

új szem

4. évf., 1. szám

2026

**új szem
2026/1**

új szem

társadalmi, kulturális és kritikai folyóirat a kolozsvári *a szem* második folyama

A lapszám szerkesztői:

Csabay István
Csöngé Tamás
Hegedüs Ferenc
Holczer Dávid
Holpár Anna
Lukács Laura Klára
Mihályi Emese Dorka
Müller Dániel György
Rétfalvi P. Zsófia

Olvasószerkesztők:

Szatmári Áron

Borítóillusztráció:

Százados Olivér

Szerkesztői tanácsadói testület:

András Csaba (Pécsi Tudományegyetem)
Bagi Zsolt (Pécsi Tudományegyetem)
Bozsoki Petra (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Csányi Gergely (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Éber Márk Áron (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Kapelner Zsolt (The Arctic University of Norway)
K. Horváth Zsolt (Budapesti Metropolitan Egyetem)
Kiss Viktor (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Kováts Eszter (Universitát Wien)
Lengyel Imre Zsolt (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Lichter Péter (Pécsi Tudományegyetem)
Őze Eszter (Magyar Képzőművészeti Egyetem)
Szalai Erzsébet

Felelős kiadó:

Autarkeia Egyesület – PTE BTK Kerényi Károly Szakkollégium

Kolozsvár – Pécs

2026

ISSN 3004-1570

Tartalomjegyzék

TANULMÁNY.....	5
Barcza Zsigmond	
Testen kívüli tények – Thomas Bernhard regényeiről.....	6
Füzi Izabella	
„Minden út valaha folyó volt” – A művészet mint a világ újravarázslatosítása.....	15
Csöngé Tamás	
A végidőktől az idő végéig: Beletörődés, nosztalgia és prezentizmus a kortárs popkultúrában.....	24
KRITIKA	39
András Csaba	
A tragikum privatizációja (Chloé Zhao: <i>Hamnet</i> , 2025).....	40
János Tamás	
A (nem emberi) valóság tettenérése (Quentin Meillassoux: <i>A végeesség után</i> , 2025)	44
Tillmann Ármin	
Elnyújtott rácsodálkozás (Radnóti Sándor: <i>Rácsodálkozás – Képzőművészeti írások</i> , 2026)	54
Helmrich Márton	
Az irodalom(tudós) igazsága (Kálmán C. György: <i>Szórul szóra így igaz</i> , 2026)	60
INTERJÚ	64
Bagi Zsolt – Tillmann Ármin	
Képessé válni, barokk módra (Interjú Bagi Zsolt filozófussal).....	65
Szerzőink	72
English-language abstracts	74

TANULMÁNY



Barcza Zsigmond

Testen kívüli tények – Thomas Bernhard regényeiről

Absztrakt: A tanulmány Thomas Bernhard regényeinek poétikáját a paranoia fogalma felől vizsgálja. Amellett érvel, hogy az életmű visszatérő motívumai és stiláris sajátosságai – a monologikus beszédmód, az ismétlés, a túlzás és a közvetített elbeszélés – nem pusztán a világ radikális kritikáját szolgálják, hanem a paranoid tudat működését is megjelenítik. A szerző bemutatja, miként alakul át Bernhard regényeiben az elbeszélői pozíció, hogyan válik egyre zártabbá a tudat perspektívája, és miként mosódik el a határ jogos társadalomkritika és paranoid projekció között.

Kulcsszavak: Thomas Bernhard, tudatregény, paranoia, elbeszélésmód

 ORCID: 0009-0009-1233-620X

„A világ a tények és nem a dolgok összessége.”¹

1.

„Tisztelt miniszter úr, tisztelt egybegyűlte, nincs mit dicsérnünk, nincs mit kárhoztatnunk, nincs mit vádolnunk, de sok minden nevetséges; minden nevetséges, ha a *halálra* gondolunk.”² Így hangzik Thomas Bernhard nevezetes, az Osztrák Állami Irodalmi Díj átvételekor elmondott, botrányba torkolt beszédének első s egyben leghíresebb (joggal agyonidézett) mondata, amely a díjátadó ünnepélyességéhez kevésbé illő brutalitásával akkora felindulást keltett, hogy az egybegyűlte nagy része, a kultuszminiszterrel az élen, a beszéd alatt felháborodottan elhagyta a termet.³

Azonban Bernhard elbeszélői modorát – még ha át is hatja a nihilizmus szelleme – korántsem a rezignáció ilyen magas foka uralja; legfeltűnőbb ismérve éppen a szüntelen vádaskodás, kárhoztatás, átkozódás, szitkozódás, acsarkodás, gyalázkodás, gyűlölködés, rágalmozás; a heves utálat, a leküzdhetetlen undor, a furor, a mizantrópia. Nehezen lehetne tételesen felsorolni valamennyi szemrehányással illetett (fiktív vagy referencializálható) személyt, társaságot, intézményt stb., de talán nem teljesen felesleges a szidalmak leggyakrabban visszatérő célpontjai közül kiemelni

¹ Wittgenstein, Ludwig: *Logikai-filozófiai értekezés*. Ford.: Márkus György. Budapest: Atlantisz, 2004. 13. („Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge.”)

² Bernhard, Thomas: *Díjai*. Ford.: Adamik Lajos. Pozsony: Kalligram, 2009. 75.

³ Az eset roppant szórakoztató leírását ld. Bernhard: *Díjai*. 42–53., valamint Bernhard, Thomas: *Wittgenstein unokaöccse*. Ford.: Hajós Gabriella. Budapest: Magvető, 1982. 87–90. Az „unokaöcs” (Paul Wittgenstein) által megfogalmazott tanulság: „*Díjat átvenni már önmagában perverszítés [...], állami Díjat átvenni a legnagyobb perverszítés.*” (90.)

néhányat. Bernhard köztudomásúlag nem szívelte elviselhetetlenül provinciálisnak lát(tat)ott hazáját, Ausztriát; náci múltjával elszámolni képtelen népétől pedig szabályosan viszolygott: az osztrákokat hajlamos volt megvetően csak „katolikus nemzetiszocialista seggfejekként”⁴ emlegetni. A bécsi értelmiség kispolgári hóbortjait éppannyira lenézte, mint amennyire hazugnak és visszataszítónak találta az andalító természet és az egyszerűségében nemes, a nagyváros bűneitől érintetlen munkásember csábítóan szép rousseau-i toposzát.⁵

Az alábbiakban ennek az egész életművön végighúzódnó általános elégedetlenségnek a funkcióját és működés módját igyekszem feltárni; azon leszek, hogy árnyaljam ezt az egyáltalán nem alaptalanul kialakult, mégis: kissé közhelyszerű képet. Bernhard kétségkívül nagyfokú egységességet mutató, egyszersmind kimeríthetetlenül gazdag *œuvre*-jéhez⁶ a paranoia fogalma felől fogok közelíteni.⁷ Kizárólag regényeire összpontosítok majd; hosszabb-rövidebb elbeszéléseinek, drámáinak és verseinek nemcsak tanulmányozásával, de kontextualizálásával is adós maradok – e természetesen nem következmények nélküli döntésem az indokolja, hogy úgy gondolom, noha észrevételeim többé-kevésbé ezekre is érvényesek, Bernhard voltaképpen tárgya a tudatregény műfajában találta meg „megfelelő formáját”. Céлом összegyűjteni és jelentéssel felruházni a regények legfontosabb stílári sajátosságait, a bennük fellelhető ismétlődő motívumokat és kisebb hangsúlyeltolódásokat. E feladat elvégzését azért érzem sürgetőnek, mert meggyőződésem szerint a Bernhard által kidolgozott hallatlanul eredeti (mondhatni előzmény nélküli) prózanyelv mindmáig tartó, óriási hatása⁸ azt jelzi, a paranoid konstitúció átvilágításával Bernhard olyasmit *tett olvashatóvá*, ami a jelenkor alapvonásai közé tartozik. Első regényének káprázatosan absztrakt nyitányában az áll: „testen kívüli tényekkel [*außerförschlichen Tatsachen*] és lehetőségekkel is számolni kell. Megbízatom [...] arra kényszerít, hogy efféle testen kívüli tényekkel nézzek szembe. Hogy felderítsek valami felderíthetlent. Feltárjam a lehetőségek egy bizonyos – bámulatos! – fokáig. Akár egy

⁴ Ld. pl. Bernhard: *Djaim*. 45.

⁵ „Egyáltalán nem ismerem a természetet, és utálom a természetet, mert megöl engem. Csak azért élek a természetben, mert az orvosok azt mondták, ha tovább akarok élni, a természetben kell élnem, semmi más okból. Valójában mindent inkább szeretek, mint a természetet, a természet számomra félelmetes, alattomoságát és könyörtelenségét a saját testemen és lelkemen tapasztaltam, s mert szépségeit mindig csak alattomoságával és könyörtelenségével együtt, egyidejűleg tudom szemlélni, félek tőle és kerülöm, ahol csak tudom. Városi ember vagyok, csak beletörődöm a természetbe, ez az igazság. Teljességgel akaratom ellenére egzisztálok vidéken, ahol minden mindenestül ellenemre való.” Bernhard: *Wittgenstein unokaöccse*. 66–67. „Az úgynevezett alsóbb osztályok, ez az igazság, ugyanolyan aljasok és alantasok, és ugyanolyan hazugok, mint a felsők. Korunk egyik legocsmányabb jellemzője, mást se hallunk egyre, hogy az úgynevezett egyszerű és úgynevezett elnyomott emberek jók, a többiek rosszak, egyike a legundorítóbb hazugságoknak, amelyet ismerek, így Reger. Az emberek összességükben egyformán aljasok és alantasok és hazugok, így Reger.” Bernhard, Thomas: *Régi mesterek – Komédia*. Ford.: Hajós Gabriella. Budapest: Palatinus, 1998. 229.

⁶ Bernhard gyakorta önismétlőnek bélyegzett életművének e jellegzetességét az a „szeriális variabilitás” terminus ragadja meg a legjobban, amellyel nemrég Sipos Balázs jellemezte találóan Krasznahorkai László szintén sokszor leegyszerűsítve homogénnek tekintett szövegvilágát. Ld. Sipos Balázs: A remény szabad. *Litera*, 2025. URL: <https://litera.hu/magazin/kritika/a-remeny-szabad-krasznahorkai-laszlo-a-magyar-nemzet-biztonsaga-cimu-regenyrol.html>. Hozzáférés: 2026.01.20. A magam részéről egyenesen úgy vélem, hogy Krasznahorkai ezt a „variátián szeriális eljárásmodot” (is) a rá bevallottan elementáris hatást gyakorló Bernhardtól „tanulta”. A variáció szövegszervező ereje Bernhardtál legegységesebben *A menthetetlenben* mutatkozik meg, amely javarészt a *Goldberg-variációkat* és *A fuga művészetét* legendás felvételeken rögzítő zongoraművész, Glenn Gould alakja körül forog.

⁷ A paranoia önálló nozológiai entitásként való megszilárdulásának, majd – tágabb értelmű fogalomként – a pszichiátriai (sőt pszichoanalitikus) közegen kívüli térnyerésének történetét jelen dolgozat keretein belül nem tudom összefoglalni. Mindazonáltal a miheztartás végett álljon itt egy bevettnek mondható tömör paranoia-definíció: „Az értelmezés túltengésével járó, többé-kevésbé jól rendszerezett téveseszmékkel jellemezhető krónikus pszichózis, amely azonban nem vezet az értelem gyengüléséhez s általában a személyiség megsemmisüléséhez.” Laplanche, Jean – Pontalis, Jean-Bertrand: *A pszichoanalízis szótára*. Ford.: Albert Sándor et al. Budapest: Akadémiai, 1994. 376.

⁸ Bernhard közvetlen hatása olyan jelentős szerzőknél mutatható ki, mint – a teljesség igénye nélkül – Elfriede Jelinek, W. G. Sebald, Jon Fosse, William H. Gass és a már említett Krasznahorkai László, továbbá tetten érhető Esterházy Péter prózájában intertextuális formában, Kertész Imre *Kaddisában*, William Gaddis posztumusz *Agapé Agapé*-jában, de érezhető Roberto Bolaño *Éjszaka Chileben* című kisregényén és Rachel Cusk *Körvonal*-trilógiáján is.

összeesküvést.”⁹ E néhány gyönyörű sor, ha a minden paranoid delíriumban kulcsszerepet játszó projekciós mechanizmus leírásaként értjük, akár Bernhard egész munkásságának programszövege is lehetne.

2.

A Bernhard-monográfiákban jobbra konszenzus övezi azt a megállapítást, hogy Bernhard prózája a hetvenes évek közepén átalakuláson ment keresztül. A megismerést illető szkepszis persze nem kopik ki teljesen a szövegekből, de csak mint egy egzisztenciális kérdés egyik aspektusa él tovább. Az abszolútumra irányuló metafizikai vágy idővel háttérbe szorul; később kisszerű, hétköznapi szituációk parodisztikus ábrázolása a tipikus. A korábban tisztán tragikus hangnembe komikus elemek vegyülnek, megjelenik az (ön)íronia. A kritika önkritikával egészül ki. Az elbeszélő pszichéjének elemzése lényegesebbé válik a szereplők közti viszonyrendszer feltérképezésénél. A fragmentáltságot bonyolult kompozíciók váltják fel. A monográfusok általában az *Önéletrajzi írásokon* (1975–1982) való munkálkodás közvetlen hatásának tulajdonítják, hogy Bernhard érdeklődése új irányba fordul. S valóban: nem elhanyagolható szempont, hogy a későbbi regényekben megszorodnak az autofikciós elemek. Ugyanakkor meglehetősen leegyszerűsítő volna kizárólag erre visszavezetni a bernhardi prózában végbement változásokat. Hiszen a későbbi művek beszédhelyzete nem kevésbé komplex, nyelvi-poétikai megformáltsága legalább annyi kérdést vet fel, mint a koraiaké.¹⁰

Én még az életmű *szigorú* két részre osztását sem tartom termékeny módszernek; úgy vélem, ez összeegyeztethetetlen Bernhard írásmódjával, amely ellenáll az efféle határvonalak meghúzásának (így például nem engedi meg tragédia és komédia megkülönböztetését: csak tragikomédiát ismer). Pontosabb képet kapunk, ha folyamatszerűen írjuk le a regényekben fokozatosan megmutatkozó hangsúlyeltolódásokat. Az a finom mozgás a legérdekesebb, amely során egyre kilátástalanabbul bezáródunk egy monologizáló paranoiás tudatába. Ugyanis Bernhard mindegyik regénye egy mindenben és mindenben csalódott férfi paroxizmusba hajszolt, pleonazmusoktól hemzsegő óriásmonológiát követi végig. E monomániás alakok tűrőképessége rendkívül alacsony. Mindent végletesen, fokozott intenzitással élnek át: bármelyik, látszólag semleges (meglehet, ostoba) szó, (suta) mozdulat vagy (ideálisnak nem mondható) körülmény ingerlőleg hathat rájuk. Még a legapróbb kellemetlenségen is képesek felhúzni magukat, s előszeretettel okolják minden kudarcukért a közvetlen környezetüket. Egyfolytában ilyeneket hajtogatnak: „Az az érzésem, hogy keresztül-kasul támadásoknak vagyok kitéve, s minden pillanatban az az érzésem, hogy összeomlok.”¹¹ Beszédfolyamukban egymást érik az – önmagukban teljesen érdektelen, ám mivel a tudatregényeknek mindig egy agytevékenység lehető leghívebb bemutatása a tétje, együtt mégis értelmet nyerő – *ex cathedra* kijelentések, monstruózus szóösszetételek és különös rögeszmék.

⁹ Bernhard, Thomas: *Fagy*. Ford.: Tandori Dezső. Budapest: Európa, 1974. 5.

¹⁰ Az igen nehezen hozzáférhető német nyelvű tanulmányok és monográfiák tengerében Fenyves Miklós – a Bernhardsról szóló magyar nyelvű szakirodalmak közül tudományos igényességgel kiemelkedő – doktori disszertációja segített eligazodnom: Fenyves Miklós: *Kontingencia és elbeszélés – Thomas Bernhard prózája a hetvenes-nyolcvanas években*. Szegedi Tudományegyetem, 2006. URL: https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/272/1/2005_fenyvesi_miklos.pdf. Hozzáférés: 2026.01.20. A recepcióról írtakat e munka Bevezetéséből vettem (3–15.).

