

Bernáth Árpád

ERŐSZAK ÉS ANTIMŰVÉSZET

Heinrich Böll művészetfelfogása és a nyugatnémet társadalmi mozgások (1965–1975)

Vajda Mihálynak 60. születésnapjára

A helyzet

Az 1970-es évek első felében egy magát Vörös Hadsereg Csoportnak nevező illegális szervezet sorozatos terrorcselekményekkel tartotta feszültségben a nyugatnémet társadalmat. A csoportot Andreas Baader és Ulrike Meinhof vezette. A hatvanas évek végén váltak ismertté: mindketten részt vettek a társadalom megújulásáért folytatott mozgalmakban. Meinhof újságcikkeket írt szociális kérdésekről, forgatókönyvet elárvult gyermekek helyzetéről. Baader a vietnami napalmbombázások elleni tiltakozásként áruházakat gyújtott fel: ezzel akarta a közömbösnek mutatózó fogyasztói társadalmat felrázni. A gyújtogatásért elítélt Baadert társai kiszabadították a börtönből. Az akció során halálosan megsebesítettek egy embert. Miközben folyt ellenük a körözés, bankokat raboltak ki, hogy megindítandó „városi gerilla”-harcukhoz pénzt szerezzenek. A bankrablásoknál sokszor használták fegyvereiket, az üldöző rendőrök néha ártatlanokra lőttek. Az áldozatok száma egyre nőtt.

Heinrich Böll 1966-ban közölt egy hosszabb elbeszélést: EGY SZOLGÁLATI ÚT VÉGE (ford. Gáli József, ENDE EINER DIENSTFAHRT)* címmel. Az elbeszélésben apa és fiú (egy műbútorasztalos és egy leszerelés előtt álló katona) felgyújtanak egy katonai dzsipet. 1971 karácsonyán Böll cikket írt, amelyben Meinhofot a harc feladására, a jogállam képviselőit igazságos ítélezésre szólítja fel – a kegyelmet sem kizárva, hiszen a háborús bűnösök nagy körének is megkegyelmeztek. A *Spiegel* WILL ULRIKE MEINHOF GNADE ODER FREIES GELEIT? (KEGYELMET VAGY JOGSZERŰ ELJÁRÁST KÉR ULRIKE MEINHOF?) címmel közölte az írást. A megszólított felek nem adtak pozitív választ a cikkekre, a sajtó nagy része viszont hadjáratot indított Böll ellen, legagresszívebben a Springer konzern. Böll írói válasza a támadásokra egy hosszabb elbeszélés: KATHARINA BLUM ELVESZTETT TISZTESSÉGE VAGY: HOGYAN KELETKEZIK ÉS HOVA VEZET AZ ERŐSZAK (ford. Bor Ambrus, DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM..., 1974). Az elbeszélésben Katharina Blum lelövi az ellene folyó sajtókampányban jeleskedő újságírót.

Időközben egyre több újságcikk, majd tudományos igényű tanulmány, sőt politológuskönyv is született annak az állításnak jegyében, hogy Böll volna a Nyugat-Németországban tapasztalható erőszak szellemi atyja. Ezek az írások a Meinhof-cikk után szaporodtak el, de tényanyagukban visszanyúlnak a hatvanas évek derekáig. Idéznek az ekkor publikált esszékből, hivatkoznak a SZOLGÁLATI ÚT dzsipégetésére, s később,

* Ha az idézett szöveg magyarul olvasható, előbb a magyar, utána a német címet adom meg. Ha nincs publikált magyar fordítása, akkor a német cím áll elől, a fordítás pedig a szerzőé.

a KATHARINA BLUM megjelenése után, az újságíró meggyilkolására is. A tények – prima vista – Böll ellen szólnak. És mégis, szerintem joggal idézhette volna Böll a tőle különben távol álló, de az 1950-es évek elején hasonló támadásokat megélt Thomas Mann: „*Hogy terror, erőszak, hazugság és jogtalanság számomra borzalmas dolgok – félreismerheti ezt bárki, aki valaha is valóban elolvasott tőlem egy könyvet? Persze a könyvek nem valók mindenkinek – annál inkább a szalagcímek!*” (BEKENNTNIS ZUR WESTLICHEN WELT – HITVALLÁS A NYUGATI VILÁG MELLETT.)¹

Miről szól a SZOLGÁLATI ÚT valójában?

