

könyv másik rétegében a politikai magyarázatokat író Orwell megakadályoz e törekvésünkben, amikor a csetlő-botló, komikus figurát halálosan komolyan veszi, csalódását pedig majdhogynem tragikusnak látta.

A HÓDOLAT KATALÓNILÁNAK két rétegében az egyszerű közkatonára és az újságíró beszél felváltva, mintegy egymásnak felelgetve. Mivel két különböző idősíkot is jelenítenek meg – a katona az események közben számol be élményeiről, az újságíró utólag értelmezi a látottakat –, e kettő együtteséből bontakozik ki Orwell valószínűsíthető szemlélete.

Az újságíró elbeszélő ugyancsak csalódásáról ad számot, azt igyekszik végiggondolni, hogyan és miért hiúsult meg az utópia, mely a milícia soraiba kergette. Mivel ez az elbeszélő eljut odáig, hogy Spanyolországban a nemzetközi munkásmozgalom forradalmi és totalitárius szárnya csapott össze (nem pedig a humanizmus küzdött a militarizmussal, mint ahogy azt elbeszélőtársa föltételezte), nemcsak a felismerés folyamatát tárja fel, hanem a harcoló, majd megfutamodó közkatonát is véleményezi: ábrázolásában – talán szándéka ellenére – az az elbeszélő szóalomsra méltó pacifista, aki egyszer csak rádöbben, hogy rossz helyre került.

„Az író témáját az a kor határozza meg, amelyben él – de már azelőtt, hogy írni kezdene, el kell sajátítania egy érzelmi albtudót, amelytől később sem szabadulhat meg teljesen. Kétségtelenül az a dolga, hogy fegyelmezze vérmérsékletét, és ne ragadjon meg valamely éretlen szakaszban: de ha mindenestül elveti azt, ami fiatalon halott rá, megöli magában a készletét” – írja 1946-ban. A HÓDOLAT KATALÓNILÁNAK valóban szól arról az összeütközésről, mely „számára egyben a végleges szakítást is jelentette a totalitárius világgal” (Szilágyi Ákos), így a könyv – ennyiben legalábbis – lehet „egy ember és egy író végső megszűlésének krónikája”, s Takács Ferencet követve még azt is mondhatjuk, hogy „Eric Blair innentől kezdve »George Orwell«”. Am George Orwell – a MIÉRT ÍROK?-ból fentebb idézeteknek megfelelően – mégiscsak őrzi magában a korábbi Eric Blairt: a riportkönyv két elbeszélője mögül ő kacsingat ki. A tisztességes polgárember orrát csapja meg már a frontvonalra érve az az édeskés bűz, melytől végig nem tud szabadulni, őt kínozzák a latrinák, ő emlegeti mindennap a számára elviselhe-

tetlen szagokat, ő az, aki hiába mondja, hogy „a mocskok sosem zavart”, ha teheti, reggelente lop egy csajka vizet mosakodás céljaira, holott a milíciában a víz csak az ivás célját szolgálja, s ő az, aki a jeges hólében az első adandó alkalommal megfürdik. Van benne valami a radikális toryból: a némiképp balos és jobbos ideológia elemei nála az annyszor lefordított, elsíratott Anglia szeretetében olvadnak össze. Igaz, hazaszeretete soha nem készítené arra, hogy az ülepét füvel törölje elleneséget lelője.

Koncz Virág

## HARMINC ÉV KÉSÉS

George Kubler: *Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéről*

Fordította Szilágyi Péter és Jávor Andrea

Az utószót írta Radnóti Sándor

Gondolat, 1992. 226 oldal, 298 Ft

Horváth János említette vagy háromnegyed évszázada rezignáltan, hogy törvényszerűnek tűnik a magyar kultúra három évtizedes elmaradása a kinti új szellemi vívmányok szélesebb körű befogadásában. Ennek pontosan megfelelőleg, 1962-ben jelent meg és számos idegen nyelven is rövidesen olvasható volt Kubler most magyarra fordított műve, a THE SHAPE OF TIME. Ez a tény a legkevésbé sem teszi kérdésessé, hogy kitűnő gondolat volt magyar kiadása, újabb tétel azoknak a legutóbbi negyedszázadban magyarul hozzáférhetővé vált művészetelméleti alapműveknek a sorában, amelyek csaknem évszázados úrt igyekeznek betölteni.

