszi különösképpen vonzóvá a kiállítást.

Bizonyos tekintetben a legteljesebb narratíva Ulrich Grunert történetében áll össze. Ennek egyik oka az elbeszélésben kirajzolódó ív, hiszen a mesélő a Fal építését gyereként élte át, a két ország szétszakítása a nagyszüleitől és a náluk töltött nyaralásoktól fosztotta meg. Az első balatoni üdülését az 1968-as események hosszabbították meg: az augusztus 20-i repülőjárat az orosz csapatok prágai bevonulása miatt egy héttel később indult. Különös momentum a nemzeti, privát, nyilvános történelmek egymásba fonódásának, ahogy az iskolakezdés eltolódásának reménye fölött érzett gyermeki örömet a szabadságkiharcolásába vetett hittől való megfosztottság ellenpontozza – természetesen a jelenkor befogadói számára, utólagos tudásuk birtokában.

Elbeszélése egy kultúrantropológiai elemzés fonálán halad: a kelet-németországi rockzenei élet, pontosabban nem-élet történetét meséli el: a tiltás természetét, a slány popzenei pótlékok és a külföl-

di, elsősorban magyarországi hiánypótlások, a lázadások mozzanatait. Ám a politikatörténeti háttérre való utalásokkal együtt rendkívül pontossá válnak meglátásai, jóval többet jelentenek egyszerű anekdotázásnál. A vizuális és zenei illusztrációk (az Illés együttes *Hova megyek?* című száma, a Balatonban [!] zenélő Bergendi együttes) megszokott beillesztése mellett azonban van a Grunert-filmnek egy rendkívül hangsúlyos pillanata. Az osztott képernyő jobb oldalán interjút adó főhős hirtelen szinkron időben tűnik fel a kép bal oldalán: „egy térbe kerül önmagával”, a Beatles együttes NDK-beli fogadtatásáról olvas fel mosolyogva egy szöveget. Az alkotók ezzel (az installációban máshol nem alkalmazott) módszerrel képesek még jobban kiemelni a szereplő önazonosságának épségét, amelyet a rezsim nem volt képes kikezdeni – talán részben a menekülést jelentő rockzenei szubkultúrának köszönhetően. A történet lezárása szabályos keretet alkot a bevezetővel, kivételes szépségét pedig az adja, hogy a véletlennek köszönhető. A Fal leomlásának éjszakáján a hihetetlen hír hallatán, a lefekvéshez készülődő Grunert újra felöltözött és feleségével odasietett. A valóban nyitott falnál nem a híradófilmekben megszokott kép, a tolongás, hanem egy tétovázó idős házaspár, csend és üresség fogadta őket.

### A „fekete szoba”

Szűk, fekete falú kis szoba nyílik a balatoni történetek terméből, ahol a kiállítás rendezői elhelyezték a kilencedik visszaemlékezést: a dr. G.-vel készített interjút (Stasi I.) és egyéb kapcsolódó titkosszolgálati anyagokat a megfigyelés módszeréről (Stasi II.). A sarokban elhelyezett asztalon két számítógépes monitor: az egyik a kutatás archívuma, a másikon, egy kamerához csat-

lakoztatott képernyőn a megfigyelt kutató-látogató. Az egyébként inkább minimalistának tekinthető installációnak ez az egyetlen, ám nem túlhangsúlyozott interaktív eszköze, amellyel az alkotók enyhítik a befogadóra nehezedő, nyomasztó légkört.

Szigorúan jártak el azonban annak a mozgóképes anyagnak az összeállításánál, amelybe a fenti interjú illeszkedik. Az archív anyagok, a hozzájuk válogatott amatőr-felvételek és a zenei aláfestések (a Stasi-kitüntetések után rendezett partin nevetgélő tiszteket látjuk, s közben Wagner *A Walkűrök lovaglását* halljuk) pontos előkészítései az egyetlen olyan tanú visszaemlékezésének, aki „a másik oldalról” ha arcát nem is, de hangját adta a kutatáshoz.

Az összeállítás meghatározó stílus-eleme a vertikális montázs, amellyel intellektuális síkon közvetíti azt a rendkívül összetett élményanyagot, amely a „célszemélyként” átélt megfigyeltség állapotába sűrűsödik. Épp azzal, hogy a rendszert működés közben mutatja (hiszen a működéshez éppúgy hozzátartozik az 1961-es, a fal építését elhazudó sajtótájékoztató, mint a Stasi miniszterének, Erich Mielkének a kenetteljes monológja a párthoz való hűségről, szakszerűségről, tudományosság követelményéről, valamint az önfelelt Stasi-parti), megfelelő kontextust teremt a túlsó teremben látottakhoz és nem mellékesen a dr. G.-interjúhoz. A módszeresen gyilkos, gépies, antihumánus rendszert ugyanis könnyen emberivé tehetné a családi nyaraláson is feladatát végző, elvhű alkalmazott néhol ironikus reflexiókkal tűzdelt, ám mégis tényszerű, vallomásszerű beszámolója. De csak feltételes módban: ha nem visszhangozna bennünk a kiállítás talán legerőteljesebb hanghatásaként többször egymás után, hullámzászerűen felerősödő, majd elhalkuló tapsvihár. Az áldemokrácia

rítusait, a nagygyűléseket kísérő üres zaj ebben a kontextusban, épp ismétlődésével válik fájdalmasan harsánnyá, tép fel már-már begyógyult sebeket.