Ha valaki meg akarja védeni Böllt azzal a váddal szemben, hogy ő volna az „erőszak szellemi atyja”, a KATHARINA BLUM esetében nincs nehéz dolga. Nem csak a fejlemények idősorrendje miatt. Aki elolvassa az elbeszélést, aligha tekintheti főhősnőjét a modern terrorista prototípusának. Katharina Blum személyes indítékból, jogi eszközök hiányában, becsülete védelmében gyilkol: s mint gyilkos a „szabad sajtó” gátlástalanságának áldozata. Az sem lehet igazán kétséges, hogy a terrorhullám kiváltója nem a MEINHOF-cikk volt. Amikor Böll a názáreti születésének ünnepén arra figyelmeztet, hogy amíg a „fogat fogért” ószövetségi elvének alkalmazása az erőszak növekedéséhez és végső soron a jogállamiság összeomlásához, addig a krisztusi megbocsátás elvének alkalmazása a jogállamiság keretei között az erőszakspirál visszacsavarásához vezethet, akkor lehetett naiv – és az adott esetben, mint a későbbiek bizonyították, az is volt! –, de semmiképpen sem erőszakra buzdító. De mi a helyzet a SZOLGÁLATI ÚT-tal? 1965-ben, amikor játszódik, 1966-ban, amikor megírta, az erőszak bármely formájának tudatos politikai alkalmazása még ismeretlen volt a nyugatnémet társadalomban. Ezért ha Böll elbeszélése valóban, mint általában felteszik, a „*dolgok elleni erőszak*” elvét mint a tiltakozás egyik lehetséges és kívánatos formáját népszerűsíti, akkor mégiscsak más fényben kell látnunk a MEINHOF-cikket és a KATHARINA BLUM című elbeszélést is.

Döntő kérdés tehát annak tisztázása, hogy mi készíthette Böllt a hatvanas évek közepén a SZOLGÁLATI ÚT megírására. Milyen összefüggés mutatható ki az elbeszélés és a '68-as nyugati diákmozgalmak között? Én azt állítom, hogy az elbeszélés megírását nem az erőszak elvének elfogadtatása, sokkal inkább a művészet társadalmi eljelentéktelenedésének kiábrándító tapasztalata motiválhatta. Az állítás talán meglepő, de csak addig, amíg el nem olvassuk a szerző BEVEZETÉS A „SZOLGÁLATI ÚT”-HOZ (ford. Bor Ambrus, EINFÜHRUNG IN „DIENSTFAHRT”, 1967) című cikkét, amelyet – ebben az összefüggésben ezt is érdemes megemlíteni – katolikus világi papok és hívők folyóiratába írt. Itt ugyanis az elbeszélés keletkezésének körülményeiről a következők állnak: „*Ebben az időben sokat gondolkoztam azon, hogy a társadalom odaadó művészettisztele a művész számára nem más, mint gumicella*” (E II,2533).² Böll természetesen nem csak úgy általában elmélkedik a művészet értelmetlenné válásáról, és nem véletlenül „*ebben az időben*”: önnön művészetéről is szó van, éspedig a hatvanas évek társadalmi folyamatai felől nézve. Böll a művészetnek és az ő művészetének várt társadalmi hatása és az általa is megfigyelt társadalmi folyamatok között súlyos ellentétet lát.

A politikai szférában Böll megítélése szerint a hatvanas évek közepén, az ellentmondásos eredményeket hozó adenaueri korszak lezártaival növekvő veszélynek van kitéve a német társadalom fiatal demokratikus rendje. Attól tart, hogy a két legnagyobb párt koalícióra lép, s ezzel a korábbinál is értelmetlenebbé válik a kicsinyre zsugorodó politikai ellenzék. A több mint kétharmados parlamenti támogatást élvező

kormány lebonthatja akár a német fegyverkezés meglévő alkotmányos korlátait is, a tervbe vett szükségállapot-törvény meghozatalával pedig megteremtődhet a legális lehetőség a demokratikus intézményrendszer felfüggesztésére. Mindezek a változások eszményi keretet képezhetnek egy olyan politikus számára, mint Franz Joseph Strauss: a nagykoalíció tehát növelheti esélyét, hogy a következő választások után ő legyen a kancellár. Strauss kancellársága pedig belpolitikailag diktatúrát, külpolitikailag háborút jelenthet.