¹¹ Bernhard: *Régi mesterek*. 209.

A korai regényekben még külső megfigyelő rögzíti a monologizáló szólamát. A *Fagyban* (1963) Dr. Strauch sebész azzal bízta meg egy növendékét, hogy látogasson el Wengbe bátyja, az őrült festő felkutatása és tanulmányozása céljából. Az orvosnövendéknek – magát joghallgatónak kiadva – sikerül a festő bizalmába férkőznie. Hosszú sétákat tesznek a havas tájban. Strauch éjsötét delirálását az orvosnövendék jegyzi le, olykor idézőjelek között, olykor függő beszédben. Egy idő után rémülten konstatálja, hogy Strauch hatása alá került:

[A] festő a hatalmába kerített. Belekényszerített képeinek, képzeleteinek világába. Engem, egyszerű, gyenge megfigyelőjét. Hirtelen bebörtönözve éreztem magamat. De ez a képzet is, gondoltam, a festő képzelete. Nem vagyok többé én. Nem, nem, én nem vagyok többé én, gondoltam. [...] De vajon ezt az összehasonlítást, agyamnak ezt a torz gondolatát, s egyáltalán: mindent, amit gondolok és látok, amit mondok és lehordok, azt is nem mind Strauch sugallja-e? [...] Fölfedeztem, hogy állandóan ennek az embernek a szája íze szerint beszélek olyan szaggatottan.¹²

A regény végén az orvosnövendék hazautazik. Egy újságból értesül róla, hogy távozása után a festőnek nyoma veszett.

A *Megszáradás* (1967) óvatosan közelít saját monologizálójához; mintegy körüljárja, s csak aztán engedi át neki a szót. Egy vidéki orvos látogatja betegeit főiskolás fia kíséretében. Amerre csak járnak, nyomorúsággal, brutalitással és kegyetlenséggel találkoznak. Csaknem mindegyik páciensen kiütözközik a kezdődő téboly jelei. Végül elérkezünk a hatalmas birtokán egyedül élő Saurau herceghez, aki – az elbeszélői szerepet szinte átvéve az orvos fiától – ránk zúdítja eszelős (a könyv több mint felét felölelő) monológját.

A *mészégető* (1970) elbeszélőjéről jóformán semmi nem derül ki. Elejtett félmondatokból mindössze annyit tudunk meg róla, hogy életbiztosítási ügynökként dolgozik. Egy Fro és egy Wieser nevű embert hallgat, és – egymást nem minden ponton fedő – beszámolóikat összefűzve próbálja rekonstruálni egy feleségylkosság körülményeit. A történet többszörös közvetítésen keresztül jut el hozzánk: a Fro és Wieser által elmesélt, az elbeszélő által lejegyzett pletykák polifón káoszából silabizáljuk ki, hogy az egykori mészégetőben berendezkedett, szorosabb kapcsolatot senkivel nem ápoló Konrad valószínűleg azért ölte meg mozgáskorlátozott feleségét, mert úgy érezte, a rajta végrehajtott, már-már kínzásnak is beillő halláskísérletei elleni tiltakozásával akadályozza őt a hallásról szóló nagyszabású, évtizedek óta érlelődő tanulmányának papírra vetésében.

A *Korrektúra* (1975) elbeszélője egy barátja, a közelmúltban öngyilkosságot elkövető Roithamer hátramaradt „terjedelmes kéziratát” rendszerezi és szerkeszti közös ismerősük, Höller folyóparti házának padlásszobájában. A kézirat (textualizálódott monológ) Roithamer gyűlölt szülőfalujáról, Altensamról és az általa saját kezűleg a nővéreinek épített körpiramisról szól. Az elbeszélő hangja fokozatosan háttérbe szorul, végül teljesen eltűnik; a regényszöveg Roithamer kéziratának „felolvasásává” és „leírásává” válik:

Célunkat egyedül úgy érhetjük el, ha túljutunk ezen az emberi szennyen. Emberi szenny, mint agyszenny, egyetlen célja: meggyilkolásunk. Aki mást mond, az *alakoskodás bűncselekményét* követi el, az alakoskodás bűncselekménye aláhúzva, az emberi szenny először mindenütt

¹² Bernhard: *Fagy*. 302.

aláhúzva, azután kihúzva, majd alápontozva.¹³

A korai regényekben az elbeszélő és a monologizáló szólama kezdetben még két külön szereplőhöz tartozik, ennél fogva egyértelműen kettéválk, ám ahogy haladunk előre, egyre kevésbé különíthető el, egyre inkább egybeolvad, így az eredeti elbeszélők szerepe egyre inkább csak a monológ idézésére korlátozódik. Minél későbbi az adott regény, annál jobban érvényesül ez a tendencia: a *Fagyban* csak jelezve van az összemosódás veszélye, a *Korrektúra*ban ténylegesen bekövetkezik. Ezzel áll összefüggésben, hogy Bernhard *A művészet*től szinte teljesen elhagyja az idézőjelek használatát: a függő beszéd kerül túlsúlyba. Ekkor alakul ki az az összetéveszthetetlen, gépszerűen repetitív bernhardi dikció, amelynek zaklatott ritmusát egy-egy időközönként beszúrt *inquit*-formula („mondta”) adja.

A későbbi regényekben bezáródunk a monologizáló férfiszörnyetegek fejébe (a „művésztológia” harmadik darabját, a *Régi mestereket* [1985] kivéve, amely annyiban a korai művek felépítésére hajaz, hogy nem esik benne egybe az elbeszélő [Atzbacher] és a monologizáló [Reger]). A *Betonban* (1982), *A menthetetlenben* (1983), az *Irtásban* (1984) és a valószínűleg nem utolsóként megírt, mindenesetre utoljára kiadott, gyakran *magnum opus*nak titulált *Kioltásban* (1986) az elbeszélő és a monologizáló kezdettől fogva ugyanazon személy. Ám Bernhard nem az alanyiség irányába tendál: paradox módon egyes szám első személyű elbeszélői is függő beszédben nyilvánulnak meg. Az eddigi *mondták mondtammá* vagy *gondoltammá* alakulnak. A „monológfogda”¹⁴ tökéletes: mindenhez (a történetekhez, mások reziduálisan beszüremkedő megszólalásaihoz stb.) csak az elbeszélő tudatának optikáján keresztül férhetünk hozzá. A fokolizáció klausztrófób zártságát erősíti, hogy fejezetek vagy bekezdések szinte egyáltalán nem törik meg a szövegfalat: mintha egy ablaktalan folyosón botorkálnánk előre, „mindig, mindenbe be vagyunk zárva”.¹⁵ Ennél perspektivikusabb beszédhelyzetet nemigen lehetne elképzelni – s e radikálisan korlátozott szemszögből kiszóló, szélsőségesen megbízhatatlan elbeszélők továbbra is abszolút érvénnyel nyilatkoznak meg, minduntalan azt szajkózzák konokul: „ez az igazság”.

Az emberek elől saját birtokára elvonult, „odújába” zárkozó, napjait teljes elszigeteltségben tengető őrült helyét egy bécsi, vagy egyenesen egy nomád életmódot folytató (gyakran tüdőbeteg) értelmiségi veszi át, akinek a külvilághoz való viszonya sokkal ambivalensebb annál, mintsem hogy

¹³ Bernhard, Thomas: *Korrektúra*. Ford.: Hajós Gabriella. Budapest: Ferenczy, 1996. 187.

¹⁴ Bernhard: *Korrektúra*. 307.

¹⁵ Bernhard, Thomas: *Megzavarodás*. Ford.: Adamik Lajos. Pozsony: Kalligram, 2006. 150.

egyértelműen örültek lehetne nevezni:¹⁶ „fanatikus újságolvasó”,¹⁷ de megcsömörlik a hírektől; vágyik a társaságra, mégis menekül az emberek elől.¹⁸ Ezeknél az új típusú figuráknál éppen ezért jóval nehezebb eldönteni, mikor projektálják – testen kívüli tények iránti megszállottságuktól vezetve – paranoid félelmeiket a külvilágba, s mikor értelmezik helyesen annak jeleit. Nézeteiket kétségkívül hiba volna minden esetben paranoiájukra hivatkozva diszkreditálni.¹⁹ Reger – a *Régi mesterek*ben elhangzó – vádjában például tagadhatatlanul van valami:

Bécs városa és az osztrák állam és a katolikus egyház vétkes abban, hogy magam vagyok most, hogy élethossziglan magamra maradtam, mondta Reger akkor az Ambassadorban. Olyan ember halt ki mellőlem, aki mindig egészséges volt [...], egyedül azért, mert Bécs városa nem szórja fel a Kuntshistorische[s] Museumhoz vezető utat, mert a Kunsthistorische[s] Museum, amely az államhoz tartozik, nem értesíti a mentőket időben, és mert az Irgalmasok Kórháza sebészei elszúrák az operációt, így Reger akkor az Ambassadorban. Feleségem túlélte volna a százat, ez a meggyőződése, ha Bécs városa felszórta volna a Kunsthistorische[s] Museumhoz vezető utat, így Reger akkor az Ambassadorban. És minden bizonnyal ma is életben lenne, ha a Kunsthistorische[s] Museum időben értesíti a mentőket, és ha az Irgalmasok Kórháza sebészei az operációt el nem szúrák.²⁰

¹⁶ Ez az íráshoz való viszonyuk megváltozásán is szemléltethető. A monologizálók majdnem mindegyik regényben igyekeznek valamilyen írásművet létrehozni. A *Fagy*ban még az elbeszélő készít feljegyzéseket az általa megfigyelt Strauchról. De már a *Megszáradás*ban felbukkan egy gyáriparos, aki valamilyen meghatározatlan tárgyú művön dolgozik; hogy megfeszített koncentrációját semmi ne zavarhassa meg, „az összes vadat, ami a hauensteini erdőben még volt, kilövette” (46.), de még így sem megy neki az írás. A *mészégető* Konradja is hasonló zajproblémákkal küzd: olyan hangokat hall, melyeket effektíve nem hallhat, s éppen e hallucinált hangok miatt nem bírja „papírra billenteni” fejében már elvileg évtizedek óta kész „hallástanulmányát”. Roithamer addig húz a kéziratán, amíg – a címen kívül – nem marad belőle semmi, ami ne lenne „korrektúrázva”. Még ha kevésbé drámaian is, ez a téma akkor is megmarad, amikor a monológokat már maguk az elbeszélők mormolják. A *Beton* elbeszélője Mendelssohn-tanulmányával, a *menthetetlen* elbeszélője Glenn Gould-esszéjével bajlódik; az *Irtás* elbeszélője a regény legvégén eltökéli, hogy írni fog arról a „művészvacsoráról”, amelyen részt vett; a *Kioltás* elbeszélője pedig *Kioltás* címmel tervez regényt írni. (A *Régi mesterek*ben nem találunk ilyen *mise en abyme*-szerű játékot; csak említésre kerül, hogy Reger rendszeresen publikál zenekritikákat a londoni *Times*ban.) Igyekezetüket általában nem koronázza siker. De a kései regényekben paradox módon épp a kudarc beismerése révén, mintegy a szemünk láttára jön létre, készül el mégis az elbeszélők által létrehozni kívánt, ám megvalósítani nem tudott írásmű. Összességében elmondható, hogy minél „jobban” megy nekik az írás, annál enyhébb az örületük. Ez szépen kifejezi örület és művészet Foucault által feltárt ellentmondásos viszonyát. Foucault szerint az örület végső soron nem más, mint a mű hiánya. Mert, noha a művész gyakran saját örületéből merít ihletet, s az örület bizonyos értelemben már jó ideje elengedhetetlen feltétele a produktív alkotói munkának, az örület mégsem válhat a művészet részévé, még a klinikai tébolyultak műveiben sem lehet jelen egészen: amint műalkotásként ismerik el, már át is alakította a műalkotás fogalmát úgy, hogy innentől az is belefért, amit eddig kizártak belőle, tehát amit eddig örületnek tekintettek, ezentúl ne minősüljön annak; így egy műben mindig csak az jelenhet meg, ami *korábban* számított örületnek. Vö. Foucault, Michel: *A bolondság története a klasszicizmus korában*. Ford.: Sujtő László. Budapest: Atlantisz, 2004. 734–737. Valamint: Michel Foucault: *Az örület, a mű hiánya*. Ford.: Romhányi Török Gábor. In: *A fantasztikus könyvtár – Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*. Szerk.: Romhányi Török Gábor. Budapest: Pallas Stúdió – Attraktor Kft., 1998. 28–35.

¹⁷ Bernhard: *Régi mesterek*. 187.

¹⁸ Ld. pl.: „[E]z a város, amelyen át most futok, bármilyen rémesnek is találom és találtam mindig is, számomra mégiscsak a legjobb város, ez a gyűlöletes, számomra mindig is gyűlöletes Bécs egyszerre csak újra a legjobb, az én legeslegjobb Bécsem, és [...] ezek az emberek, akiket mindig is gyűlöltem és gyűlölök és gyűlölni fogok, mégiscsak a legjobb emberek, [...] gyűlölöm őket, és mégis megindítanak, [...] gyűlölöm Bécset, és mégis megindít, [...] elátkozom ezeket az embereket, és mégis szeretnem kell őket, és [...] gyűlölöm ezt a Bécset, és mégis szeretnem kell, és azt gondoltam, miközben már benn, a belvárosban futottam, hogy ez a város mégiscsak az én városom, és örökre az is marad, és ezek az emberek az én embereim, és örökre azok is maradnak.” Bernhard, Thomas: *Irtás – Indulatmű*. Ford.: Hajós Gabriella. Budapest: Ferenczy, 1994. 219. Illetve: „Mindig csakis az emberek érdekeltek, mondta, mert természettől fogva taszítottak, semmi sem vonzott intenzívebben, mint az emberek, ugyanakkor semmi sem taszított alapvetőbben náluk.” Bernhard: *Régi mesterek*. 79.

¹⁹ Bernhard „komolyanvehetőségét”, avagy társadalomkritikai célokra való „felhasználhatóságát” mi sem bizonyítja jobban, hogy az államról tartott előadásai egyikében Bourdieu a *Régi mesterek* egy emlékezetes szakaszából (41–50.) indul ki. Ld. Bourdieu, Pierre: *Esprits d'État – Genèse et structure du champ bureaucratique*. *Actes de la recherche en sciences sociales* 96–97 sz. (1993). 49–62.

²⁰ Bernhard: *Régi mesterek*. 193.

Ahogy ez az idézet is mutatja, a Másik – és a felé irányuló szeretet – *csak mint hiány jelenik meg*: (a *Korrektúráról*) mindegyik regény a Másik elvesztésének történetét (a „bezáródás” történetét) beszéli el; mindegyik egy „életembernek” (*Lebensmensch*) állított emlék-mű, kvázi-nekrológ, színre vitt gyászmunka. Az elbeszélők a Másikkal együtt mindig kicsit saját magukat is elgyászolják, nemcsak abban az értelemben, hogy megválnak a Másikkal együtt elhaló részüktől, hanem abban az értelemben is, hogy a Másik sorsa (halála vagy örölete) szembesíti őket saját jövőjükkel, előre vetíti, ami (elkerülhetetlenül vagy valószínűleg) rájuk vár.²¹ Monológjaikban a szeretett személy eltávozása fölött érzett fájdalommal vegyes dühüket artikulálják, a magára maradt túlélő keserűségét juttatják kifejezésre. Csak a gyűlölet menti meg őket a végleges elernyedéstől, csak a folyamatos utálkozás miatt nem veszítik el életerejüket, csak a közönynek való csökönyös ellenállásuk révén kötődnek még valamennyire a világhoz.