Természetes, hogy a jelentős tudományos művek, éppen mivel jelentőségük nem utolsósorban abból adódik, hogy a maguk korának aktuális kérdéseire adnak – többé-kevésbé tudatosan – választ, csakhamar művelődéstörténeti dokumentummokká is válnak, és ebben a minőségükben is értelmezést igényelnek – lehetőleg nem is csak egyet. Áll ez Kubler könyvére is, elsősorban két okból. Az egyik a megjelenés óta eltelt három évtized zsúfoltsága mind tudományos eredmények-

ben, mind a múlt újraértelmezésére is ösztönző művészeti jelenségekben. A másik – ez már kevésbé általános – előadásmódjának az a töredezettsége és könyve kulcsszavainak az a következetlen és nehezen érthető használata, amely egyrészt a fordítást csaknem lehetetlen feladattá teszi, másrészt egyéb műveinek fényében igényel magyarázatot.

Radnóti Sándor kísérő tanulmánya (csak remélni lehet, hogy a műveket ideológiailag szalonképessé tenni hivatott írásokat lassanként felváltó tudományos igényű munkák előbb-utóbb az „Utószó” elnevezés alól is felmentést kapnak) mindkét feladattal szembenéz, nem kis pedagógiai körültekintéssel is tanúságot téve. Ezért ajánlatos a cím elolvasása után a könyvet az ő értelmezésével kezdeni: „*A shape szó külső alakot vagy formát jelent, s értelmezési körébe tartozik a szerkezet és a konfiguráció is. Nem az időnek van formája, amely megjelenik a tárgyokban, hanem a tárgyak története ábrázolja és strukturálja az idő formáját.*” (219. o.)

Ilyenfajta usztázásokra a továbbiakban is szükség van. AZ IDŐ FORMÁJA egy újfajta művészettörténet módszertani alapvetése kíván lenni. Újdonsága nem abban áll, hogy a művészettörténetet mint tárgyak történetét értelmezi, hanem sokkal inkább abban, hogy a tárgyakat (az eredetiben *things*, nem *objects*) egy-egy probléma különböző megoldásai-ként fogja fel; ezeket a problémákat véges számúaknak tekinti, s az azonos problémára válaszoló tárgyak felfogása szerint formaosztályokra (form-class) különülnek; közülük azok, amelyeket azonos hagyomány vagy egymásra tett hatás köt össze, történeti szempontból formai szekvenciákat (formal sequences) alkotnak (57. o.) A művészettörténet Kubler szemében formai szekvenciák története, s az egyes szekvenciákon belül alapvető különbséget tesz egyfelől elsődleges tárgyak (prime objects), másfelől a replikák (replications; a fordítás itt félreérthető) számos fajtája (másolatok, átfogalmazások stb.) között. (66. o.) Az így sorozatokba rendezett tárgyak összessége „*a dolgok története*”; ezzel a kifejezéssel kívánja Kubler „*az eszméket és a tárgyakat a vizuális formák fogalmában*” egyesíteni; így jön létre „*a közösségi öntudat vizuális képe*”, egy emberi közösségi „*tárgyakban jelenlévő önarcképe*”. (24. o.)