A művészet szférájában Böll két tendenciát figyelt meg: a happening diadalújtját és a dokumentarista irodalom térhódítását. A dokumentaristák szándékuk szerint „változtatlanul” adják közre a múlt egy darabját, az alkotómunka az anyag kiválasztására szorítkozik. A happening-művészek ezzel szemben szinte tetszőleges az anyaga: a lényeg, mint angol neve is mutatja, maga a „történes”, ez a nagyon is sajátos „műtösz”, amely a többnyire esetlegesen kiválasztott anyag deformálásából áll. A két, egymással élesen ellentétes művészetfelfogás tehát egy vonatkozásban azonos, mégpedig abban, hogy programatikusan lemond anyagának megformálásáról. Böll felfogása szerint azonban csak a megformáltak van saját léte, s csak a saját léttel bíró birhat jelentéssel. Ezért úgy látta, ha a nagyközönség elfogadja a dokumentarizmust és a happeninget annak, aminek manifesztumok nyilvánítják, vagyis művészetnek, akkor ez a nagyközönség elvesztette a formálás iránti érzékét vagy igényét, s ezzel elvesztette azt a hitét is, hogy a művészet mondhat valamit neki, hatással lehet létére.

Böll a maga számára mindebből két következtetést vont le. Egyrészt maga is „dokumentarista” lett – de nem Peter Weiss vagy Rolf Hochhuth módján. Vagyis nem jelentősnek tartott bírósági tárgyalásokat jegyzett le, nem elhallgatott történelmi eseményeket állított színpadra. Saját élettapasztalatát kezdte esszéikben feljegyezni, szónoki emelvényeken elmondani. Az író mellett színre lépett az eddig háttérben maradt polgár, és életének dokumentumaival közvetlen politikai hatást igyekezett elérni. 1968-ban tüntetett a szükségállapot-törvény ellen, és beszédet tartott a demonstrálók-nak Bonnban. 1972-ben Brandt oldalán részt vett a választási harcokban. 1974-ben a szociáldemokraták országgyűlési frakciója előtt beszélt a parlamentben. Másrészt „happening”-művész lett, de kicsit másképp, mint mondjuk azok, akik ez idő tájt Ulmból csináltak „műalkotást” – (*In Ulm, um Ulm und um Ulm herum*) – a sok történésbe még a légierőt is bevonva.³ Böll ugyanis nem csinálta, de *megírta* a „happeninget”, a SZOLGÁLATI ÚT-ban a katonai dzsip felgyújtását s azt a bírósági tárgyalást is, amely a történetet happeningnek minősítette.

Hogyan lett a bírálóból imitátor, s mit jelent az a különbség, amely Böllt elválasztja a valódi dokumentaristáktól és happening-művészeketől? A dokumentarista irodalomhoz való viszonya nem szorul bőségebb magyarázatra: dokumentumok közreadása önmagában, manipulatív szándékok nélkül nem lehet káros, viszont lehet nagyon is hasznos – másodlagos, hogy mikor tekintjük ezt is művészetnek, s mikor nem. Más a helyzet a happeninggel: miközben művészetnek jelenti ki magát, s arra törekszik, hogy az egyedül lehetséges művészetnek tekintsék, Böll szerint épp ellentéte a művészetnek: antiművészet. De akkor hogy került a happening a SZOLGÁLATI ÚT-ba?

Könnyebben megértjük, ha megvizsgáljuk azokat az esszéket, amelyek a SZOLGÁLATI ÚT megírása és megjelenése körül keletkeztek, s amelyek tartalmazzák Böll aktuális felfogását a művészetről és antiművészetéről. Az idetartozó esszék közül a BRIEF AN EINEN JUNGEN NICHTKATHOLIKEN (LEVÉL EGY NEM KATOLIKUS IFJÚHOZ) 1966. szeptember 9-én jelent meg Enzensberger *Kursbuch*-jában. DIE FREIHEIT DER KUNST