Mert a Másik eltűnésével együtt a világ is visszahúzódik, mérhetetlenül távolivá válik, minden vele való közvetlen kapcsolat megszakad. Ez a *Járás* (1971) című elbeszélésben tematizálódik legexplicitebben:

Honnan vehetném magamnak a bátorságot, mondja Karrer, hogy valamit ne csak úgynevezett valaminek nevezek, s ezzel hitet tegyek valami mellett, és egy világot teremtek, akármilyen, nagyot vagy kicsit, ésszerűt vagy ésszerűtlent, miközben mindig csak aszerint beszélek (és cselekszem), hogy mindig csak valami Úgynevezetről van szó, és folytatva, valami úgynevezett Úgynevezetről és így tovább.²²

Ugyanakkor minél jobban belesüppednének bánatukba az elbeszélők, minél inkább visszavonulnának a világtól, annál szembetűnőbben mutatkoznak meg előttük a hétköznapijaikból kiiktathatatlan bosszúságok. Hiába menekülnének előlük, az ellenséges világ veszélyes nyomai betörnek, erőszakosan benyomakszanak az életükbe, bárhogy óvakodnak is, nem tudják kikerülni őket, súrlódnak velük, beléjük ütköznek, az ütközések során pedig sebeket és horzsolásokat szereznek, megégetik magukat, testi-lelki integritásuk sérül. Nem egyszer kénytelenek belátni, hogy a hiba (legalábbis részben) bennük keresendő. Az őket körülvevő világ továbbra is elviselhetetlennek tűnik fel, de, mint elismerik, valamilyen belső oknál fogva nekik is égető szükségük van rá, hogy újra és újra lepocskondiázzák. Az önreflexív tendenciák leginkább a *Betonban*, a *Régi mesterekben* és a *Kioltásban* erősödnek föl; s talán ez utóbbi megy a legmesszebbre ezen az úton.

²¹ „Bernhard alakjai már eleve félnek, hogy a nyelv cserben hagyhatja őket, hogy a nyelv menedéke bizonytalan és veszélyeztetett. Ezért igyekeznek megszilárdítani, és pedig a nyelv megnevező képességének maximális kiaknázásával. Így keletkeznek a grafomán feljegyzések, a végtelen monológok, a sokszorosán ismételt megnevezésekkel teliszűfolt, hosszú mondatkígyók. Szerkezetük tulajdonképpen egyszerű, világosan tagolt, áttekinthető, hosszúságuk és összetettségük inkább abból a kényszerből fakad, hogy a beszélő vagy az idézett szereplő újra meg újra mindent a lehető legpontosabban és legegységesebben akar megnevezni vagy megfogalmazni. Néha mintha valósággal kérkednének a mondatok kártyavárként kiegyensúlyozott, parádés felépítésükkel. Mindaddig, amíg a Bernhard-hősök elsáncolhatják magukat a nyelvtan és a formális logika védőfalai mögé, megvan az esélyük, hogy épnek és sértetlennek vélhessék magukat. Az örület azonban éppen ebben az eszelős halmozásban tör utat.” Györfly Miklós: Thomas Bernhard bűvöletében – Személyes jegyzetek Bernhard magyarországi befogadásáról. In: *Zongora akarunk lenni – Közép-európai irodalmi interferenciák*. Pozsony: Kalligram, 2010. 161–179., 172.

²² Bernhard, Thomas: *Járás*. Ford.: Révai Gábor. In: *Ki volt Edgar Allan? – Hét új kisregény Ausztriából és az NSZK-ból*. Szerk.: Györfly Miklós. Budapest: Európa, 1982. 185–258., 239.

A *Kioltás* elbeszélője, Franz-Josef Murau gazdag osztrák családja elől menekült Rómába. Magányát a tanítványával, Gambettivel folytatott eszmecserék enyhítik. Gambetti egyfajta beépített korrektorként funkcionál: kineveti gyűlölködő mesterének dührohamait, visszahúzza a földre elvakult túlzásait. Ennyiben azt a munkát végzi el, amely eddig az olvasóra hárult (s amelyet ő szükségszerűen nem tudott maradéktalanul elvégezni): érvénybe lépteti a valóságelvet. „Gambetti elnevelte magát, s *délelőtti fantasztának* nevezett.”²³ Baráti visszajelzései önreflexióra készítetik Muraut. Íme, a szöveg, amint elemzi önmagát:

Ha nem lenne túlzásművészetünk, mondtam Gambettinek, szörnyűségesen unalmas létre lennénk kárhoztatva, sőt, létre teljességgel méltatlan létezésre. És én hihetetlen magaslatokba fejlesztettem túlzásművészetemet, mondtam Gambettinek. Ahhoz, hogy felfoghatóvá tegyük, el kell túloznunk mindent, mondtam neki, csak a túlzás tesz szemléletessé, a veszély pedig, hogy bolondnak kiáltanak ki, idősebb korban nem zavar már.²⁴

Nehezen lehetne ennél frappánsabban fogalmazni. Ám éppen mert kimondásra kerül a bernhardi stílus legfőbb jellegzetessége, veszít erejéből. A reflexivitás növekedtével a túlzások intenzitása csökken. Az eddig kritika és ironikus paródia között ingadozó tónus a paródia felé billen el. Így látszólag odalesz Bernhard legnagyobb prózapoétikai leleménye, amely abban rejlik, hogy lehetetlen feketén-fehéren állást foglalni elbeszélői mellett vagy ellen, eldönteni, jogosak-e kifakadásaik vagy sem. Első látásra megtörik a függő beszéd uralma: a sok „mondtam” és „gondoltam” ennyi önreflexió mellett már nem alakítja ki a kellő távolságot. Azonban egy alig észrevehető elbeszéléstechnikai fogás meggátolja, hogy elérjünk az alanyig. Hiába az egyes szám első személyű monológ, az első mondatban egy beszúrásba botlunk: „írja Murau”, amely, biográfiai adatokkal kiegészítve, az utolsó mondatban is visszatér: „írja Murau (sz. 1943 Wolfsegg – †1983 Róma)”.

A *Betonban* és a *Régi mesterekben* – a biográfiai adatokat, tehát az elbeszélő szimbolikus „meggyilkolását” leszámítva – ugyanígy, az első és az utolsó mondatok egyikében: „írja Rudolf”, „írja Atzbacher”. Ezek az odabiggyesztett szavak megzavarják a befogadót; a könyv végén eszébe idézik, amire már az elején is figyelmeztették, ám amit olvasás közben önkéntelenül elfelejtett: hogy a (reflektáltsága miatt beszámíthatónak tűnő) énelbeszélő egész monológja idézet. „*Alapjában véve mindent, amit mondtunk, idézzünk [...]*.”²⁵ A névadás aktusa paradox módon megnevez(het)etlenné teszi az elbeszélőt: a (homodiegetikus) Rudolf/Atzbacher/Murau mögül egy bizonytalan körvonalú, homályba burkolózó alak lép elő „valódi” (heterodiegetikus) elbeszélőként a sötétből. De hamar szétfoszlik a ködkép. Hiszen ezekhez az „írja X”-betoldásokhoz nem rendelhető semmilyen rögzített alany; egyfajta extradiegetikus indexként éppen azt hivatottak jelezni, hogy a monológ sosem horgonyozható le egy alanynál véglegesen. Bernhard – nyelvezetének élőbeszédszerűsége ellenére – nem hódol be a „hang (jelenlét)metafizikájának”.²⁶ A megnevezhetetlen felé tartó útja során csak azért őriz meg – Beckett-tel ellentétben – egy viszonylag hagyományos elbeszélőt, hogy a hozzá való közeledés vagy a tőle való távolodás révén ébresszen rá, hogy a közvetlennek látszó tudás is közvetett.²⁷

²³ Bernhard, Thomas: *Kioltás – Bomlásregény*. Ford.: Hajós Gabriella. Pozsony: Kalligram, 2005. 87.

²⁴ Bernhard: *Kioltás*. 87.

²⁵ Bernhard: *Járás*. 200.

²⁶ Vö. Derrida, Jacques: *A hang és a fenomén – A jel problémája Husserl fenomenológiájában*. Ford.: Seregi Tamás. Budapest: Kijárat, 2013.

²⁷ Vö. Fenyves: *Kontingencia és elbeszélés*. 96–122.

3.

Ahogy Kertész Imre felfigyelt rá, „Bernhard mindig az áldozatokkal – élete végén a zsidókkal – azonosította magát”.²⁸ Azonban a Bernhard nyomdokain haladó Kertésznel ez sajnos nincs mindig így; utolsó műveiben a világ tökéletlenségén való elborzadás rendszerint gyűlöletbeszédbe csap át: megdöbbenő, hogy „a bennük íródo nyelv milyen kevésbé ellenálló antiszemita, kultúrasszista, xenofób, iszlamofób, szegénység-stigmatizáló klisékkel szemben”.²⁹ Amiből az a nyugtalanító felismerés származik, hogy a paranoia nyelvén ugyanúgy kifejezhető a fennálló hatalmi rend bírálata, mint az érvényben lévő biopolitikai kizárások támogatása (illetve továbbiak érvénybe léptetésének követelése). Szerkesztési módszere arra enged következtetni, hogy Bernhard érzekelte ezt a veszélyt; sőt megkockáztatható, hogy legnagyobb irodalmi teljesítménye éppen e probléma megjelenítési módjának kidolgozásában áll. Mert míg a kései Kertész (elbeszélőinek) vállalhatatlan frázisai nem olthatók ki a szövegvilágon belül maradva, addig Bernhard olyan összetett beszédhelyzetet konstruál, amelyben a magukat az igazság egyedüli birtokosainak képzelő elbeszélők szolamának kizárólagossága végül valahogyan mindig elbizonytalanodik. Amikor utolsó szindarabjában, „a *Heldenplatz*-ban úgyszólván zsidóvá lényegülve fordult szembe a banditákká alakult hivatalos erénycsőszökkel”,³⁰ egyszersmind hű ábrázolását adta annak a paranoiának, amely idős korában Kertészt is magával ragadta.

Bernhard olyan alany nélküli függő beszédhez közelít szakadatlanul, amelyben a legnagyobb sületlenségeknek és az égbekiáltó ostobaságoknak éppúgy megvan a maga helye és értéke, mint a találó kritikának. És amikor – életműve legzseniálisabb, legerősebb passzusaiban – eljut ehhez a mormoláshoz, mit sem segít, ha megpróbáljuk mérlegelni, egyik vagy másik mondat melyik kategóriába tartozik: attól függően, milyen hangütést tulajdonítunk az adott kijelentésnek, egyaránt értelmezhetjük egy őrült kirohanásaként és a legkomolyabban veendő társadalomkritikaként. Nem derül ki, meddig tart a kritika és hol kezdődik a paranoia – ahogy azt sem tudjuk egyértelműen meghatározni, hol húzódik a tenger partja, vagy hogy a kínzó éjszakai hánykolódás mikor billen át mély, titokzatos álomba.

²⁸ Kertész Imre: *Gályanapló*. Budapest: Magvető, 1999. 354.

²⁹ Sipos Balázs: Az emberhez méltó élet titka – A „Holocaust” törvénye Kertész Imre előadásaiban. *Enigma* 26. évf., 101. sz. (2019). 25–49., 26.

³⁰ Kertész: *Gályanapló*. 341.

Füzi Izabella

„Minden út valaha folyó volt” – A művészet mint a világ újraparazslatosítása

Absztrakt: Az írás a 2026-os berlini transmediale fesztivál kurátori koncepcióját és művészeti programját elemzi, amely a „Minden út valaha folyó volt” mottó jegyében a technológia, a természet és a művészet kapcsolatát gondolja újra. A szerző bemutatja, miként jelennek meg a fesztiválon az extraktív technológiákkal szemben alternatív, fenntartható és közösségi gyakorlatok, valamint hogyan kapcsolódnak össze a dekolonális szemlélet, az ökológiai gondolkodás és a kortárs művészet. Az elemzés arra is kitér, hogy a fesztivál milyen esztétikai és társadalmi lehetőségeket kínál a világ „újraparazslatosítására”, miközben kritikai módon reflektál a törekvések korlátaira is.

Kulcsszavak: kortárs művészet, technológia, ökológia, transmediale.

 ORCID: 0000-0002-7886-1244

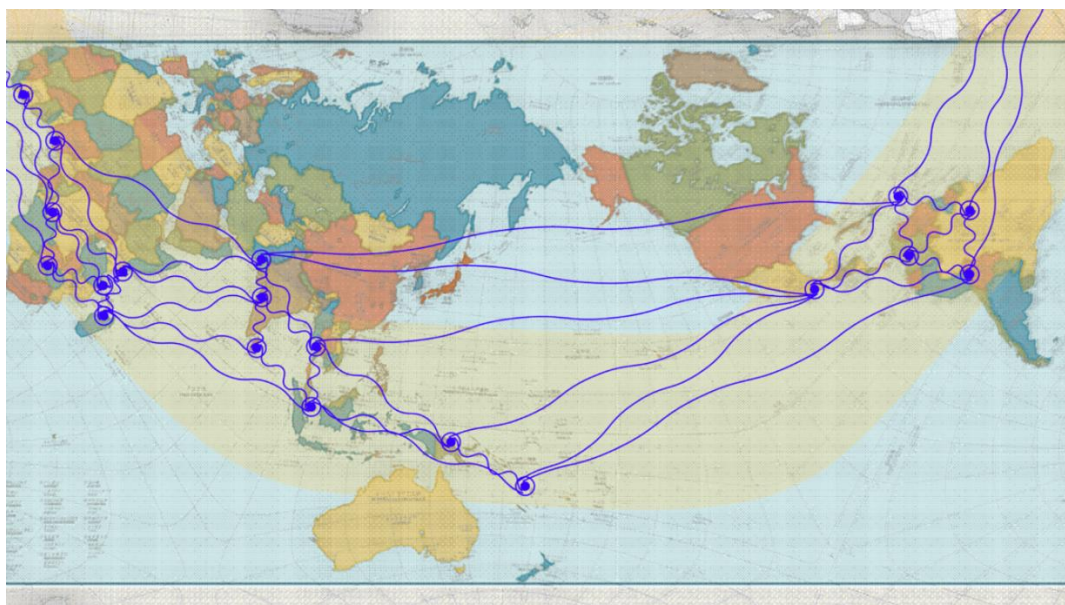
Kevés helyszín hordoz annyira sűrű jelentésrétegeket, mint a Berlin első krematóriumából átalakított silent green Kulturquartier, ahol a temetkezés egykori infrastruktúrája ma a technológiai jelenről folytatott spekulatív gondolkodásnak ad teret. Az egykori hamvasztások tereit újrachangolja a kulturális kampusz működése, különös atmoszférát teremtve a transmediale összművészeti fesztiválnak, amely a technológia művészi és kritikai vizsgálatára vállalkozik. A fesztivál története 1988-ig nyúlik vissza: a Berlinale kísérőprogramjaként indult, kezdetben a videó- és médiaművészetre koncentrálva. Azóta azonban a médiumspecifikus fókusz egy tágabb kérdésfelvetés váltotta fel: a technológia társadalomformáló működése, valamint a művészet közvetítő és kritikai szerepe áll a programsorozat középpontjában.



*A Kuppelhalle és a workshopoknak helyet adó műhelyek – silent green Kulturquartier.
(A szerző felvétele.)*

Az idei fesztivál az út képe köré szerveződött, amely a kurátori koncepció mottója szerint eredetileg mindig folyó volt: mozgás, áramlás, közvetítés. Az ételek, receptek, növények és ismeretek vándorlásának nyomvonalára utal a 2026-os kiadás neve is: *A mangóöv és a tamarindusz út mentén* (By the Mango Belt and Tamarind Road), mely az euro-atlanti perspektíva tudatos kimozdításával a csendes-óceáni szigetvilág, Délkelet-Ázsia, a kelet-afrikai – szuahéli – partvidék, valamint Dél-Amerika felől szervezte újra a technológiai képzelet földrajzát – arra a tapasztalatra alapozva, hogy akiket eddig a nyugat „harmadik” vagy „fejlődő” világnak tekintett és lázasan próbált felvilágosítani, nem mindig kérnek ennek a típusú modernitásnak a vívmányaiból, hanem másfajta útvonalakat keresnek, legalábbis a művészeti praxis szintjén.¹

Neema Githere és Juan Pablo García Sossa kurátorok három hívószó mentén strukturálták a fesztivált – a *compassing*, *metaphoring* és *protocoling* műveletei szerint –, amelyek a tájolás (irányok, széljárások, ritmusok és algoritmusok), a metaforizálás (különböző kozmológiák és tudásrendszerek találkozásai), valamint új, fenntartható protokollok és infrastruktúrák kialakításának igényét jelentik be. A folyó és az út így nemcsak tematikus motívumként, hanem módszertani keretként is működött: a fesztivál egészét átható kísérletként rendszerek, kozmológiák és technológiák újrakonfigurálására.