A legutóbbi – a könyvben egyébként szinte elszigetelten álló – gondolatban benne foglaltatik a művészettörténet-írás Kubler ajánlotta időfogalmának alternatívája. Ennek az időfogalomnak lényege ugyanis, hogy az abszolút kronológiánál jóval nagyobb szerepet kap benne az, amit Kubler szisztematikus időnek nevez, vagyis az egyes tárgyaknak a szekvencia tartamán belül elfoglalt időbeli helyzete. (89., 181. o.) Egy szekvencia „korai” vagy „késői” tárgyai csak ritkán és inkább véletlenül egyidejűek egy mellette élő másik szekvenciába sorolható hasonló szisztematikus korú darabokkal, ami – Radnóti pontos fogalmazása szerint (218. o.) – „*az idő globális szemléletének cáfolata... pluralitásának megalapozása*”. „*A közösségi öntudat vizuális képe*” azonban, amiről az imént szó volt, hacsak nem gondoljuk a történelmi időtől függetlenül statikusnak, aligha jeleníthető meg másképp, mint abszolút kronológiájuk szerint egyidejű tárgyak együtteseként.

A munka által kiprovokált kérdések egyik legfontosabbikához jutunk el ezzel: hogyan kell elképzelni a formai szekvenciák elméletre épülő művészettörténet-írást, nem a filozófus, hanem a „gyakorló” művészettörténész szemével nézve a problémát. Kubler fentebb röviden összefoglalt elképzeléséből a művészettörténetről mint a „*a dolgok történeté*”-ről világosan kibontakozik ellenségekpe: melyek azok az utak, amelyeket részben vagy teljesen járhatatlannak vagy megkeverülhetőnek tart a korábban próbáltak közül. Ő maga hármat emel ki: a művészeletrajzot, a süluskritikát és az ikonológiát. Mindhárom érthetően alig kaphat helyet a művészettörténet olyan felfogásában, amelyben a művészelegyenység, a művészi kvalitás és a „tárgy” jelentése nem kap meghatározó szerepet. Radnóti tanulmánya, teljes joggal beszélve magáról a Kubler-könyvről is mint művelődéstörténeti jelenségről, alapvető nézeteit a művészetelmélet, illetve -történet hagyományának két szekvenciájába illeszti be, utalva rá, hogy egyetlen „tárgy” elhelyezésénél az elemző „*több különböző hagyománysoron indulhat el hátrafelé*”. (195. o.) Az általa analízált két szekvencia (imitáció és kreáció, illetve forma és tartalom viszonyának értelmezései) mellé, a sokfelé továbbfejleszthető termékeny gondolathoz kapcsolódva, leginkább talán

egy kívánczik még: „tárgy” és a legszélesebb értelemben vett közönség viszonyának értékeléséé. Nem meglepő, hogy a magát a tárgyak történetének tartó művészettörténetben annak az emberi közegnek, amelyben létrejönnek, legfőljebb passzív szerepe van. Szerepsére Kubler nem kat'exochén művészetelmélet-író, hanem munkássága java részében elsősorban saját szemével érzékelt, olykor saját kezével rendezett tárgyak feldolgozója, történetírója, aki ebben a szerepében nemegyszer a másik, fentebb alternatívának nevezett oldaláról közelített A TÁRGYAK TÖRTÉNETÉ-ben felvetett kérdésekhez. A két szerep harmonikus találkozásának eredményei a könyvnek talán legizgalmasabb részei: az ÖSSZEGEZÉS-t megelőző utolsó, a címet idéző fejezetnek (AZ IDŐ FORMÁI) azok a lapjai, amelyeken a szekvenciák tartalmának változásait tárgyalva, a szünetelő és megakasztott osztályok, a kiterjesztett, vándorló és egyidejű sorozatok jelenségét írja le, főként arra az anyagra támaszkodva, amelynek ma talán legkiemelkedőbb ismerője: a spanyol gyarmatosítástól érintett amerikai kultúrákéra. Az általa és nyomában sokaktól „gyarmati művészet”-nek (colonial art) nevezett jelenségnek főként erről a területéről veszi a példákat annak a folyamatnak, illetve legfontosabb mozzanatainak a leírásához, amelynek során két teljesen különböző hagyományú és szintű, korábban egymásról lényegében nem tudó kultúra a művészet szférájában találkozik egymással (ami természetesen csak egyik színhelye a találkozásnak). A nem utolsósorban Kubler munkássága nyomán az utóbbi fél évszázadban széltében vizsgált akkulturáció jelenségéről van szó, amit az újkori gyarmatosítások területeiről vett paradigmatis értékű elemzések nyomán azóta az ókori kultúrákban is széles körben tárgyaltak (maga Kubler egyik első tanulmányában 1938-ban a görög és etruszk kultúra találkozásának egy példáján vetette fel a kérdést), és aminek szinte beláthatatlan perspektívái vannak a föld egymással különböző formákban, de mind szélesebb körben érintkező kultúráinak kutatásában.