(A MŰVÉSZET SZABADSÁGA) című beszédét 1966. szeptember 24-én mondta el a wuppertali színház megnyitása alkalmából. AN EINEN BISCHOF, EINEN GENERAL UND EINEN MINISTER DES JAHRGANGS 1917 (EGY 1917-ES PÜSPÖKNEK, TÁBORNOKNAK ÉS MINISZTERNEK) 1966. december 1-jén jelent meg a *Die Zeit*-ben. E három írás közül A MŰVÉSZET SZABADSÁGA tett szert a legnagyobb hírnévre, ezért most közelebbről csak ezzel foglalkozom. Ezt a beszédet szokták ugyanis az állam elleni első nagy anarchista támadásként értelmezni azok, akik Böllben vélték megtalálni a terrorizmus szellemi atyját. A sok értetlen kommentár idővel kikényszerített az íróból is egy önértelmezést: 1974-ben (egyébként röviddel a KATHARINA BLUM megjelenése után) így foglalta össze A MŰVÉSZET SZABADSÁGA alap gondolatát: „*A wuppertali színházban azt mondtam az embereknek, ne hagyják magukat művészettel megejtetni [...] figyeljenek az államra, az övék, politizáljanak.*” (E III, 171.)

Ez a wuppertali beszéd számomra az első, rejtett bevezetés a SZOLGÁLATI ÚT-hoz. A később írt második, címe szerint is BEVEZETÉS A „SZOLGÁLATI ÚT”-HOZ ÉS A MŰVÉSZET SZABADSÁGA közötti szoros kapcsolat tárja fel ezt az összefüggést. Böll a BEVEZETÉS-ben ugyanis magát, A MŰVÉSZET SZABADSÁGA egy fontos gondolatát idézi. Azt a társadalmat, amely mindenkit, aki csak művésznek nevezi magát – így például még a holland „provó”-kat is! – komoly művésznek tart, és mindenre, amit „művészet”-nek mondanak – így például a „happening”-et is! – a művészetnek kijáró áhitattal tekint, „*foglalat nélküli*” és „*felfoghatatlan*” társadalomként minősíti (E II, 253). Ezt a jellemzést azonban már ismerhettük A MŰVÉSZET SZABADSÁGÁ-ból: ott is úgy beszélt a „*tömegről, amelybe valamennyien beletartozunk*”, mint valami „*foglalat nélküli*”-ről és „*felfoghatatlan*”-ről (E II, 229). A szövegkörnyezet is hasonló. A társadalmat azért kell így jellemeznie, mondja Böll Wuppertalban, mert az mindenkit, aki Bonnban politikusnak mondja magát (még ha nemzetiszocialista múlttal rendelkezik is!), komoly politikusnak tart, és a fővárosi politikai „happening”-et (E II, 229) valódi államnak kijáró tisztelettel övezi! Böll megfelelést lát tehát a „provók” és a „politikusok”, illetve bizonyos típusú művészet és bizonyos típusú állam között. A megfeleltetés nem csupán alkalmi ötlet, retorikai fogás: mélyebb alapja van. Ez az alap Böll hatvanas években kiforró művészetfelfogása, amely az „*anyag*”, a „*deformáció*”, a „*rend*” és a „*szabadság*” fogalmaira épül.

A happening a művészet lényegét jelentő megformált rend helyett – véli Böll – a deformálást tekinti végcéljának. Ezért nem is töltheti be a művészet szerepét, és veszélyes, ha művészetnek adja ki magát. Ugyanígy veszélyesnek tartja Böll azt a politikai happeninget, amire Bonnban lesz figyelmes, s amelynek lényege „*az állam deformálása*” (E II, 229). De ebben a vonatkozásban nem csak az a veszély áll fenn, hogy a deformált államot polgárai valódi államnak fogadják el. Az igazi veszély abban áll, hogy ez az állapot, mégpedig függetlenül attól, hogy milyenként élük meg a polgárok, szükségszerűen átmeneti. Mert hasonlóan a művészethez, amelyben az anyag deformálása még nem maga az alkotás, csak a műalkotáshoz, vagyis a „*rendezett és megformált anyaghoz*” (E II, 228) vezető út egyik lehetséges, sőt többnyire szükséges fázisa, a politikában nem lehet végállapot a deformált, belső szilárdságot nélkülöző állam. Ezért csak idő kérdése, hogy a társadalomban mikor támad fel az igény a nagy rendező, a „*politikai messiás*” (E II, 229) iránt. Mert ha a társadalom érzéketlennek mutatkozik a szabadságot és a rendet képviselő autentikus művészettel szemben, akkor nagyon is valószínű, hogy hasonló érzéketlenséget mutat a megvalósítandó forma, a politikailag szükségszerű stabilitás, a szilárd állam szabadsága és rendje iránt is. Vagyis közömbösségben képtelen lévén maga formálni saját államát, rábizza ezt a feladatot arra, aki el-