A mangóöv és a tamarindusz útja újraprendezi a világ térképét. (Forrás: transmediale)

A 2026-os program technológiaszemlélete — amely a beszélgetések, előadások, performanszok, installációk és vetítések közös alapja is volt —, abban a kérdésben foglalható össze, hogy miként válthatók le, vagy legalább miként egészíthetők ki a domináns, extraktív (vagyis kitermelő és kizsákmányoló) technológiák olyan technológiákkal, amelyek a legtágabban értett, (nem csupán emberi) élet fenntartását szolgálják. Ehhez a technológiai képzelet radikális kitérítésére van szükség: arra, hogy a technológiát ne kizárólag az emberi létezés konstitutív formáló eszközként értsük, mely által a világot nyersanyagként kezeljük és irányítjuk, vagy éppenséggel felhalmozunk, elraktározunk és elhasználunk. A fesztivál

¹ Bruno Latour modernitáskritikájának egyik kiindulópontja annak a „nyugati” modellnek az elemzése, amely önmagát a hagyománnyal radikálisan szakító, az objektív tények és a természet autonómiája mellett elkötelezett, univerzális érvényű rendként határozza meg. A „keleti” modernizáció ebben az értelemben nem egyszerűen a nyugati modell hiányos vagy „felemás” változata, hanem annak sajátos újrakompozíciója más történeti és kulturális kontextusban, ahol gyakran együtt él a technikai-modern intézmények átvétele és a hagyományos vallási, közösségi vagy kulturális formák fenntartása. Latour és munkatársai e problémakört kurátori gyakorlatukban is vizsgálták. Az *Iconoclash* (ZKM, Karlsruhe, 2002) című kiállítás az ikonrombolás, hit és tudomány viszonyát tematizálva mutatta be, a *Making Things Public* (ZKM, Karlsruhe, 2005) pedig a tudományos és politikai tények összefonódó hálózataira koncentrált.

meghívott művészei és kutatói e szemléletváltáshoz főként az ősi és a természeti technológiákból merítettek előképeket, inspirációkat és alternatív modelleket.

„Minden út valaha folyó volt”: ez nem pusztán költői tézis, hanem a technológia természeti újrakeretezése és a természetnek technológiaként való újraértelmezése. A folyó olyan természeti folyamat, amely már önmagában infrastruktúraként működik: irányt szab, hordoz, összeköt és elválaszt, információt, energiát és anyagot közvetít. Mielőtt az utak burkolattá, a kereskedelem hálózattá, a logisztika algoritmussá vált volna, a mozgás, a tájolás és a csere technológiája elsődlegesen hidrológiai alapozású volt. Ebben az értelemben az út nem a folyó meghaladása, hanem annak megszilárdult, felgyorsított és részben kisajátított formája.

A víz a fesztivál egyik szervező motívumaként jelent meg: nemcsak hangperformanszok és az óceánvilág emlékeztető a videójátékok világépítő gyakorlataival összekapcsoló [előadásperformanszok](#), hanem rövidfilmek és videóesszék visszatérő témájaként is működött. [Su Yu Hsin](#) videótrilógiája különösen érzékenyen reflektált a globális vízgazdálkodás problémáira, kiemelve a technológiai infrastruktúrák előállításához szükséges, gyakran láthatatlanná tett ökológiai beavatkozásokat. A *Particular Waters* (2023) például a világ egyik legnagyobb félvezetőgyártó üzemének vízszükségletét vizsgálja: a 2021-es tajvani aszály idején a megnövekedett chipkereslet miatt teherautókkal szállították a vizet a gyárba, szó szerint kiszívva a környező folyók és víztározók tartalékait. A trilógia célja nem a dokumentarista feltárás, hanem egyfajta poétikus átfordítás: arra tesz kísérletet, hogy a vizet ne csupán ipari nyersanyagként, hanem a geológiai mélyidőt megtestesítő és hordozó archívumként, információs közegként és számtalan élő és élettelen létezőt összekapcsoló elemként gondoljuk el. Ezzel szemben a klímaválságot gyakran a természeti fenséges látványos, szenzációhajhász képein – kiszáradt folyómedreken, elsivatagosodott tájakon, pusztító árvizeken és földcsuszamlásokon – keresztül tálaló médiadiskurzus a katasztrófát kommodifikálja, és egy olyan affektív ökonómiába csatornázza, amely automatizálja és menedzseli a nézői empátiát.² Su Yu Hsin munkái egy alternatív képi és narratív nyelvet keresnek: olyat, amelyben a víz mint élő hálózat, földtani és akár csillagközi történetek hordozója szólal meg, és amely képes újragondolni az ember és környezete közötti kölcsönös függőségeket.

Lara Tabet [Resilience Overflow](#) című installációja szintén a víz hordozó, közvetítő és mediáló tulajdonságaira épít. A víziképfűrés üvegek díszletei között vetített videó egy radikális társadalmi kísérletet dokumentál: a libanoni orvosbiológus és vizuális művész — aki az extrém vízszennyezettség következtében szivárgó bélszindrómában szenved — a saját bélcsatornájából izolált baktérium segítségével tenyésztí az úgynevezett reziliens gént, a humán neuropeptid Y-t. A spekulatív narratíva szerint ezt a bélbaktériumba rejtett, genetikailag módosított gént a bejrúti csatornarendszerbe juttatja, hogy a poszttraumás stresszben élő városi lakosok ellenállóképességét növelje. Egy olyan kétségbeesett helyzetben, ahol az állam képtelen kezelni a növekvő lég- és vízszennyezettséget, nem marad más lehetőség, mint maga a szivárgó város, a csatornarendszer infrastruktúraként való hasznosítása, amely ebben a sci-fibe hajló akciótervben biológiai és társadalmi közvetítőközeggé válik. A víz így nem pusztán szennyet és betegséget hordoz, hanem adatokat, géneket és fajokat is — migrációs folyosóként működő, áteresztő hártyák hálózatán keresztül.

² Arról, miként mozdul el a képek szerepe a reprezentáció és jelentésközvetítés klasszikus funkciójától egy valós időben szabályozható, az érzelmeket és empátiát koreografáló affektív infrastruktúra irányába, lásd Nora O' Murchú tanulmányát: Murchú, Nora O': This Is Not an Image. In: Murchú, Nora O' – Janška, Janez F. (szerk.): *Are You a Software Update*. Ljubljana: Aksioma, 2025. 26–49.



*Fluoreszkáló vízikézfes palackok és laboratóriumi eszközök (Lara Tabet: Resilience Overflow, installáció)
(A szerző felvételei)*

Ha a technológiát nem pusztán az emberi kéz által előállított tárgyra, hanem működési elvekre és protokollokra értjük, a biológia és a technológia közti merev ellentét feloldódik. A folyók, az ökoszisztémák, az állatok vándorlása vagy az ételek fermentációs útvonalai mind olyan rendszerek, amelyek információt kódolnak, optimalizálnak és továbbadnak — vagyis technológiaként viselkednek. A transmediale idei tematikája ebből a felismerésből indul ki: a mangóöv és a tamarindusz útja nem egzotikus földrajzi kitérő, inkább annak belátása, hogy a technológiai képzelet forrásai nem kizárólag az ipari modernitásból, hanem folyók, szelek, áramlatok, növények és testek hosszú idejű együttműködéséből fakadnak. Amikor a fesztivál rendszerek, kozmológiák és technológiák újrakonfigurálását tűzi ki célul, valójában ráirányítja a figyelmet arra az alapvető összefüggésre, hogy minden mesterséges infrastruktúra alapja a geológiai-biológiai lét, legyen szó akár a föld gyomrából kibányászott, az évmilliók mélyidőből kiszakított ritkafémekről, az infrastruktúrák működtetéséhez szükséges energiáról, vízről vagy az emberi láthatatlan munkáról.³

Az automatizáció mítosza — az önfenntartó és önszabályozó gépek ígérete — következetesen kitakarja például azt az emberi munkát, amely működésben tartja a digitális rendszereket. Keiria Shishay *After the Abyss* (2025) című rövid dokumentumfilmje ezt a láthatatlanná tett munkásréteget helyezi előtérbe: a kenyai, kormányzati programok által támogatott és ösztönzött, jellemzően 18–22 éves digitális munkások világát, akik tartalommoderátorként a web „takarítóiként” dolgoznak. Ők azok a „láthatatlan kezek”, akik

³ Kate Crawford könyve alaposan feltárja például a gépi tanulás (köznnyelven mesterséges intelligencia) technológiai erőforrás-szükségletét: a ritkafémek kibányászásától az adatközpontok hatalmas energia- és vízfogyasztásán, a globális ellátási láncokon és a platformgazdaság rejtett, alulfizetett adatcímkező munkáján át egészen a rendszerek életciklusának végén keletkező elektronikai hulladékig, rámutatva, hogy az „intelligens” rendszerek mögött kiterjedt anyagi, ökológiai és társadalmi infrastruktúrák állnak. Crawford, Kate: *Atlas of AI – Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*. Yale University Press, 2021.

a közösségi média káoszát szűrik, erőszakos, traumatizáló képeket és szövegeket távolítanak el azért, hogy a platformok a globális felhasználók számára „biztonságos térként” működhessenek. A film világossá teszi: az automatizáció retorikája mögött nem algoritmusok, hanem testek állnak — PTSD-vel élő fiatalok, alulfizetett munkaerő, akiknek sem anyagi, sem intézményi erőforrásaik nincsenek mentális egészségük védelmére. A háttérben zajló jogi küzdelmek — több mint kétszáz korábbi tartalommoderátor 1,6 milliárd dolláros kártérítési pere a Meta ellen — és az NDA-kkal elhallgattatott munkások önszerveződési kísérletei rámutatnak a platformgazdaság strukturális cinizmusára, amely az olcsó digitális munkát bármikor tovább tudja terelni egy még jogilag kevésbé szabályozott országba. A dokumentumfilm kísérletet sem tesz arra, hogy megmutassa azokat a képeket, amelyek a fiatal, anonim digitális munkásokat testileg és lelkileg megbetegítik; ehelyett természeti, valamint önszerveződő, mozgalmi környezetben mutatja be őket.

Meglepő és üdítő módon a transmediale fiatal művészei — és az a döntően húszas–harmincas éveiben járó törzsközönség, amely körük szerveződik — már nem elégszenek meg a fennálló társadalmi rend pusztá leleplezésével és kritikájával. Miközben pontosan értik és átlátják azokat az extraktív technológiákat, amelyek a felhalmozás szolgálatába állítják a földet, a vizet, a testeket és a figyelmet, az ő figyelmük egyre inkább az alternatív és párhuzamos gazdasági modellek felé fordul. A művészet ebben a közegben nem reprezentációs térként, hanem a mindennapi gyakorlatok laboratóriumaként működik: olyan kísérleti zónaként, ahol új protokollok, szokások és együttélési formák alakíthatók ki és tesztelhetők.

Az extraktív gazdaság logikája egyszerű és könyörtelen: kivenni mindazt, ami értékke tehető — és közben magát az érték fogalmát is szabályozni. Ami nem illeszthető be ebbe a körforgásba, az láthatatlanná válik vagy hulladékként marad hátra. Ezzel szemben a gondoskodáson, törődésen és figyelmen alapuló gazdaság nem a felhalmozásra, hanem a kölcsönösségre épül. Védjegyei a laterális kapcsolódások, a megosztás és a bőség gyakorlatai, amelyek célja nem az erőforrások kisajátítása, hanem másfajta infrastruktúrák, ritmusok, körforgások és „receptek” kikísérletezése — olyanoké, amelyek nem kizsákmányolnak, hanem fenntartható módon működnek együtt a környezettel.

Ennek az alternatív gondolkodásnak az egyik markáns stratégiája a korábbi, gyakran leértékelt technológiákhoz való visszatérés: a fermentációhoz, a fonáshoz, a szövéshez, a főzéshez vagy a növénytermesztéshez. Nat Skoczylas például olyan kollaboratív közösségi gyakorlatokat mutatott be, mint a kovászás, a kombucha- és kefirgombával végzett erjesztés, amelyek szinte menetrendszerűvé teszik a résztvevők közötti érintkezést és cserefolyamatokat. Ezek a gyakorlatok nem attól válnak értékessé, mert az így létrehozott termékek ritkák vagy exkluzívak, hanem éppen azért, mert bőségesek, újratemmelhetők és megoszthatók. Míg a kapitalista piac a mesterségesen fenntartott hiányra épül — árképzéssel, szabályozással és a túltermelés elkerülésével⁴ —, addig ezek a közösségi technológiák a túlsordulás és a megosztás logikáját követik.

A történeti példák tovább mélyítik ezt az ellentétet, megmutatva, miként válik a helyi gyakorlat globális termékké, a közösségi tudás pedig ipari logikává. A középkorban a sörfőzés még lokális, háztartási tevékenység volt: a sör íze és karaktere a környező földhöz, a helyi komlóhoz, a családi szokásokhoz

⁴ A kapitalista piac újraértelmezésére a kulturális termelés – mindenekelőtt a hollywoodi filmipar – összefüggésében James McMahon tesz átfogó kísérletet *The Political Economy of Hollywood: Capitalist Power and Cultural Production* (New York: Routledge, 2022) című könyvében. McMahon elemzése abból indul ki, hogy még Marxnál is megfigyelhető a tendencia, miszerint a piac működése bizonyos értelemben a „természeti törvényekhez” hasonló, objektív és szükségszerű folyamatként jelenik meg. Ezzel a felfogással szemben McMahon empirikus adatokra támaszkodva amellett érvel, hogy a kapitalista piac nem autonóm, önszabályozó rendszer, hanem a hatalom intézményesült formáin keresztül szerveződik. A hollywoodi filmipar profitabilitása például nem pusztán a „kereslet és kínálat” spontán egyensúlyából következik, hanem a termelés és a terjesztés kontrolljából (tulajdonviszonyok, a vállalati integráción, a szabályozásokkal, a túltermelés visszafogásával).

kötődött. A piaci kapitalizmus térhódításával azonban a sör termékként uniformizálódott, globalizálódott, és fokozatosan levált földrajzi és kulturális beágyazottságáról – a sokféleség helyét a standardizált íz és a profitorientált tömegtermelés vette át. Hasonló történeti ívet rajzol fel Laura Huertas Millán [Para la coca](#) (2023) című kétcsatornás installációja is, amely érzékenyen mutatja meg, miként alakult át a kokacserje: az egykor alapvető élelmiszerként és spirituális, gazdasági rítusok központi elemeként használt növény az extraktív logikák mentén kriminalizált árucikké vált, a kokain globális piacának árnyékában.

[Nathalie Muchamad](#) a kenyérgyümölcs történetén keresztül hasonló kérdéseket vet fel, azt vizsgálva, miként próbálta a gyarmati gazdaság saját céljaira kisajátítani az eredetileg a közösségi túlélést szolgáló növényt. A gabonával – az első nagy mennyiségben felhalmozható élelmiszerrel – szemben a romlandó, magvetéssel nem, csupán vegetatív módon szaporítható kenyérgyümölcs azonban nehezebben illeszthető be a felhalmozó, kitermelő kapitalista rendszerekbe. Az ilyen növényekhez kötődő termesztési és feldolgozási gyakorlatok gyakran lokális tudásokon alapulnak, és kevésbé centralizálhatók, ellenállva a teljes standardizációnak. Muchamad ételrecepteket is gyűjt, amelyeket – akár csak magukat a növényeket – élő archívumokként kezel: a receptekben történetek, vándorlások és rokonsági hálók íródnak tovább. Ezek az archívumok olyan kapcsolódásokat rajzolnak ki, amelyek áthágják a nemzetállamok és birodalmak határait; a konyhában kezdődnek, majd az ízeken, az érzékeken és a testeken keresztül öröklődnek tovább, csendesen ellenállva a kisajátítás erőinek.