AZ IDŐ FORMÁJA, bár fő célkitűzése gyökeresen új utak mutatása a „tárgyak” rendszerezéséhez, szerzőjének ízlése szerint alapvetően konzervatív mű, természetesen a jelző

minden pejoratív értelme nélkül. A művészet csúcseit számára a Parthenón és Raffaello jelentük; az elsődleges tárgy és a replika vagy a műtárgy és a szerszám („haszontalan és hasznos tárgy”) szembeállítás (34. o.), művészeti szempontból természetesen az elsők preferálásával, ugyancsak egy klasszicista normatív felfogás távoli kicsengése. Így érthető, bármilyen meglepő is, a „koloniális” és a paraszti művészet negatív jelenségeinek talán túlzott kiemelése, és az ellenkező irányú, tehát a gyarmathól a gyarmatosítók, a paraszúból a felsőbb rétegek kultúrája felé sugárzó pozitív ösztönzés csaknem teljes figyelmen kívül hagyása (amire persze a szekvenciaelmélet evolucionista jellege is ösztönözte). Még inkább érthető a kortárs művészettel szembeni ellenszenv vagy legalábbis fenntartások több helyütt előbukkanó megnyilvánulásai, mint az a több fogalmazásban megismételt tétele, hogy „valószínűleg... az emberi társadalomban már minden lehetséges formát vagy jelentést felváltak valamikor és valahol... mi és utódaink e régi... formafajták közül válogathatunk, ha szükségünk van rájuk” (186. o.), vagy megjegyzése „a kortárs művészek euforikus, de megvalósíthatatlan törekvése”-ről. (189. o.)

Radnóti Kubler munkájának ezeket és egyéb vonásait elvileg tökéletesen meggyőző módon magyarázza egyfelől régészetorientált szakterületével, másfelől helyzetével a jelenkori kultúrában, elsősorban a művészeti kultúrában. Épp ezen a két ponton van azonban talán a legsúlyosabb következménye a harmincéves késésnek, amellyel a könyv hozzánk érkezett. Radnóti szerint Kubler „művészetfelfogása... egybevág a régészet paradigmájával”. (211. o.) Ehhez azonban hozzá kívánczik kiegészítésül, hogy a régészetnek a könyv megjelenése idején még elfogadott, de soha nem kizárólagos, az utóbbi-harminc évből pedig legfőljebb utóvédharcait vívó irányzatról van szó. Az elsősorban Amerikából kiinduló „új régészet”, amelynek Kubler is egyik úttörője volt, távolról sem jellemezhető azzal, hogy „a tárgyakat pusztán technikai produktumoknak látja” (189. o.) – tíz évvel könyve megjelenése után már aligha írta volna ezt le. De a nyolcvanas évek elejétől már az „új régészet” és a „nagy hagyomány”, vagyis a hagyományos klasszika-archaeológia termékeny vitája is megindult, azzal a felismeréssel, hogy