hiteti vele, hogy ő a politikai rendező. A művészetérzéketlen tömeg meg fog elégedni piciny szabadságokkal és primitív szabadosságokkal. Le fog mondani az igazi szabadságról, arról, hogy közösségi létének terét maga formálja meg.

Miután Böll azt tapasztalta, hogy az autentikus művészet, hogy önnön művészetében abban a közegben, amelyben él, hatástalan, s ez a tapasztalat azt mondatta vele Wuppertalban: „*ne hagyjátok magatokat művészettel megeztetni*”, mit tehetett ő maga? Láttuk, polgárként tüntethet, és beszédeket intézhet a polgártársakhoz és képviselőikhez. Ez azonban egy olyan művésznek, akinek hivatása alapvető létezési módja, nem jelenthet megoldást. Nem jelenthetett megoldást annak, aki a politikai szabadság, a közformált rend feltételét az autentikus, a formát teremtő művészetben látja. A kortársi hatás érdekében és véleményét kifejező Böllnek meg kellett hát kísérnie a „divatos” dokumentarizmus és a „divatos” happening elveit valamilyen módon művészetébe beemelni. Ez a megoldás számára azért is kínálkozott, mert a dokumentarizmus és a deformálás egy bizonyos fajtája művészetfelfogásában már jóval korábban megjelent. A dokumentarizmus sajátos esetére vonatkozik Böllnek az a már 1952-ben kinyilvánított és egész életében hangoztatott nézete, hogy a művészet akkor a legtökéletesebb, ha „*valóság és szimbólum egybeesik*” (E I,44), vagyis ha a valamilyen módon kiválasztódott anyag kivételesen önmagában megformáltnak mutatkozik. (Böll egyik példája 1968-ból származik. Szemtanúként élte meg Prága szovjet megszállását: „*Kafka szülőháza előtt egy tank állt, csöve Kafka mellszobrára meredt. Szimbólum és valóság itt is egybeesett.*” E II,310.) Az antiművészet iránti érzékenysége a deformálás kategóriájára épül, amely, ha nem áll fenn szimbólum és valóság kivételes egybeesése, a művészi alkotófolyamat elengedhetetlen fázisa. Böll a BILIÁRD FÉL TÍZKOR (BILLIARD UM HALB ZEHN, 1959) című regényében, amely a művészet hatáslehetőségeit is tematizálja, bőségesen foglalkozik a deformálás lehetséges változataival. A deformálás azonban nemcsak a művészi alkotás része, hanem, mint láttuk, Böll szerint része a strukturálisan rokon politikának, s amire itt térhetünk ki először, része a strukturálisan rokon vallásnak is. Pontosabban mindazon vallásoknak része, amelyek ismerik az áldozást, a deformálás sajátos módját, mint szakrális cselekményt. Ezért nem a deformálás mozzanata maga a negatívum. Antiművészté akkor válik ez a művelet, ha nélkülözi a formálást mint korrelátumot, s így értelmezhetetlen marad. A hatvanas évek közepén az igazán új elem Böll gondolkodásában tehát az, hogy a megformált anyag, a művészet hatása a deformálásban is jelentkezhet, illetve bizonyos feltételek között csak ebben. Így *elméletileg* egy olyan társadalomban, amely elvesztette érzékét a szimbólumok iránt, vagyis a művészetet (hasonlóan a valláshoz) a társadalom léttereitől elhatároltan és attól függetlennek gondolja, s épp ezért mindent, amit művészetnek nyilvánítanak ki, elfogadhat és el is fogad művészetnek, a hatás kierőszakolásának, a társadalmi és a művészi szféra összekapcsolásának egyetlen lehetséges módja, a művészet és a hatás összekötése a deformálás aktusában. Ha ellenzed a hadsereget és a háborút, ne kövesd a LÜSZISZTRATÉ-t író Arisztophanész vagy az IPHIGENIÁ-t író Goethe példáját, pusztítsd el a háború eszközeit, és nevezd happeningnek.