Ezek a munkák együtt egy olyan gondolkodásmód körvonalait rajzolják fel, amely nem egyszerűen kritikát gyakorol, hanem működő alternatívákat keres. A transmediale fiatal közegében a művészet így nem a világ végének újra bejelentése, hanem egy másféle világ mindennapi próbaüzeme. Ennek a próbaterepe lehet egy csendes manikűrsalon, mint például a bolgár származású művész, [Petja Ivanova](#) esetében, aki egy személyes konzultációk keretében egy NFC okosmatricát ragaszt a körmünkre, miközben arról diskurál, hogy a testünk (a körmünk is) egyszerre a tudás rögzítő felülete és egy nagyobb körforgás áramló közege. [Gladys Kalichini](#), zambiai művész és kutató pedig olyan művészeti gyakorlatokat próbál ki, amelyek a szolidáris cseregazdaságon alapulnak: a körforgásos gazdaság célja az újrafelhasználás, az erőforrások és termékek életciklusának meghosszabbítása. A forgó megtakarítással finanszírozott művészeti projektek (egy csoport rendszeresen pénzt tesz a közös kasszába, és minden körben más kapja meg az egész összeget, amíg mindenki sorra nem kerül) pedig új, közösségi alapon szerveződő pénzügyi modelleket hoznak létre, miközben a részvevőknek szükségszerűen el kell gondolkodniuk arról, hogy mi számít értéknek és miért, és gyakorolniuk kell a kölcsönös bizalom kiterjesztését.

A performanszok, filmek és beszélgetések visszatérő kérdése az volt, miként mozdítható ki a túlságosan is emberközpontú perspektíva, valamint a modern technológiák által vezérelt megismerés megszokott kerete. A (természeti, technológiai, gazdasági) környezeteinkhez való viszony újraértelmezése arra is rámutat, hogy a biológiai fülkénk, a távolság technologizálásával létrejövő távjelenlétünk és a folyamatos növekedést célzó, a környezetre erőforrásként tekintő gazdasági modell nem függetleníthetőek, hanem cserekapcsolatok, kölcsönös hatások és függőségek bonyolult rendszerét alkotják. E rendszerben az ember nem kívülálló megfigyelő, hanem hálózati csomópont: érzékelése, technikai kiterjesztései és gazdasági döntései egyaránt visszahatnak azokra az ökológiai és materiális feltételekre, amelyek létét biztosítják. A fókusz így az autonóm, uralmi pozícióból szemlélődő szubjektum helyett az összekapcsoltság, a sérülékenység és a felelősség kérdéseire helyeződött át, felvetve annak szükségességét, hogy új fogalmi és esztétikai eszközökkel gondoljuk újra együttélésünket az emberi és nem-emberi létezők sokaságával.

Számos munka arra tett kísérletet, hogy másfajta érzékelési és észlelési módok felé nyisson – például a

növényi és állati intelligencia, az ökológiai reziliencia vagy a nem-emberi időbeliség megfigyelésén keresztül. Ezzel párhuzamosan a digitális technológiák és a gépi tanulás domináns adatlogikája kritikus fényben jelent meg: miközben a rendszerek a kitermelt és felhalmozott adatmennyiséget rendezik és értelmezik, több alkotás az „újravarázslatosítás” igényét fogalmazta meg az ősihez, a természetihez, az intuitívhoz való visszatéréssel. A dolgoknak története, anyagi jelenléte és aurája van – olyan rétegek, amelyek nem merülnek ki sem az információhalmozásban, sem a tudományos racionalizációban, sem a technológia instrumentális használatában.⁵

Paradox módon azonban az új világkép hívószavai – a fenntartható életformák és együttélések keresése, a képzelet dekolonializációja, a dezantropomorfizálás, illetve a költői és intuitív megismerési módok visszanyerése – kevésbé az alkotásokkal való közvetlen, érzéki találkozások során váltak átélhetővé. Inkább beszélgetésekben, az érvelések és fogalmi keretezések szintjén bontakoztak ki, mintha a fesztivál a tapasztalat és az elmélet közötti feszültséget öntudatlanul is láthatóvá tette volna. Ez a kettősség egyszerre inspirál és kihívást is jelent: rámutat arra, hogy az alternatív érzékelési és gondolkodási formák nyelvi és konceptuális szinten talán már formát öltöttek, de az ehhez vezető esztétikai nyelvet még nem sikerült megtalálni. Vajon a világ újravarázslatosítása naiv visszatérés a misztikumhoz, mely a kapcsolódás és a kölcsönösség vágyából táplálkozik? Vagy inkább annak felismerése, hogy a radikális racionalizálás és az adatokra redukált valóságértelmezés mellett szükség van olyan tapasztalati formákra is, amelyek nem merülnek ki a mérhetőség és az optimalizálhatóság logikájában? A régebbi – analóg, lassabb, lokális – technológiák felelevenítése valóban lekapcsolhat-e minket a fogyasztás állandó körforgásáról, még ha az „tudatos” formában is történik, vagy csupán a fenntarthatóság esztétikájával ellátott újabb piaci szegmenseket hoz létre? Könnyen elképzelhető, hogy a „zöld”, „slow” vagy „kézműves” alternatívák is a kapitalista gazdaság differenciált kínálatába illeszkednek, és így nem kívül kerülnek a rendszeren, hanem annak finomhangolt részeivé válnak.

A kérdés egyszerre esztétikai, politikai és gazdasági természetű is: képesek-e a kortárs művészeti gyakorlatok olyan praxisalapú érzékelési módokat és protokollokat kialakítani, amelyek nem termelik újra automatikusan a fogyasztás logikáját? Lehetséges-e az érzékelés, a figyelem és a részvétel újrászervezése úgy, hogy az ne váljon azonnal élménytermékké vagy kulturális tőkévé? Az erre adott válasz nagymértékben attól függ, miként határozzuk meg önmagunkat azon a spektrumon, amelyen a mai progresszív ajánlatok mozognak: elsősorban a környezetünkhöz ezer szállal kapcsolódó, sérülékeny és anyagi létezőként, vagy inkább absztrakt társadalmi viszonyok hordozóiként, akik rendszerszintű struktúrákban helyezkednek el.⁶ Ha az előbbi hangsúly erősödik, az érzékelés és a test tapasztalata kerül előtérbe; ha az utóbbi, akkor az intézményi és gazdasági beágyazottság kritikája válik elsődlegessé, miközben éppen ezek összekapcsolása lenne a kívánatos.

⁵ Byung-Chul Han *A narráció válsága* (Ford.: Csordás Gábor. Budapest: Typotex, 2025) című esszéjében a történetmesélés erejének megkopását a digitális információs környezet szerkezetével hozza összefüggésbe. Érvelése szerint az adatokra és mérhető információkra redukált „tények” a folyamatos online jelenlét és az állandó frissítés logikájában szétbomlik az időbeliséget, és felszámolják a narratív koherencia feltételeit.

A diagnózis az „elveszett aranykor” narratívájába illeszkedik, amennyiben Han a titok, a hiány, az aura és a varázs újrafelfedezését sürgeti, vagyis olyan tapasztalati dimenziók visszahozatalát, amelyek ellenállnak a teljes átláthatóság és hozzáférhetőség követelményének.

⁶ A *Magyarázat mindenre* (Reisz Gábor, 2023) című film értelmezéséről szóló tanulmányomban részletesebben kifejtem a kettő közti különbséget. Füzi Izabella: A kokárda ágenciája: a jelentések pluralitásától az együttcselkvésig. *Apertúra*, 2025. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2025/nyar/fuzi-a-kokarda-agenciaja-a-jelentesek-pluralitasatol-az-egyuttcselkvesig/> Hozzáférés: 2026. 02. 26.

A mindennapi megélt tapasztalat és a társadalmi struktúrák összekapcsolása, a helyi és a globális közötti közvetítésben⁷ a művészet sajátos szerepet tölthet be: képes érzékelhetővé tenni az absztrakt folyamatokat, és strukturális összefüggéseket sűríteni konkrét, átélhető helyzetekbe. Nem biztos, hogy a világ „újrarázslatosítása” a megoldás erre, de a valóság tapasztalati rétegeinek gazdagítása, a figyelem újrakoreografálása és a kapcsolatok láthatóvá tétele olyan kritikai potenciált hordozhat, amely túlmutat a pusztán nosztalgiaán. A közös erjesztéshez, főzéshez, kertészkedéshez való visszatérés valószínűleg nagyban segít lekapcsolódni a fölösleges termékek és médiatartalmak korlátlan gyártásának és fogyasztásának ördögi köréről.

Jelen sorok írója viszont kiéhezve érkezett a fesztiválra: azt a mély benyomást keltő, emlékezetes találkozást kereste, amely nemcsak értelmez, hanem át is alakít – mégis, ez a fajta megrendülés csak ritkán talált rá. A legtöbb munka inkább gondolatokat indított el, mintsem maradandó testi-érzéki tapasztalatot hagyott maga után. Tsige Tafesse [előadásperformansza](#) azonban kivételnek bizonyult. A gyász, az elutasítás és a kollektív gyógyulás technológiáit egyfajta „megtestesült idézés”, invokáció keretében kutatta, miközben a közönség tagjait saját testi emlékezetük aktiválására hívta. A burjánzó természeti mozgóképekkel kísért előadásperformansz során arról beszélt, hogy az extrakció mára világnézetté vált: nemcsak gazdasági és technológiai rendszereinket hatja át, hanem kulturális mintáinkat, testi viszonyainkat és affektív kapcsolatainkat is. Egy rögtönzött „ellenlaboratóriumban” vezetett meditációra hívta a hallgatóságot, arra kérve őket, hogy saját testük élő archívumából idézzék fel annak a dolognak a leszármazását, ami a legkedvesebb számukra. Generációkra visszamenőleg gondolják végig, mit akarnak ebből megőrizni, és mit kívánnak visszaautasítani; vegyék számba kapcsolataikat, felismerve, mikor válnak maguk is extraktív szereplővé, és mikor tapasztalják meg a kizsákmányoltságot.

Ebben a gesztusban a művészet maga válik egyfajta ideiglenes infrastruktúrává, olyan térré, ahol a résztvevők érzékelési gyakorlatai és etikai szerepei újrarendeződhetnek. Ami művészetté vált, az nem feltétlenül a látvány vagy a performatív forma volt, hanem a figyelem vezetett koreográfiája, ahogyan a nézők figyelme befelé fordult, saját testi érzeteiket felszínre hozva tanúvá váltak, de egy tágasabb kapcsolati háló közegeivé és hordozóivá is. Ugyanakkor az előadás határterületen mozgott: a meditáció, a csoportos feldolgozás és a kvázi-terápiás helyzetek kérdéseket vetettek fel arról, hol húzódik a művészet és a gondoskodási gyakorlatok közti választóvonal. Vajon minden közös érzelmi munka művészet-e, vagy csak akkor válik azzá, ha reflexív keretbe kerül, és láthatóvá teszi saját működésének feltételeit? Az „ellenlaboratórium” egyszerre volt kritikai eszköz és rituális tér, ahol a megismerés egy történeti kapcsolati hálózatba ágyazta a résztvevőt; nem a mérhetőség, hanem az átörökítés és a sérülékenység vált értéké.

Ez a gyakorlat – legalábbis számomra – egyszerre volt megható és felszabadító: ritka pillanat, amikor az elméleti fogalmak hirtelen a testben és a lélegzetben találtak otthonra. A fesztivál fő installációja pedig, [a kupola belsejére vetített égbolt látványa](#), amelynek csillagképeit az afrikai ábécék több ezer betűje rajzolta ki ([6500 Alphabets Make a Map](#)), mintha közös emlékezetünk szövetét világította volna meg. A térben ülve egy pillanatra megszűnt a néző és a résztvevő közötti határ: a jelenlét egyszerre lett személyes és kollektív, törekeny és reményteli – és talán éppen ez volt az a ritka, mély találkozás, amelyért a látogató a fesztiválon bolyongva oly sokáig éhezett.

⁷ Lásd ehhez Jameson, Fredric: Cognitive Mapping. In: Nelson, Cary – Grossberg, Lawrence (szerk.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. University of Illinois Press, 1990. 347–360.



Kuppenhalle és a fesztivál egyik közönsége
(A szerző felvétele.)

Csönge Tamás

A végidőktől az idő végéig

Beletörődés, nosztalgia és prezentizmus a kortárs popkultúrában

Absztrakt: A tanulmány azt vizsgálja, hogy miként alakult át a történetiséghez és a jövőhöz való viszony a 21. század populáris kultúrájában, különös tekintettel az időbeliség társadalmi vetületeit tematizáló fősodorbéli műfaji film narratíváira. A szerző többek között François Hartog prezentizmus-elméletére, Hans Ulrich Gumbrecht szimultaneitás-fogalmára, Eva Horn ökológiai katasztrófa-ábrázolásokról szóló könyvére, Fredric Jameson munkáira és Vivian Sobchacknek a sci-fi mitologizálódásával kapcsolatos elképzeléseire támaszkodva amellet érvel, hogy a kortárs popkultúra domináns folyamatai már nem alternatív jövőket gondolnak el, hanem a jelen újrendezésére és a múlt esztétikai újrahasznosítására épülnek, ami a történetiség és a társadalmi képzelőerő válságának fontos kulturális tünete. A szöveg következtetése szerint a jelenkor absztrakt és bénító világvége-állapotának feszültségét oldani kívánó hollywoodi elbeszélésekben a kollektív cselekvés lehetőségei egyre ritkábbak és szűkebbek, azokat felváltják a stagnálás, a beletörődés és a nosztalgia alakzatai, miközben a retrokultúra, a franchise-logika és a multiverzumok térnyerése ugyanazt a globális tendenciát, az idő tériesülését és az oksági gondolkodás fellazulását tükrözik.

Kulcsszavak: történetiség, prezentizmus, nosztalgia, időutazás, sci-fi.

 ORCID: 0009-0000-6369-3981

„Alvin Toffler a Jövőkora figyelemre méltó minket, de vajon ez most a Jövőfáradtság? Az elmúlt évtizedben mindhárom sci-fi-kritikus, akire figyelek, óvatosan kijelentette, hogy a Jövőnek vége. [...] Valójában szerintem ők a nagybetűs Jövőről beszélnek, amelynek az én életemben már már kultusza volt, ha nem is vallása. A korombeliekkel a nagybetűs Jövő kultúrájának termékei vagyunk. Minél fiatalabb vagy, annál kevésbé vagy ennek a terméke. Ha ma tizenöt éves vagy, gyanítom, hogy egyfajta végtelen digitális Mostban élsz, egy időtlen állapotban, amelyet az egyre hatékonyabb közösségi memóriakiégésztőink tesznek lebetörvé. [...] A nagybetűs Jövő – legyen az akár egy kristályváros a dombon, akár egy radioaktív, nukleáris háború utáni pusztaság – már nincs többé. Előttünk csupán... még több dolog áll. Események.”
/William Gibson, 2010/¹

„Az emberek azt hiszik, hogy az idő szigorú haladásától az okozatig. Holott non-lineáris, nem szubjektív szempontból nézve valójában egy nagy gömb. Egy gomolygó, összevissza... katyvasz.”
/a Tizedik Doktor a Ki vagy Doki?-ban/²

„A Vissza a jövőbe egy rakás baromság?”
/a Hangya a Bosszúállók: Végjátékban/³

¹ A saját fordítású idézet Gibsonnak egy 2010-es, a BookExpo America rendezvényén elhangzott beszédéből származik, amit aztán később blogján is publikált. Gibson, William: Future Fatigue. URL: https://www.godreads.com/author_blog_posts/782736-book-expo-america-luncheon-talk, 2026-08-02.