mindkettőnek van mit tanulnia egymástól: világgossá vált például a stíluskritikán alapuló attribúciós tevékenység útmutató jelentősége a használati tárgyak rendszerezésében, másfelől az egzakt mérési eljárásoké klasszikus antük kultúrák rekonstruálásában. Ugyanígy repedezőben van a fal, amely a régészetter és művészettörténetet a két háború közt és után elválasztotta egymástól (bár mindig voltak átjárókapui), azt pedig talán soha nem lehetett általánosítani, hogy „a művészettörténet csak [a tárgyak] jelentését vizsgálja, elhanyagolva technikáit és formái szerkezetüket” (Kubler, *uo.*). Röviden: a Kubler-könyv a kulturális antropológia jól körvonalazható, céljait, módszereit és eredményeit tekintve is integráló és útmutató tudománnyá válása előtt született. Hogy a modern művészet elmúlt három évszázadának új jelenségei hogyan korlátozzák Kubler néhány tételének érvényességét, arra jó példák olvashatók Radnóti kísérő tanulmányában. (213–216. o.)

Alig hihető, hogy akad valaha vállalkozó arra, hogy a művészet történetét mint formai szekvenciák történetét megírja – ha igen, semmi esetre sem most, amikor mind a régészetben, mind a művészettörténetben egyre inkább a könnyebb sikert kínáló kiállítás-katalógusok szorítják háttérbe a gondolkodásra kényszerítő, új koncepciókat megfogalmazó munkákat. Hogy azonban nem születhet új mű, amely valamiképpen ne a régié sorának adósa és folytatása volna, s ebben az értelemben nem létezik eredetiség, az – ha nem is alapjában új felismerés – a könyv maradandó tanúsága. „A múlt se pihen / új percek mérgecsöppjeiben / elomolva őrsi részét, / a holt madár, bár szárnya se rebben, / röptül a zúgó szárnyú seregben, / s röplében üli fészékét.” A legpontosabban mindig a költő fogalmaz.

Szilágyi János György

## A HOLMI POSTÁJÁBÓL

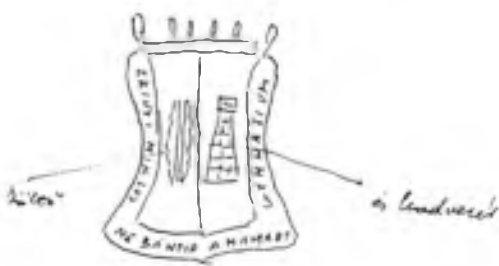
Réz Pálnak

Kedves Barátom!

Ha kezembe veszek egy könyvet (különösen folyóiratot), akkor mindenekelőtt megforgatom, átpörgetem ujjaimmal a lapokat, és megállapítom, hogy tetszik vagy nem tetszik. Ez még nem kapcsolat. Annyi, mintha megfordulnék egy lány után. Ha megfordulok, az csak azt jelenti, hogy jólesik a szememet legeletetni. A *Holmit* kedvvel lapozgatom (megfordultam utána), de tudom, hogy közelebbi kapcsolatba kerülünk.

Megnézem a tartalomjegyzéket (1991. január), és persze kiszűrom Mátyást. Jó indítás, mert őt nagyon szeretem. Éveken át ugyanazokba a mozikba jártunk, ugyanazokba a presszókba, és mindig elmentünk egymás mellett. Egyszer mellette álltam a sarkon, zöld lámpára várva, és alig tudtam megállni, hogy ne köszönjek neki. De hülyén nézett volna ki, és az ilyen barátságokat kár lenne elrontani.

Szóval elolvastam a Mátyás-novellát (EGY ÉJSZAKA). Ha nem ordítana minden sorából, hogy Mátyás írta, azt gondolnám, hogy Kafka. Mindketten büszkéek lehetnek rá! De megüti a szememet a Zrínyi Gimnázium neve. Oda jártam nyolc évig. Valahogy így nézett ki a sapkacímér:



És hirtelen beugrott, hogy ott ismerem meg Süss Pistát. Kettővel járt fölöttem, és szégyény már akkor is bolond volt. Kissé fátyolos tekintetével – ami mögé sohasem lehetett belátni – olyan kitarotán tudott nézni, hogy az embernek kétsége támadt: igazán ki a bolond.

1939-ben négynapos iskolai kiránduláson voltunk a Dunántúlon. Voltunk vagy har-