Böll azonban mégsem ezt teszi, nem lépteti a művészet helyére az (igazságos?, új társadalmat hozó?) erőszakot. Azt írja meg, hogy hogyan reagálna egy ilyen tette az a társadalom, amelyben nincs igazi, erős ellenzék, és amelyben a művészetnek nincs szerepe. Vagyis amikor Böll a deformálandó anyagot, az elégetendő katonai dzsippet maga alkotja meg, következésképpen a deformálást csak szimbolikusan hajtja végre, amikor a „happening” egy megformált, a nyugatnémet hadsereg hétköznapijainak de-

formálásából létrehozott, hangsúlyosan „megcsinált” elbeszélésben történik meg, akkor nem beszélhetünk a deformálás propagálásáról, de sokkal inkább a társadalom és művészet viszonyának szatirikus ábrázolásáról.

Ha Böll 1971-ben mégis úgy vélekedik, hogy a SZOLGÁLATI ÚT-at „cselekvésre való felszólítás”-ként (J,155) kellene értelmezni, akkor ezzel aligha arra gondol, hogy tömeges dzsiplopásokot és -égetéseket szeretne látni. Bár van olyan szereplő az elbeszélésben (a szocialista Hornné), aki szerint jó lenne, ha „minden katonának eszébe jutna, hogy felgyújthatja autóját vagy a repülőgépét!” (R III,487). És olyan szereplő is van (a gazdag Agnes Hall), aki vagyonát azzal a feltétellel hagyná a dzsipet felgyújtó ifjú Gruhlra: „Mindén évben egyszer gyűjtsen fel egy olyan autót [...] mondhat érte egy ilyen tüzes misét [...] azt a Mindenszentek litániáját is elénekelheti hozzá: Szent Ágnes, Szent Cecília, Szent Katalin – ora pro nobis” (R III,494). Mégis, az elbeszélés „üzenete” itt sem azonosítható egyes szereplőinek kijelentéseivel. Nem arról van tehát szó, hogy a tömegesen aktivizálódó, a kevés kiválasztott alkotó helyére lépő „közreműködő”-k (R III,563) semmisítsenek meg hadfelszerelést a „dokumentarista” Hornné értelmében (aki ezt a politikai harc egy formájának hajlandó tekinteni) vagy Agnes Hall értelmében (aki híve lett az antiművészet elméletének és gyakorlatának). A fegyverkezési hajsza ellen aligha lehet jogállami keretben a hadfelszerelés tömeges és kártalanítással egybekötött – ezzel a feltétellel mentik fel a SZOLGÁLATI ÚT-ban a dzsipfelgyújtó „művészek”-et – megsemmisítésével harcolni. A hadfelszerelés folyamatos elhasználása (sőt megsemmisítése) a hadseregen belül rendszerimmanensen folyik, mégpedig békeidőben is: elég nyilvánvalóvá vált ez már – Nyugat-Németországban a hatvanas években például az emlékezetes sorozatos Starfighter-lezuhanások kapcsán.

A „természetes elhasználódás” csekély mérvű fokozása a fiktív dimenzióban tehát nem más, mint szatíra; a jogi dimenzióban pedig nem lehetne más, mint egy túl messzire menő, szankciókat kiváltó játék. Így az *ábrázolt* antiművészet aligha tekinthető az autentikus művészet tényleges továbbfejlesztésének a közvetlen társadalmi hatás irányában. De demokratikusabb sem lett az „új” művészet: a SZOLGÁLATI ÚT-tal nem új „közreműködő” debütált. A megformált elbeszélés valójában olyan társadalom állapotát rögzíti, amelyben az emberek nagy része elvesztette a képességét, hogy egy művész szimbolikus „tetteire”, a művekre megfelelő módon reagáljon.