² Ki vagy, Doki? (Doctor Who, 2005–), 3. évad, 10. epizód. (r. Hettie MacDonald)

³ Bosszúállók: Végjáték (Avengers: Endgame, Anthony Russo és Joe Russo, 2019)

Bevezető

A *Strange Days – A halál napja* (*Strange Days*, Kathryn Bigelow) című 1995-ös cyberpunk filmben hangzik el a következő monológ 1999. december 30-án Tom Sizemore karakterétől, Max Peltiertől, mintegy poénként odavetve a film főhősének egy bárban: „Tudod-e miből gondolom, hogy vége a világnak? [...] Mert már minden megtörtént, tudod? Volt már itt mindenféle zene, mindenféle kormányzat, érted? Ocsmány frizurák, émelyítő rágógumi aromák, meg reggeli zabpelyhek. Mindenféle szarság megvolt már. Mit tudunk még kitalálni? Mi jöhetne még újabb ezer év alatt? Én mondom, hogy vége van, kifújtunk.”⁴ A karakter egy TV-ben szónokló mozgalmár szavaira reagál, aki azt állítja, hogy Los Angeles városának inkompetens politikai vezetése kudarcot vallott, „mert a rendőrség, katonai erő a saját népe ellen fordult. Mindannyian rendőrállamban élünk. A polgármester meg a jegyző a városházán nyomtatják a hülye programjait, de azok nem működnek. [...] Közeleg végre egy új kor. [...] Ránk virradt végre egy jobb kor. A történelem most véget ér és újrakezdődik. Éppen most. Éppen itt.” Az aktivista és Max tulajdonképpen az idő régebbi és újabb „rezsimjének” szócsövei. A politikai aktivista által képviselt modern, nagy társadalmi változásokon, hatalmi átrendeződéseken, vagyis progresszióan alapuló, dialektikusnak nevezhető történelemszemlélettel szemben Max azt vallja, hogy a vég nem egy konkrét ökológiai katasztrófát, globális háborús konfliktust, vagy az emberiség kihalását jelenti, hanem egy komplex kulturális, szellemi, társadalmi válság elhúzódó, nyomasztó állapotát, amelyben a totális elnyomásról vagy a teljes pusztulásról fantáziálni is elviselhetőbb, mint szembenézni a jelen és a jövő kilátástalan egyformaságával. Az ezredforduló szimbolikus eseményét karneváli káoszként vizionáló film rosszüjűja jól rátapint arra a kortárs érzületre, amely a világvégének – a stagnációval – új jelentést adott, és ami három évtizeddel később csak még relevánsabbá vált. Megkockáztathatjuk, hogy a jövő embere Max lett: elérkezett az atemporalitás kora,⁵ ahol már a krízisnarratíváink is krízisben vannak.

Tanulmányom e diagnózis érvényességére, e kulturális állapot gyökereire és okaira kérdez rá a 21. század történelmi múltat és társadalmi jövőt tematizáló, főszórbeli műfaji filmjeinek a tükrében. Korábbi kutatásaimban⁶ döntően a 80-as, 90-es évek időutazós sci-fi filmjei kapcsán próbáltam meg rámutatni, hogy a szóban forgó tendenciáknak milyen előzményeit fedezhetjük fel bennük és milyen eszmetörténeti összefüggésekre mutathatunk rá. Tézisem szerint a jövőre irányultságnak, vagyis a „társadalmi képzelőerő” marcuse-i fogalmával⁷ asszociált utópizmus képességének az elvesztését a történetiség (a történeti tudat) elsorvadása és a (fennálló globális gazdasági-politikai rendszerrel szoros összefüggésben létrejött) „jelen” képzetének hegemoniája alapozta meg a kétpólusú világ virtuális majd tényleges összeomlásának és a liberális demokrácia diadalának kikiáltott időszakban, amit Francis Fukuyama „történelem vége” jelszavával szokás fémjelezni.⁸ Mark Fisher éppen az ekkor megerősödött, de a jövőt illető bizalom és optimizmus elpárolgásával is kitartó kulturális állapotot határozta meg „kapitalista realizmusként”⁹, vagyis gyakorlatilag totális anti-utópizmusként. Jelen tanulmányban a kortárs horizonton folytatom a történeti gon-

⁴ A hivatalos magyar szinkron fordítását idézem.

⁵ William Gibson 2000-es években írt regényei, különösen a kék hangya trilógia *Trendvadász* (*Pattern Recognition*, 2003) és *Nyomtalanul* (*Zero History*, 2010) című darabjai szintén nagy hatásúnak bizonyultak az idő „ellaposodásának”, és a hagyományos, szekvenciális történelem-felfogás elvesztésének a gondolatát illetően.

⁶ Csönge Tamás: „Amikor „a legjobb hely a világon az itt, és a legjobb idő a most” volt (I.): A múlt eltörlése a 80-as és 90-es évek időutazós filmjeiben. *Új szem* 2. Évf. 1. szám (2024), 43–53. URL: <https://journals.lib.pte.hu/index.php/ujszem/article/view/7716/7201>, 2026-08-02; és Csönge Tamás: „Amikor „a legjobb hely a világon az itt, és a legjobb idő a most” volt (II.): A jövő eltörlése a 80-as és 90-es évek sci-fi filmjeiben. *Új szem* 2. Évf. 2. szám (2024), 78–90. URL: <https://journals.lib.pte.hu/index.php/ujszem/article/view/7712/7589>, 2026-08-02.

⁷ A fogalomhoz lásd: Marcuse, Herbert: Az utópia vége. Ford.: Illés László. *Nagyvilág* 36, 1991/3, 396–401. 397.

⁸ Fukuyama, Francis: The End of History? *The National Interest* No. 16 (Summer 1989). 3–18.

⁹ Fisher, Mark: *Kapitalista realizmus*. Ford.: Tillmann Ármán és Zemlényi-Kovács Barnabás. Napvilág, 2021.

dolkodás csorbulásának és a kulturális képzelet jelcentrikusságának vizsgálatát, összekötve az eszmé-történeti háttérrel a megváltozott időszemléletet manifesztáló jellegzetes esztétikai alakzatok és narratív megoldások értelmezésével.

Az idő rendjei

François Hartog francia történész szerint a történeti gondolkodás három nagy korszakát érdemes különböztetni a nyugati gondolkodásban, amelyeket két szimbolikus dátumhoz köthetünk: 1789-hez és 1989-hez. Eszerint a történetiség megszületésének és virágzásának „modern rezsimje” a francia forradalomtól a hidegháború végéig tartó időszak, ahol a két évszám az idő rendjében bekövetkezett cezúrákat vagy töréseket jelöli. Hartog szerint a 2001. szeptember 11-i terrortámadás „a legvégsőig viszi a kortárs esemény logikáját, amely egyszerre történik, és ugyanakkor már láttatja magát, azonnal történeti dimenziót nyer, és máris saját megemlékezéseként is működik a kamerák keresztműzében.”¹⁰

A történész azt állítja, hogy a három rend közötti legfőbb különbség a múlt funkciójával, jelenbeli „használatával” és jövőre vonatkozó tanulságaival áll kapcsolatban. Eszerint a modern történetiség megszületése előtt a szállóigévé vált cicerói mondásnak megfelelően a történelmet valóban az élet tanítómesterének tekintették, vagyis narratíváiban „a példa a követendő minta alakjának köszönhetően összekötötte a múltat a jövővel. Az időben mögöttem álló kiváló személyiség előttem is áll, illetve elém kerül.”¹¹ A modernizmus ezt azáltal változtatta meg, hogy benne az idő újfajta eszméje jelent meg: kiemelt szerepre tett szert a történelem folyamatszerűsége, ahol az események már nemcsak egy bizonyos időrendben követték egymást, hanem az idő *által* alakultak. Ettől kezdve a történelemben „az idő szereplővé válik, már ha nem ő maga a Szereplő.”¹² A francia forradalom számos értelmezője szerint az előzmény nélküli és megismételhetetlen esemény mintául szolgált az idő modern felfogásának, amely szerint a múlt nem példatár, hanem megismételhetetlen, és pozíciójából fakadóan meghaladott. A történészek a példaszerű helyett az egyedit kezdték el kutatni és értékelni. E gondolat pedig radikálisan új viszonyítási pontot jelölt ki a történelemtől való gondolkodás horizontján: a haladás nevében megvalósítandó jövőét, amely felől minden esemény értelmezhető és értelmezendő lett. A széles értelemben futurizmusnak is nevezett szemléletmód mellett a 20. századra azonban egy másik tendencia, a prezentizmus is fontossá vált, amelyet ugyan az előbbi tett lehetővé, de utóbbi fokozatosan átvette annak a helyét.¹³ Hartog szerint a futurizmus már eleve prezentizmus is volt, amennyiben a jelen már nemcsak egy képzeletben előtte lebegő, célként kitűzött jövő érdekében építkezett, hanem annak kezdeti, utópikus megvalósulásaként tekintett magára. Vagyis „a jövőt” egyre kevésbé maga elé helyezte, és sokkal inkább a már fennállóba illesztette be.¹⁴

Ez vezetett el ahhoz a mából nézve még igencsak homályosan körvonalazható kortárs állapothoz, amely kapcsán számos gondolkodó „az egyre nagyobbra duzzadó, betegesen nagy kiterjedésű jelen”¹⁵ fogalmáról beszél. Hartog álláspontja szerint mivel már nincsen szerves viszonya sem múltjához, sem

¹⁰ Hartog, François: *A történetiség rendjei – Prezentizmus és időtapasztalat*. Ford. Lakatos Ágnes. L'Harmattan, 2006. 106. W. J. T. Mitchell kísértetiesen hasonló értelemben, a történelem spektakularizációja kapcsán beszél az 1991-es öbölháború Sivatagi Vihar nevű hadműveletéről, amely az első katonai művelet volt, amit élő adásban követhettek milliók az amerikai tévécsatornákon. Mitchell, W. J. T.: A képi fordulat. Ford.: Hornyik Sándor. *Balkon* 2007/11–12. 2–6. URL: https://balkon.art/1998-2007/2007/2007_11_12/02hornyik.html, 2026-08-02.

¹¹ Hartog: *A történetiség rendjei*. 107.

¹² Hartog: *A történetiség rendjei*. 107.

¹³ Hartog: *A történetiség rendjei*. 109.

¹⁴ Hartog: *A történetiség rendjei*. 110.

¹⁵ Hartog: *A történetiség rendjei*. 113.

jövőjéhez, ez a jelen „egyik napról a másikra hozza létre a *számára napról napra szükséges* múltat és jövőt”,¹⁶ miközben leginkább a közvetlent, az „itt és a most”-ot, az „azonnalit” részesíti előnyben.

A válságkezeléstől a beletörődésig

Vivian Sobchack szerint a kortárs fősdru sci-fi disztópikus történetei arra mutatnak rá, hogy kultúránk már „nem tud pozitív jövőt elképzelni” és a 21. század világméretű tendenciáit „egy közelgő – és megtorló – végidő fenyegetéseként értelmezi.”¹⁷ E negativitás azonban a jövőnek és a jelennek a viszonyára vonatkozó elképzeléseink kapcsán válik különösen érdekessé. Mára ugyanis határozottan kirajzolódott egy mintázat a globális tömegkultúrában, amely a jövőt úgy mutatja be sötétnek, fenyegetőnek, élehetetlennek, hogy mindeközben az a jelentől jellegében egyáltalán nem különbözik. Nem csupán arról van szó, hogy a disztópia valójában a jelen hiperbolikus allegóriája (amelyet politikai, esztétikai vagy üzleti okokból futurisztikus kulisszák közé helyeztek), hanem arról is, hogy benne a társadalmilag és kulturális értelemben felfogott jövő mint a jelenbeli történő szakítás és egy *új minőség* kifejeződése egyre inkább elképzelhetetlen vagy felfoghatatlan.¹⁸

E mintázat széleskörű elterjedésének okai miatt érdemes felidézni a német szociológus, Ulrich Beck *A kockázat-társadalom: Út egy másik modernitásba* című 1986-os könyvének fő állítását, miszerint a modernitás leépülésének (Jameson kifejezésével a kései kapitalizmusnak) az időszaka a kockázat koraként határozható meg, amelyben „a gazdagság társadalmi termelése módszeresen együtt jár a kockázatok társadalmi termelésével”,¹⁹ vagyis olyan társadalmi-gazdasági működésmódokból következő globális fenyegetettségek megjelenésével, amelyek „a földi élet önmagunk általi lehetséges elpusztításával”²⁰ járnak. A politika ezért egyre inkább a krízisek kezeléséről, nem pedig a fejlődés előmozdításáról vagy utópiák megvalósításáról kezdett szólni. Ahogy az emberiség a hiánygazdaságból a túltermelésbe való átmenet időszakába lépett, a politikának arra kellett választ adnia, „[h]ogyan lehet a fejlett modernizáció folyamatában módszeresen előállított kockázatok és veszélyeztetettségeket megakadályozni, ártalmatlanná tenni, dramatizálni, kanalizálni”,²¹ illetve „igazgatni, feltárni, bevonni, elkerülni, elkendőzni.”²² Amikor Beck rámutat, hogy a modernség előtti veszélyek „szembeötlőek voltak, vagyis érzékszervileg észlelhetők, míg ma a civilizációs kockázatok jellegzetes módon észlelhetetlenek”,²³ akkor rátapint a korszakban körvonalazódó új problémátípus kulcsfontosságú tulajdonságára, miszerint a fenyegetés pontos természetéről csak elvont tudással rendelkezünk, lehetőségként, nem pedig mindennapi tapasztalatként él velünk. Ez a sajátosság nagymértékben hozzájárult a válsághoz való viszonyunk, illetve a róla alkotott kollektív képeink megváltozásához, ahol a tényeket illető bizonytalanság mellett már nem hisszük el, hogy a minket képviselő politikai szereplők képesek vagy valóban akarják

¹⁶ Hartog: *A történetiség rendjei*. 115. (kiemelés tőlem)

¹⁷ Sobchack, Vivian: *Mittudományos fantasztikum? Egy műfaj hanyatlása a technológiai varázslat korában*. *Apertúra* 2015 tavasz-nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2015/tavasz-nyar/sobchack-mittudomanyos-fantasztikum-egy-mufaj-hanyatlasa-a-technologiai-varazslat-koraban/>, 2026-08-02.

¹⁸ Jameson, Fredric: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Ford.: Dudik Annamária Éva. Noran Libro, 2010. 294. Simon Zoltán Boldizsár a következőképpen ír az elképzelhetetlen jövő fogalmáról: „Az elszakított [disconnective] jövő nem pusztán bizonytalan jövő, hanem elképzelhetetlen [unfathomable]. A szétkapcsolódó jövő elképzelhetetlenségén kognitív hozzáférhetetlenségüket értem, vagyis azt, hogy lehetetlen bármit is tudni, megjósolni vagy akár csak feltételezni az ilyen jövő tartalmáról.” Simon Zoltán Boldizsár: *Disconnective futures: Uncertainty, unfathomability, and the collapse of narrative crisis management*. *Frontiers of Narrative Studies* Vol. 9 No. 2. (2023). 208–231.

¹⁹ Beck, Ulrich: *A kockázat-társadalom: Út egy másik modernitásba*. Ford.: Berényi Gábor. Andorka Rudolf Társadalomtudományi Társaság, Századvég, 2003. 25.

²⁰ Beck: *A kockázat-társadalom*. 28.

²¹ Beck: *A kockázat-társadalom*. 26.

²² Beck: *A kockázat-társadalom*. 27.

²³ Beck: *A kockázat-társadalom*. 29.

kezelné a válságot: a zavarodottság, a cselekvésképtelenség, a fásultság általános eluralkodásával egy kockázat utáni korba, a lemondás vagy a beletörődés korába léptünk.