### **...harmincnyolc, harminckilenc, negyvenegy...**

A kiállító tér fölött, egy emelettel följebb helyezkedik el az installáció „Tablója”, megtekintéséhez tehát a Stasi-szoba után vissza kell sétálnunk, a balatoni történetek ismételt érintésével, hogy célt érjünk. Az elötétített kisebb terem kedélyes bór számolyain elhelyezkedve nézhetjük, hallgathatjuk végig, ahogyan szereplőink az 1989. november 9-i Falomlásra visszaemlékeznek. A kilenc részre osztott vetítési képen végtelenítve futnak egymás után az interjúrészletek: miközben egy korszaktanú beszél, a többiek állóképként, mozdulatlanágba dermedve hallgatják a hétköznapibbnál hétköznapibb, utóbb ünnepivé avatódott eseményeket.

Dr. G. az egyetlen, akinél felborul ez a szisztéma, és ez újra csak egy véletlennek köszönhető. A tiszt negyvenedik születésnapja épp november 10-re esett. Feletteseitől a korábbi eltávozásához engedélyt kapva, az ünnepléshez ételt-italt bevásárolva tért haza. A történet lezárása így válik szimbolikussá: a felgyorsult események meghiúsították a partit, a hűtőszekrényben minden érintetlenül maradt.

A vizuális hatás teljes összhangban áll az epilógus narratívájával is. A balatoni történetek kedves ismerősöknek tűnő hősei mellett a sarokban egyetlen kép van, amelyen nem kereshetjük az arc érzelmi rezdüléseinek nyomait, nem figyelhetjük a tekintetből sugárzó, az emlékek felidézésével járó megelégedést. Teljesen irreleváns, dr. G. akarta-e vagy az alkotók döntöttek az arc meg nem mutatása, így az

emlékképének kitörlése mellett. Az eredmény számít. A Balaton-brigád tisztjének vonásaira, aki még a nyolcvanas években is a szervezet túlélési lehetőségeit kereste, nem fogunk emlékezni.

\*

Az installáció alapjául szolgáló kutatás létrehozása, amint fentebb említettem, egy kiváló csapat munkája volt. A zene a társszerzőként kiemelkedő munkát végzett Cserepes Károlyt dicséri, a kiállítás elrendezése itt a Vaszary Villában a Forgács megformálta berlini koncepcióból Szauder Dávid kurátor nevéhez fűződik. Forgács Péter és Hámos Gusztáv a koncepció létrehozójaként, illetve művészeti és projektvezetőként alkották meg az installációt. Együttműködésük szimbolikus, hiszen a két kitűnő médiaművész közül az egyik Magyarországon, a másik Berlinben él. Hámos Gusztáv konceptuális művészként ígéretes és jelentős pályakezdet hagyva maga mögött hazájában, a szabadságot választotta: 1979-ben Berlinbe költözött. (*Balatonfüred, Vaszary Villa, 2010. szeptember 19. – 2011. június 26.*)

Pócsik Andrea

## Az eredendő város

### *Bloom! Társulat: City*

A Bloom! Társulat alig egy éve alakult. Tagjai magyar, spanyol és olasz táncművészek, első, közös ötleten és munkán alapuló előadásuk pedig a *City* címet viseli. Város tehát, egy város, amelynek neve: Város. Vagyis nem egy specifikus, nemzethez vagy időhöz kötött hely, hanem egy interkulturális, fikatív, de feltérképezhető jellegzetes, tipizál-

ható, tehát bizonyos fokig realiztikus, urbánus tér. Nagyjából ennyi előfeltételezésünk lehet a cím mint meghatározó verbális információ alapján.

A cím mint öntematizáló aktus magas fokú várakozást kelthet a befogadóban, ám ezt az elvárást az előadás csak részben igazolja. Ugyanis a cselekménytér folyamatos szűkülése majd tágulása okán, a műbéli események vagy magára a színpad négyzetméterére, vagyis az előadás kettős kódoltsága miatt valóban a színpadi térre mint színpadi térre korlátozódnak (hiszen a mű aközben valósul meg, hogy a művészek az előadás előadását játsszák el), hol pedig behatárolhatatlanná nőve egy mitologikus, tér nélküli „nincstérbe” oldódnak.