Épp ezért, amikor Böll még nem veszítette el hitét a művészet hatalmában és közvetlen politikai hatásában, vagyis még 1964-ben is, a frankfurti egyetemen tartott poétikai előadásaiban a következő képpel írta le műalkotás és az általa kiváltott hatás viszonyát: „Mit érhet el egyáltalán egy »poéta«? – itt a görög szónak eredeti, »tettes« értelmében. Hiszen sem kirakatokat, sem templomablakokat nem ver be kővel; ha egyáltalán valahová követ hajigál, akkor többnyire csak a vízbe, mert a körök érdeklik, amit a víz kirajzol, és csodálkozik, ha azt látja, hogy az eldobott kő nemcsak köröket vet, hanem – minden fizikai törvényt meghazudtolva – hullámokat is ver.” (E II,51f.)

És mert kiábrándultsága nem tette politikai „tettessé”, csak szatirikus poétává, a SZOLGÁLATI ÚT megjelenése után is elutasította az 1968-ban kibontakozó diákmozgalmak „Dolgok elleni erőszakot!” jelszavát. Böll egy 1969-es cikkében a tüntetésnek ezt a kirakatokat és templomablakokat beverő módját – analóg módon a happening = antiművészet minősítéssel – „álbalhé”-nak (E II,358) nevezte, amelyre semmi szükség nincs. A „berendezés” összetörése, akárcsak az antiművészet produkciója, felfoghatatlan marad a polgárság széles rétegei számára, s így, írja Böll, nem érheti el politikai célját, „a tudat átforgalmazását” (E II,358), a társadalmi berendezkedés megváltoztatása igényének felébresztését.

Mégis, a politikai diktatúrába fordulás veszélyének elhárultával – de ekkor és csak ekkor – elismerően beszél nemcsak a szatirikusan imitált, hanem a valódi antiművészetéről is. Az NSZK történetének abban a fázisában, amikor Strauss politikai vereséget szenved, amikor Böllnek a legerősebb abbéli reménye, hogy megerősödhet a bekövetkezett és általa üdvözölt erkölcsi-politikai fordulat, művészetet és antiművészetet együtt és egymás mellé rendelve említette meg. 1970-ben volt ez, amikor a zsidó–német megbékélést célul kitűző rendezvény, a „Testvériség hete” szónokaként Kölnben azt mondta: „*A jelenlegi nemzetközi mozgásokat a gyáráktól kezdve a legszentebb hivatalokig és székekig, [...] a művészetben és az antiművészetben [...] úgy értelmezem, mint egy nagy kísérletet a régi keretek feladására vagy szétlőrésére, mint a testvériség első fokát vagy előfeltételét*” (E 2,466).

Végszó

Láthattuk: KATHARINA BLUM nem a SZOLGÁLATI ÚT továbbírása: nem a „dolgok elleni erőszak” elvének radikális, az embereket is magába foglaló kiterjesztését igazolja. De a SZOLGÁLATI ÚT sem a „dolgok elleni erőszak” elvét propagálja. Igazi témája a művészet elszigetelhetősége a demokráciában, ami viszont egyet jelent a demokrácia megkurtításával. Az elszigeteltség ugyanis korlátozza, illetve lehetetlenné teszi a művészet számára, hogy szava legyen a társadalmat formáló etikai értékek meghatározásánál, miközben épp ezeknek az értékeknek szabad meghatározása a demokrácia értelme.

Láthattuk, hogy ez a probléma mennyire éles volt a nyugatnémet társadalom egy adott időszakában. A hatvanas évek közepén félni lehetett, hogy egy eljövendő politikai „messiás” megszünteti az értékek meghatározásáért folyó küzdelmet, és a maga képére formálja a „köz” társaságot.