Az ezzel kapcsolatos legerősebb és legjellegzetesebb kulturális narratívák az éghajlat (klíma) absztrakt és globális – az időjárási jelenségek lokális megnyilvánulásával oppozícióban álló, azoknál hosszabb távon és nagyobb léptékben értelmezhető – fogalmához köthetőek. Eva Horn az ökológiai katasztrófák ábrázolásáról írt *Zukunft als Katastrophe* (A jövő mint katasztrófa) című 2014-es könyvében hangsúlyozza, hogy a 21. század világvége nem egyszeri esemény, hanem egy állapot, atmoszféra, állandó horizont, ahol nem azt kell kérdeznünk, hogy mikor fog a katasztrófa bekövetkezni, hanem hogy benne vagyunk-e már? Horn szerint „a hidegháború idején fennálló nukleáris támadás veszélyével ellentétben az éghajlatváltozásnak nincs egyértelműen azonosítható forrása vagy felelős szereplője – ehelyett [...] számos forrása és aktora van. Éppen ezért az éghajlatváltozás áll a jelenlegi katasztrófa-képzelet középpontjában: egy esemény nélküli katasztrófa.”²⁴ A konceptualizáció nehézségét az okozza, hogy „a klíma nem ismer eseményeket, csak állapotokat és látens folyamatokat”, így csupán „várakozások, előrejelzések, valószínűségek és modellek” mentén alkothatunk képet róla.²⁵ Vagyis a krízis magja roppant nehezen cselekményesíthető, különösen mainstream narratív formákban. Éppen ezért tanulságos, hogy a témával foglalkozó populáris alkotások milyen retorikát alkalmaznak a jelenség érzékeltetésére.

Az ökológiai katasztrófafilmek jellegzetes megoldása például az, hogy a nehezen megragadható krízist koncentrált, látványos, zsigerileg ható eseményekkel helyettesítik, ezzel paradox módon oldva a nézői szorongást, hiszen a történet észlelhetővé és érthetővé teszi a veszélyt, amivel kapcsolatban a karakterek terveket szőnek, konfrontálódnak vagy elmenekülnek, de a tudatos szerepvállalással mindenképp aktív ágensekké válnak. Az egzakt időben érkező (sokszor konkrétan visszaszámlálásra bekövetkező) katasztrófa és a rá adott reakciók tehát a megoldás sikerétől és az esetleges happy endtől függetlenül a szorongás leküzdésére irányuló fantazmatikus pótlékként funkcionálnak. A teljesség igénye nélkül ebbe a kategóriába illeszkednek a következő hollywoodi filmek: *Armageddon* (*Armageddon*, Michael Bay, 1998), *Deep Impact* (*Deep Impact*, Mimi Leder, 1998), *A mag* (*The Core*, Jon Amiel, 2003), *Holnapután* (*The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich, 2004), *Napfény* (*Sunshine*, Danny Boyle, 2007), *2012* (*2012*, Roland Emmerich, 2009), *Snowpiercer – Túélők viadala* (*Snowpiercer*, Bong Joonho, 2013), *Csillagok között* (*Interstellar*, Christopher Nolan, 2014), *Űrvihar* (*Geostorm*, Dean Devlin, 2017), *Moonfall* (*Moonfall*, Roland Emmerich, 2022).

Talán a klímakrízis nyomán tematizálódott legerőteljesebben az ökológiai és társadalmi összefonódásának a kérdése, többek között azért, mert egyre inkább meggyökeresedett az elképzelés (egyre több politikai oldal kényszerült elismerni), hogy a klímakrízisnek – a modernitás más kríziseihez hasonlóan – nemcsak társadalmi következményei, hanem társadalmi okai is vannak. Ennek ellenére, a probléma virtualitása miatt a jelenkor (ismét) egy olyan időszaknak *mutatkozik* az emberiség történetében, amikor történelem „feletti” (vagy azon kívüli), transzcendens erők tűnnek meghatározónak a jövő formálásában. E közvetlenül észlelhető és tapasztalható túli tényezők kiemelt szerepe egy végidőkre vonatkozó *premodern* érzékenységet idéz meg, ahol az emberi akarat és cselekvés jelentéktelen és hiábavaló a kozmikus események árnyékában. (A társadalmi jövőképek tekintetében egyre jelentéktelenebb baloldali gondolkodás persze mindig is vallotta, hogy a történelem maga definíciószerűen az egyéni túli hatóerők működését jelenti.)

²⁴ Horn, Eva: *The Future as Catastrophe. Imagining Disaster in the Modern Age*. Ford.: Valentine Pakis. Columbia University Press, 2018. 56.

²⁵ Horn: *The Future as Catastrophe*. 57.

Beck és Horn megállapításai a populáris képzelet egy-egy jelentős fordulatát keretezik, amelyek alapján a popkultúra narratíváiban három paradigmát szeretnék elkülöníteni: 1) az élhettebb, jobb és igazságosabb világ (vagy annak elérése érdekében tett erőfeszítések) modern eszményét tükröző alkotásokat (ennek paradigmatis, kései példája például az első öt *Star Trek*-széria²⁶), amelyeket először 2) a túlélésért folytatott sziszifuszi küzdelmet középpontba állító, globális állapotokat megjelenítő narratívák váltottak fel (itt a fenti, természeti katasztrófákat tételező filmek mellett az inváziós és posztapokaliptikus forgatókönyvek a leginkább jellemzőek, valamint olyan darabok említhetőek, mint a *Terminátor* 1–2. [*The Terminator*, James Cameron, 1984 és *Terminator 2: Judgment Day*, James Cameron, 1991], a *mátrix*-trilógia [*The Matrix*, Lana Wachowski és Lilly Wachowski, 1999–2003], a *District 9* [Neill Blomkamp, 2009] és *Az éhezők viadala* filmsorozat [*The Hunger Games*, az első film rendezője Gary Ross, a többi Francis Lawrence, 2012–2015]), majd elszaporodtak 3) azok a produkciók, ahol e küzdelem módja és értelme is megkérdőjeleződött, amikor a világvége már nem közvetlen és azonnali életveszélyként, hanem egy folyamatosan elhalasztódó, zavaros fenyegetés nyomasztó állapotként jelent meg, amellyel szemben egyáltalán nem világos, hogy miképpen védekezhünk. Itt a cselekvés hasztalanságából, jelentéktelenségéből vagy hiányából adódóan olyan kiábrándult, vagy szinte művészfilmes, meditatív tempót diktáló filmek születtek, mint *Az ember gyermeke* (*Children of Men*, Alfonso Cuarón, 2006), *Melankólia* (*Melancholia*, Lars von Trier, 2011), *Expedíció* (*Annihilation*, Alex Garland, 2018), *Szárnyas fejvadász 2049* (*Blade Runner 2049*, Denis Villeneuve, 2017), *Ad Astra* (James Gray, 2019), *Az éjfél égbolt* (*The Midnight Sky*, George Clooney, 2020).²⁷ A továbbiakban a lemondás reflexív és nosztalgikus filmjeit megkülönböztetve mutatok rá két döntő sajátosságuk – az idő tériesülésének és az elbeszélések mitologizálásának – összefüggéseire.

A lemondás reflexív elbeszélései

Azok a magukat globális közérzeti látteleként tételező reflexív filmek, amelyek egy (tulajdonképpen vagy metaforikus) katasztrófa eseménye vagy elhárítása helyett a világvégevel mint kozmológiai állapottal és annak a közösség vagy az egyén életére tett hatásával foglalkoznak, tendenciózan igyekeznek kerülni a jövőre mint minőségre vonatkozó érdemi állításokat. Ikonikus darabja a klímaváltozás súlyosságát egy földbe csapódó üstökös fenyegetésével ábrázoló *Ne nézz fel!* (*Don't Look Up*, Adam McKay, 2021), amely a legösszegebb, legjóhiszeműbb magatartások működésképtelenségét és hatástalanságát mutatja be. Azt a tragikus állapotot szatirizálja, amelyben hiába rendelkezünk pontos tudással a fenyegetés természetéről, a jelen gazdasági, politikai és médiadiskurzusai minden olyan józannak feltüntetett próbálkozást elgáncsolnak, ami az apokaliptikus elismerésére és megakadályozására irányul. E filmtípus a katasztrófafilmek terapeutikus pusztuláspornójához képest az abszurdba hajló jelen diagnózisát nyújtva próbál áttételesen vagy közvetlen módon reflektálni a társadalmi változásoknak ellenálló rendszer merevségére és kiúttalanságára. (Noha gyakran nem képes túllépni a felszínes politikai polarizációk

²⁶ Részletesen: *Star Trek: Az eredeti sorozat* (*Star Trek: The Original Series*, Gene Roddenberry, 1966–1969), *Star Trek: Az új nemzedék* (*Star Trek: The Next Generation*, Gene Roddenberry, 1987–1994), *Star Trek: Deep Space Nine* (*Star Trek: Deep Space Nine*, Rick Berman és Michael Piller, 1993–1999), *Star Trek: Voyager* (*Star Trek: Voyager*, Rick Berman, Michael Piller és Jeri Taylor, 1995–2001), *Star Trek: Enterprise* (*Star Trek: Enterprise*, Rick Berman és Brannon Braga, 2001–2005)

²⁷ Természetesen nehéz lenne szigorú kronológikus blokkokra osztani e kategóriákat, valamint jól látható töréseket és cezúrákat feltételezni közöttük. Az itt hivatkozott definíciószerű, vegytiszta formák ritkán jellemzik maradéktalanul az egyes alkotások vagy alkotás-csoportok retorikáit, inkább a klímaváltozáshoz hasonlóan, hosszabb távon kibontakozó és kimutatható tendenciákról van szó. E fordulatok mentén ráadásul egy másik folyamat is jól kirajzolódik a krízisre adott hatások vagy lehetséges válaszok tekintetében: az egyes paradigmák a társadalmiról egyre inkább az etikaira és az egyéni pszichológiai dimenzióra helyezik a hangsúlyt. Az ide köthető „etikai ideológia” fogalma kapcsán lásd: András Csaba: A jó emberek kíméljenek. Az „etikai ideológia” visszautasítása a *Háromezer számozott darab* című filmben. *Apertúra* 2024 tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2024/tavasz/andras-a-jo-emberek-kimeljenek-az-etikai-ideologia-visszautasitasi-a-haromezer-szamozott-darab-cimu-filmben/>, 2026-08-02.

lövészárkain.) Hangvételeben a cinikustól a patetikusig terjedő skála bármely pontján is helyezkedik el, keserű humorral, ironikus távolságtartással, intellektuális fölényességgel vagy mély kiábrándultsággal megrajzolt helyzetképeiben kísérletet sem tesz érdemleges kollektív kiutak felmutatására. A főszereplők küzdelme ezért nevetséges vagy felemelő, de eredményeik pusztán a sorait hamar újrarendező vagy a helyzethez adaptálódó rendszer ideiglenes szabálytalanságaiként tételeződnek. E mozzanat révén pedig a változás pokla helyett immár a változatlanság pokla kerül megjelenítésre, ahol a változatos cselekményformák ellenére az elbeszélést szervező legjellemzőbb alapelv mégis a *lemondás*.

Különösen látványos ez abban a világvégét tematizáló alműfajban, ahol a fenyegetés csak háttér és motiváció, hogy a film a közösségi dinamikák ábrázolásától elfordulva, személyes krízisek és konfliktusok bemutatására és megoldására koncentráljon. A *Melankólia* mellett e jellegzetes motívum köré épül a *Míg a világvége el nem választ* (*Seeking a Friend for the End of the World*, Lorene Scafaria, 2012) cselekménye, ahol a föld felé közeledő aszteroida miatt felbolydult világban bontakozik ki egy katartikus szerelmi történet. A *Cloverfield Lane 10-ben* (*10 Cloverfield Lane*, Dan Trachtenberg, 2016) az apokalipszis valóságosságának paranoiája tematizálódik. A zárt szituációs dráma a jobboldali populista politika által kisajátított dilemma allegóriájaként értelmezhető, ahol az a kérdés áll középpontban, hogy hihetünk-e valakinek, aki foglyul ejtett minket, és azt állítja, hogy csak azért tette, mert elérkezett a világvége és egyedül ő tud megvédeni tőle. A *Távol a világtól* (*Leave the World Behind*, Sam Esmail, 2023) történetében a civilizáció vége megkérdőjelezhetetlen, de misztikus és távolról szemlélt esemény, amely töredékesen és közvetetten tárul fel, így vele szemben a film szereplői tehetetlenek: senki sem érti, hogy pontosan mi és miért történik. A lezárás pozitív végkicsengését nem is adhatná jelentéktlenebb mozzanat, mint amikor az önfenntartó földalatti bunkert felfedező főhős rábukkan a *Jóbarátok* (*Friends*, David Crane és Marta Kauffman, 1994–2004) sorozatzáró epizódját tartalmazó DVD-re (amit eddig a világvége zavaró körülménye miatt nem tudott újranézni), így a civilizáció bukása közben ennek megtekintése nyújtja számára az elképzelhető legnagyobb vigaszt. E példákkal arra próbálok rámutatni, hogy a magukat figyelmeztetésként keretező filmek kevésbé működnek változtatásra és cselekvésre való felszólításként, mivel valójában a beletörődés különféle formáit dolgozzák ki.

Meglepőnek tűnhet, de e kategória egyik legjellemzőbb darabja Alexander Payne különösen tanulságos *Kicsinyítése* (*Downsizing*, 2017), amely éppen azért válik a *beletörődés*, *visszavonulás* és *elhalasztás* ikonikus filmjévé, mert nem törekszik nyíltan ennek az üzenetnek a közvetítésére, mégis minden főbb ötletét, cselekményelemét és esztétikai döntését e fogalmakhoz köthető gesztus hatja át. A sci-fi hagyományból jól ismert (*Fantasztikus utazás* [*Fantastic Voyage*, Richard Fleischer, 1966], *Vérbeli hajszá* [*Innerspace*, Joe Dante, 1987], *Drágám, a kőlykök összemertek!* [*Honey, I Shrank the Kids*, Joe Johnston, 1989]) csodás technológia (ami itt az emberek méretének 1/14-ére csökkentését jelenti) először a túlnépesedés lehetséges megoldásként tűnik fel, ám később maga a film is elégtelen tervként keretezi azt, ezzel visszavonja az ötlet érvényét. Kritikájával nem azt állítja, hogy az átalakítás módszere önmagában rossz lenne, csakhogy a bolygó szempontjából már túl késő, társadalmi szempontból pedig az újonnan kialakított kicsi-közösségek keretei között is egyszerűen továbböröklődnek a korábban kialakult egyenlőtlenségek. (Ahogy arról a filmben is szó van: ha lekicsinyítenek, a középosztály tagjaként vagyonod értéke megsokszorozódik, nincstelenként viszont csak apró lesz.)

A kicsinyítést kifejlesztő norvég tudós a klímaváltozás újabb, végzetes következményeit felismerve (és a technológia hosszútávú elégtelenségét belátva) egy hegy mélyében kialakított bunkerbe vonul az általa vezetett kislétszámú elit csoporttal, amíg a bolygó nem regenerálódik, előreláthatólag nyolcezer év alatt. A parodisztikusan láttatott progresszív kolónia radikális lépésének szükségességét nemcsak a többi karakter, hanem maga a film is megkérdőjelezi: a kötelező azonosulási pontként szolgáló főhős, Paul,

lehetőséget kap a csatlakozásra, de az utolsó pillanatban meggondolja magát, hogy életét a felszínen maradó, hátrányos helyzetű kicsi-emberek megsegítésének szentelje. A film ezzel a második megoldástól is visszatáncol. A lezárás pátoszos humanizmusával azt üzeni, hogy a nagy társadalmi krízisek hosszútávú orvoslásáról való gondolkodásnál fontosabb az itt és most apró, kézzelfogható problémáival kapcsolatos etikus döntések meghozatala. E hozzáállásával a film a „kicsinyítést” nemcsak szó szerinti, de metaforikus értelemben is működteti.

A kicsinyítés és a bunkerbe vonulás egymással ellentétesnek tűnő megoldásai ideológiai szempontból valójában ugyanabból a hozzáállásból fakadnak: az emberiség megmentésének a nevében mindkét esetben a normál élet szimulációja jön létre, jelentősen megváltozott globális körülmények között. Nem a „fogyassz kevesebbet és hagyjál kisebb ökológiai lábnyomot életmódod feladása nélkül” gyanúsán céges New Age-szlogenjeit ismerhetjük fel a mechanizmusokban? A külső valóság eltávolításával a fizikai tér ugyan kitágul, de az emberi ágencia jelentősen beszűkül. A film a problémák látóterünkben való kizárásának, a valódi cselekvés elodázásának és a változásról való lemondásnak a részben reflektált, részben akaratlan históriája. A kicsik társadalma nem új világok új törvényszerűségeit és lehetőségeit tárja fel a néző számára, hiszen benne a már jól ismert struktúrákat hozzák létre egy limitáltabb közegben.