Rögtön az első percekben erős öniróniával találkozunk. Az öt táncos (Dányi Viktória, Molnár Csaba, Sebestyén Tímea, Solinas Moreno, Igor Urzela) cirkuszi zenére, mezítelenül masírozni és táncolni kezd, felhívva ezzel a táncos szakma olykor kíméletlenül testies mivoltára is a figyelmet. Szemlátomást mutogatják magukat, arcukon kaján önelégtelenség tükröződik, előpöffeszkednek meztelen tagjaikkal; majd dobpergésre és egy hang felszólítására felöltöznek. Ki lehet az, aki láthatatlanul irányít? Hosszabb-rövidebb gondolkodás után rájöhet a néző, hogy ezt a hangot már hallotta valahol, méghozzá közvetlenül az előadás előtti percekben, amikor figyelmeztette, hogy kapcsolja ki mobiltelefonját. Ettől a pillanattól kezdve a Hang folyamatosan jelen marad, megsokszorozódó kilétében azonban csak egy jellemvonása állandó: irányító, parancsoló mivolta. A Hang egy olyan, olykor profán, olykor transzcendentális létező, amelynek funkciójától függően kiléte is vibráló folytonossággal változik. Esterházy *Harmonia caelestis* belüli édesapájához válik hasonlónak. Hiszen lehet a rendező, lehet egy

belső hang kivetülése, a társadalmi elvárások megszólalása, vagy akár maga az Isten. Maguk a szituációk sem kapcsolódnak konstitutív módon egymáshoz, hogy Esterházy Pétert idézzem: „itt soha, semmi nem folytatódik, mindig, mindent újra kell kezdeni”.

A már említett első jeleneten kívül főleg „ügyességi” és „ismerkedős” játékokat láthatunk, például: „ki kicsoda”, „szoborjáték”, „ki a gyilkos” és a „szólánc” mintájára játszott „mozdulatlánc”, ahol, mint egy kiegészítendő hasonlatot, a mozdulatokat adják „kézről kézre”. De ahogy a szavak egymás mellé rakosgatása még nem eredményez feltétlenül mondatot is egyben, ugyanúgy a mozdulatok egymásutánisága sem vezet szükségképpen tánc létrejöttéhez. Az előadásnak rendkívüli zsenialitását viszont éppen az adja, hogy képes lassan, fokozatosan kiválasztani a kezdetben eklektikusan születő és kavargó mozdulatokból azokat a paralelizmusokat, táncbeli alliterációkat, amelyekből majd megszületik a koreográfia, a táncművészet. Ugyan a mozgásfoszlányok kezdetben úgy kavarnak, akár egy vers születésekor a valahova alkalmas jelzőként „ténfergő” szavak, később láthatjuk, ahogy egy értelemgenezis csiráivá nőnek, s ahogy az alkotók egy gerincre, egy törzsre felfűzik őket, végül a szemünk láttára virágzik ki a mű. Mindeközben végig képes megmaradni a koreográfia játékkaraktere, frissessége – a művészet ezúttal a szó szoros értelmében alkotás, felfedezés, művészi játék. Ahogyan Derrida írja: „...belekeveredtünk a játékba, mert a játék fogvatart bennünket, mert kezdetől fogva játékban voltunk”. Tehát, ami a színpadon zajlik, az játék, ko-

molytalanság és bizony átverés is, hiszen vigyázzunk, mindez áltörténetes csupán, ugyanis nem improvizációt látunk, tehát az előadás ténylegesen nem most született meg – mondhatni aggastyán csecsemőként jött a világra. Olyan ez, mint egy verkfilm ismételtetése, ahol a dokumentarista módon rögzített anyag maga a kész alkotás.

A fentiek tanúsága szerint a *City* számos posztmodern jeggyel bír, a viszonylagos történetietlenség, az alkotófolyamatra való állandó reflektálás, az önazonosíthatatlanságok és öndevidenciák okán. Egy dolog azonban állandó ebben a modern tarkaságban: az Ember – így nagybetűvel, mint a Város. Az Ember, aki birtokolni akar, aki identitását elveszteni és meglelni akarja, aki megmutatkozni és megfelelni, s egyszersmind élni akar. S mindegy, hogy ezt hol teszi, mikor, melyik városban, mert ugyanazokat a már-már biblikus eredetű jeleneteket játssza újra. Az egyik alkalommal például eltűnik az említett Hang, ám a táncos mozdulatát ugyanúgy irányítják, mint eddig, csak hogy most botokkal lökdösve őt – a hosszú rudak a Hang fizikális manifesztációi lesznek –, a végeit pedig emberek rángatják, akik Istent játszanak, s akik ezután ezekre a botokra (a ruhájuknál fogva) felfeszítik társukat.

Azután ismét megszólal a Hang, amely az Embertől azt kérdezi, „miért vagy meztelen?”, mintha csak azt kérdezné: „Ki mondá néked, hogy meztelen vagy? Avagy talán ettél a fáról, melytől tiltottalak, hogy arról ne egyél?” És aztán jön egy Ember (először csak egy), aki megtörve a Rendet, megszegi a Parancsot.

Viola Szandra