Ha végül is az, amitől Böll legjobban félt: Strauss kancellársága nem valósult is meg, és ha ez őt magát a dzsipfelgyújtók védőügyvédjéhez, a nevével is a tolvajok és művészek görög patrónusát idéző dr. Hermeshez hasonlóan „*helyrehozhatatlanul és jövőtehetetlenül a hamis próféta [...] hírébe hozta*” (R III,479), a történelem menete azt bizonyította, hogy félelme nem volt alaptalan. A nagykoalíció, mint tudjuk, létrejött. Strauss 1968 márciusában a nagykoalíció hadügyminisztereként sikraszállt a német haderő nukleáris felfegyverzéséért. Az alkotmánymódosításra képes nagykoalíció meghozta a szükségállapot-törvényt. Hogy a politikai események nem Strauss kancellárságában csúcsosodtak ki, annak egyik oka épp az, hogy Böll íróként és publicistaként közölt figyelmeztetései, cseles, szatirikus elbeszélései és túl messzire menő gúnyiratai állampolgári akcióival együtt mégiscsak elérték a társadalom egy meghatározó rétegét – Böllt sokan és hangosan „*a nemzet lelkiismereté*”-nek kezdik tartani. A nagykoalíció végül is nem a politikai messiás hatalmát készítette elő, hanem egy Böll számára pozitívként üdvözölt fordulatot: egy valóban keresztény elveket érvényesíteni kívánó politikát (amelynek Heinemann, az 1969 márciusában megválasztott új protestáns államfő volt a megszemélyesítője), és egy új, erkölcsileg is vállalható külpolitikát (amelynek Willy Brandt, az 1969 októberében megválasztott új szociáldemokrata kancellár volt a megszemélyesítője).

Ez felszabadította a katolikus, konzervatív Böll formálójerejét. Többek között ezeknek a változásoknak volt köszönhető, hogy a reménytelenség regénye, az EGY BOHÓC NÉZETEI (ford. Bor Ambrus, ANSICHTEN EINES CLOWNS, 1963) és a SZOLGÁLATI ÚT után megszülethetett a reményt megújító nagy mű, a Nobel-díjat hozó CSOPORTKÉP

HÖLGGYEL (ford. Bor Ambrus, GRUPPENBILD MIT DAME, 1971). Ez a megformált regény stílusát tekintve – most már látjuk, nem véletlenül – a dokumentarista irodalom paródiája. Egyik fő jelenete, a szemetekes happeningje, mély ironiával, szakrális értékeket véd. A regény világán kívül azonban folytatódik az antiművészet gyakorlata és elmélete – neve most posztmodern, elmélete a dekonstruktivizmus. Nagy kérdés: milyen kontextusban beszélhetünk pozitívan róluk?

Jegyzetek

1. Thomas Mann: GESAMMELTE WERKE. Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 12. kötet, 972. o.
2. Valamennyi idézet esetében a német lelőhelyet adjuk meg, a következő jelzetekkel: E I–III – ESSAYISTISCHE SCHRIFTEN UND REDEN, 1–3. kötet; J I – INTERVIEWS. Sajtó alá rendezte: Bernd Balzer, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1978; R I–IV – ROMANE UND ERZÄHLUNGEN, 1–4. kötet. Sajtó alá rendez-

te: Bernd Balzer, Bornheim-Merten. Lamuv Verlag, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1987.

3. Lásd az utalást az ulmi happeningre az EGY SZOLGÁLATI ÚT VÉGÉ-ben (Büren professzor szakértői véleménye): „sőt egyszer még a Bundeswehr lökhajtásos vadászgépeinek motorjai is közreműködtek néhány pillanatig efféle műalkotás létrehozásában” (R III,564).

Kalmár Melinda

AZ IDEOLÓGIÁKÖZVETÍTŐ NYILVÁNOSSÁG SZERKEZETVÁLTOZÁSA (1948–1958)

A Központi Vezetőség 1953. júniusi határozata a gazdasági hibák mellett a korábbi ideológiai munkát is elmarasztalta, mert a párt az ideológiai kérdéseket „szinte albertbe adta” egyetlen embernek, azaz Révai Józsefnek, aki 1953 nyaráig népművelési miniszterként nemcsak a kulturális élet és az irodalmi ügyek irányítója, hanem a sajtó és a rádió felügyelője is volt. A júniusi határozat kimondja, hogy a párt sajtója, a *Szabad Nép* és a *Társadalmi Szemle* a konkrét magyar vonatkozásokat illetően nem foglalkozott eléggé az elméleti-politikai kérdésekkel. Az ideológiaformálás módszereit ezért meg kell változtatni úgy, hogy közben a párt- és az államvezetés között megfelelő viszonyt kell kialakítani.

(Az első formáció – 1948–1954)

A kommunista vezetés a hatalom kiépítésének kezdeti szakaszában az ideológiai munkának, azaz (a) lojális közvélemény megteremtésének valóban nem tulajdonított különösebb jelentőséget. A meggyőzéssel, érveléssel szemben egyfelől előnyben részesi-