A cselekmény prezentista gondolati magjára jól rímel Hans Ulrich Gumbrecht megállapítása arról, hogy a jelen horizontjának egyeduradalma idején (újból) a test válik a szubjektum ön-referenciájának alapjává, ahogyan az a modernitás előtt is jellemző volt. Emiatt „a világ tartós átalakításának (és így megújításának) lehetősége sokkal kevésbé lesz lényeges”, mivel egy ilyen szubjektivitás képessége jelentősen korlátozott abban a tekintetben, hogy „a jövőről olyan forgatókönyvek szempontjából gondolkodjon, amelyeket tudatos cselekvés révén megváltoztathat.”²⁸ Fredric Jameson hasonló következtetésre jut *The End of Temporality* (Az időbeliség vége) című 2003-as tanulmányában: „világos, hogy amikor már csak időbeli jelened van, akkor abban már szintén nem rendelkezel mással, mint a saját testeddel. A jelenre való redukciót tehát úgy is megfogalmazhatjuk, mint a testre való redukciót.”²⁹ E test Jameson érvelése alapján az ezredforduló popkultúrájában a jelen kiemelt szerepének egyik legfontosabb jelölőjévé válik.

Kétségtelen, hogy amikor a biológiai időnek kitett és elkerülhetetlenül degradálódó test alakítása (vagy csupán az arra vonatkozó látszat fenntartása) és az afeletti (korlátozott) kontroll felkínálása a kultúra legnagyobb vonalúbb ajánlata az egyén számára, az a történetiségről és a jövő ideájáról (de tulajdonképpen minden távlatról, jelen-nem-levőről) való lemondás vagy végső visszavonulás gesztusa.

A lemondás nosztalgikus elbeszélései

A nosztalgia a beletörődés tagadásának is tűnhet, de valójában csak annak burkoltabb formája, amelyet a befelé fordulás helyett a visszafordulás alakzata határoz meg. A nosztalgiakutatás egyik legismertebb alakja, Svetlana Boym szerint „[a] huszadik század utópiáival kezdődött és nosztalgiával ért véget. A jövőbe vetett optimista hit elavulttá vált, míg a nosztalgia – jó vagy rossz – soha nem ment ki a divatból, és rejtélyes módon mindmáig aktuális maradt.”³⁰ Az ezredforduló után a popkultúra története a korábbiánál is gyakrabban kezdtek a jelen társadalmi berendezkedésének és civilizációs eredményeinek

²⁸ Gumbrecht, Hans Ulrich: *Our broad present: Time and contemporary culture*. Columbia University Press, 2014. 34.

²⁹ Jameson, Fredric: *The End of Temporality*. *Critical inquiry* Vol. 29 No. 4 (2003), 695–718. 712.

³⁰ Boym, Svetlana: *Nostalgia and Its Discontents*. *The Hedgehog Review* Vol. 9 No. 2 (2007 Summer). URL: <https://hedgehogreview.com/issues/the-uses-of-the-past/articles/nostalgia-and-its-discontents>, 2026-08-02.

megóvását tematizáló narratívák, vagy az idealizált múltak bénító alakzatai felé fordulni.³¹ A mainstream nosztalgia-diskurzusokra jellemző, hogy a jelen komplex társadalmi kérdései kapcsán közönyösek az újszerű megoldások keresését illetően, és inkább a popkultúra mesterséges múltjába vonulnak vissza. Ide tartoznak a retro-hullámok, amelyek a múlt bizonyos korszakait és artefaktumait³² generációs érdeklődés szerint idézik meg (gondoljunk a *Dark*-ra [Baran bo Odar, 2017–2020], vagy *Stranger Things* [Matt Duffer és Ross Duffer,] roppant színvonalas megvalósításba csomagolt, stílusos semmitmondására³³), de strukturális jellemzőiknél fogva a végtelenített film-franchise-ok (folytatások, prequelek, remake-ek, rebootok, spin-offok), a márka és IP (intellectual property) alapú filmkészítés (az egykor jelentőségteljes és népszerű szellemi tulajdon sorozatos újrahasznosítása), vagy a képregény-narratívákból adaptált modern amerikai kultúrmitoszok epikus történetfolyamok formájában történő színrevitele is.

A retro és a nosztalgiafilmek felfutása azonban nem újkeletű érdeklődést jelez a történelmi (közel)múlt megértése iránt, népszerűségük szoros szellemi rokonságban áll a stagnálás és az atemporalitás korábban bevezetett kategóriáival. Jameson 1991-es posztmodern könyvében így ír erről: „amikor arról panaszkodunk, [...] hogy eltűnik a történetiség, valójában javíthatatlanul historistaként határozzuk meg a kortárs kultúrát, de a szó rossz értelmében, miszerint mindenhol jelen van egy minden disztíngválást nélkülöző étvágy a halott stílusok és divatok iránt; sőt egy halott múlt minden stílusa és divatja iránt.”³⁴ A retro tehát maga is mindig kulturális formákat imitál, bevallottan ábrázolási normákra támaszkodik, vagy ahogy Simon Reynolds, retro-kutató fogalmaz 2011-es könyvében: „a kortárs popkultúra saját múltjának a rabja.”³⁵

A retro kulturális nosztalgiájában a múlt iránti érdeklődés kifejezetten fetisiztikus: felszínre, formákra, érzetekre irányul, olyan stílusokat és divatokat imitál, amelyek kétségkívül eltérőek a jelenétől, de talán éppen e látványos formai különbségek reflektorfénybe helyezése teszi láthatatlanná a történelmi látásmód szempontjából jóval lényegesebb – és e tárgyi dimenziót kitermelő, azt megalapozó – kontextuális és tartalmi különbségeket. Ahogy András Csaba fogalmaz: „A történelem ábrázolása tehát a posztmodern nosztalgia keretei között belevész a múlt stílárís elemeinek és szimulákrukszerű képeinek sorjázásába.”³⁶

E gondolat fényében különösen izgalmasak azok a narratívák, amelyek a jövőre is nosztalgiával tekintenek, így a kulturális megrekedtségnek és a történetiség válságának lényegbevágó reflexióját nyújtják. Az egyre tisztábban stilisztikai kérdésként felfogható retrofuturizmus bizonyos formái sajátos műfajokká szilárdultak és a mindinkább virtualizálódó jövőt tematizáló cyberpunk mintájára többek közt a steampunk, dieselpunk és atompunk neveket kapták. De az irányzatban nemcsak a jövőnek a múlt díszleteibe csomagolt egzotikus ábrázolásáról, vagy letűnt korok jövőt illető, meg nem valósult elképzeléseinek felelevenítéséről van szó, hanem szélesebb értelemben, olyan műfaji-narratív sémák

³¹ Ez és az idevágó korábbi meglátások egyáltalán nem jelentik, hogy egyfajta adornoianus pesszimizmussal szeretném felmutatni a popkultúra egészét (vagyis nem azonosítom azt a kultúriparral), amelynek emancipatorikus és utópikus potenciálját a perifériákon (szerzői film, függetlenfilm, amatőr film, underground irányzatok stb.) még mindig fellelhetőnek és működőképesnek gondolom.

³² A kifejezés itt használt értelméhez lásd: Hegedüs Ferenc: A libidó és a mumifikált fej. Pszichoanalízis és artefaktualitás *Az északi* (*The Northman*, Robert Eggers, 2022) című filmben. *Apertúra* 2025 tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2025/tavasz/hegedus-a-libido-es-a-mumifikalt-fej-pszichoanalizis-es-artefaktualitas-az-eszaki-robert-eggers-2022-cimu-filmben/>, 2026-08-02.

³³ Érdekes, hogy mindkét sorozatban alternatív (vagy párhuzamos) történelmek világvégéit látjuk: A *Stranger Things*-ben a 80-as évek ifjúsági filmjeinek hollywoodi esztétikája és hidegháborús szorongásai által inspirált interdimenzionális apokalipszis következik be, a *Dark* harmadik évadában pedig kiderül, hogy a sorozat döntő része nem az „eredeti”, hanem két, időparadoxon által létrejött alternatív valóságban játszódott, amelyek megsemmisülése a főszereplők életének eltörlése miatt ugyan tragikus, de az általuk előidézett szenvedés elkerülése miatt végső soron pozitív fejlemény.

³⁴ Jameson: *A posztmodern...*, 294–295.

³⁵ Reynolds, Simon: *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Faber and Faber, 2011. 403.

³⁶ András Csaba: *Konszenzuális mozi. A kortárs emancipatorikus tömegfilm politikai esztétikája*. Napvilág, 2025. 224.

újrahasznosításáról, amelyek egykor frissek, korszerűek (így állításaikat tekintve is autentikusak, hitelesek) voltak, később viszont már csak esztétikai hagyományokként ragadták meg az alkotók és a közönség figyelmét, a mögöttük álló problémafelvetések és ezekre adott válaszaik elhomályosultak. (A steampunknak például a Jules Verne és H. G. Wells-regények fiktív technológiája nyújtott fontos alapot.)

A jelenség kiterjedtségét igazolja, hogy Reynolds a popzenét vizsgálva hasonló trendeket vél felfedezni, mint ami a vizuális kultúra vagy Hollywood kapcsán is megfigyelhető. Ennek értelmében beszél „feltartóztatott futurizmusról”, a „befagyott jövő érzetéről” és a „jövő-bóvli retro giccs” elburjánzásáról.³⁷ Meglátása szerint a korábbi évtizedekkel ellentétben a kétezres évek zenei színtereinek még a peremén is „ritkán találkozhatunk olyasmivel, amit őszintén úttörőnek lehet nevezni.”³⁸ A megújulás képtelenségével összefüggésben a kutató sajátos, de megfontolandó magyarázatot ad, amikor így ír: „Úgy tűnik semmi sem sorvad el és hal meg. Ez gátolja az új dolgok megjelenését.”³⁹ Reynolds a probléma potenciális forrásként itt a felejtésre való képtelenségünket jelöli meg, ami azonban nem jelent aktív emlékezést, pusztán az emlékezet kiterjesztésére használt technikai eszközeink lenyűgöző archiválási képességét, tárolási kapacitását és az információ szinte azonnali előhívásának lehetőségét. Gumbrecht hasonló álláspontot fogalmaz meg, amikor azt állítja, hogy manapság „lehetetlen bármit is elfelejteni” és az ebből fakadó túltelítettség, kognitív leterheltség bizonyosan összefügg, hogy ugyanakkor „többé már nem tudjuk, hogy melyik irányba haladjunk tovább.”⁴⁰ E gondolat elválaszthatatlan jelenünk posztliterális korként való értelmezésétől, ahol Robert Rosenstone szerint ugyan tudunk még olvasni, de már nem akarunk.⁴¹ Vagyis a múlt számtalan felhalmozott dokumentumában rendelkezésünkre áll, de érdemben már nem próbáljuk meg rekonstruálni ezek összefüggéseit.

A technológiailag közvetített emlékek szellemileg ernyedt, spektakuláris világában, ahol minden reprezentáció csak megőrzésre és rögzítésre került leletként funkcionál, már fel sem tűnik a jelentés hiánya, és fel sem merül a mélyebb megértés kíváncsága. Az „újrahasznosítás és a rekurzió strukturális jellemzőkké váltak [...], a valódi innováció helyébe az újdonság (a közvetlenül megelőzőtől való eltérés) lépett.”⁴² A felhalmozásnak e módját összességében három jellegzetes mechanizmussal jellemezhetjük: dekontextualizációval (amikor a múlt jelentéstelenített darabjai kerülnek kiállításra), asszimilációval (amikor a múlt elemeit a jelen kontextusába integráljuk) és homogenizációval (amikor a különféle múltak oksági viszonyainak eltüntetéséről a közös gyűjteménybe rendezés gondoskodik).

Tériesülés és mitologizálódás

Jameson azt feltételezi, hogy „a modernizmus már egy ideje véget ért, és vele együtt feltehetően maga az idő is”, hiszen sokak megfigyelése szerint „a dolgok általános ontológiai rendjében” az időt a tér dominanciája váltotta fel.⁴³ „A modernistákat az idő titka, a posztmodernistákat pedig a tér titka foglalkoztatta.”⁴⁴ Boym idevágó meglátása szerint a nosztalgia-kultúra egyre jelentősebb térfoglalása is „az idő modern felfogása, a történelem és a haladás ideje elleni lázadás” jele. „Aki nosztalgikus, az a történelmet magán- vagy kollektív mitológiává kívánja alakítani, az időben úgy szeretne visszamenni,

³⁷ Reynolds: *Retromania*. 406.

³⁸ Reynolds: *Retromania*. 405.

³⁹ Reynolds: *Retromania*. 407.

⁴⁰ Gumbrecht: *Our broad present*. 32.

⁴¹ Rosenstone, Robert A.: *The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age*. In: Marcia Landy (szerk.): *The Historical Film: History and Memory in Media*, Rutgers University Press, 2001, 50–66. 50.

⁴² Reynolds: *Retromania*. 408.

⁴³ Jameson: *The End of Temporality*. 695.

⁴⁴ Jameson: *The End of Temporality*. 697.

mintha az tér lenne, és nem hajlandó megadni magát az idő visszafordíthatatlanságának, amely az emberi állapotot sújtja. Így tehát – William Faulkner parafrázálva – a nosztalgia múltja még csak nem is múlt.⁴⁵ Thomas Elsaesser kifejezetten az időutazás ötlete kapcsán érvel úgy, hogy a film feltalálásával körülbelül egyidőben megjelenő elképzelés kezdettől fogva az idő tériesülésének kifejeződése volt, amennyiben a benne való utazás során az idő a térhez hasonló fizikai dimenzióhoz kezdett hasonlítani, amelyet több irányban is fel lehetett fedezni.⁴⁶ Az időutazós történetek központi problémája (és számtalan kreatív lehetősége) éppen e többirányúságból adódik, ami miatt e gondolat kísérletekben állást kell foglalni az idő olyan, sosem tapasztalt tulajdonságairól, amelyeket kizárólag fikatív diskurzusokban hozhat felszínre annak fantazmatikus manipulációja.⁴⁷

A tériesülés átfogó tendenciájának esztétikai kifejeződése hatásosan megfigyelhető az idősíkok interakcióját és az idő szerkezetét tematizáló populáris filmek tudományos vagy fantasztikus időutazás-narratíváinak alakulásában, ahol az idő szigorúbb logikai szerkezeteitől eljutunk a jóval megengedőbb, elnagyoltabb, vagy ellentmondásosabb modellekig, például Gumbrecht „szimultaneitás” fogalmát megidéző formákig.⁴⁸ A teoretikus úgy véli, hogy a korábban már tárgyalt „fenyegető jövőképek és az egyre kevesebb nyomot hagyó jelen között” egyre fontosabbá válik az egyidejűségként, vagy tágabban párhuzamosságként is fordítható koncepció, vagyis „a szimultaneitások mind kiterjedtebb jelenléte.”⁴⁹ Ennek lényege a szerveződési mód által meghatározott viszonyok aluldetermináltságában, kötetlenségében ragadható meg, amennyiben a párhuzamosság sem időbeli, sem térbeli, sem oksági hierarchiát, sem az elemek közötti jelentésszerű kapcsolatot nem feltételezi. Az ebből következő minimalista esztétikai programok csak az „egyszerre jelenlévő” követelményét tartalmazzák, így a részek szigorúbb szervezettsége (rendszeresség) helyett pusztán mellérendelést implikálnak.

E gondolattal szorosan összefügg Vivian Sobchack megfigyelése a science-fiction kortárs átalakulását illetően, miszerint századunkban a műfaj „fantasyvé válásának gyorsuló folyamata” zajlik. Sobchack emellett érvel, hogy az ezredfordulótól kezdve a műfaj nemcsak mennyiségi értelemben adja át a helyét az egyre nagyobb teret nyerő fantasy-filmeknek, hanem maga is alapvető változáson megy keresztül. Ennek során megmaradtak ugyan a szűzsé jelegzetes stíláriái, de a történetek belső logikája jelentősen átalakult. A szóban forgó, újabb típusú cselekményesítési mód a szerző szerint „visszatérített bennünket ahhoz, amit [Hayden] White »mitikus« gondolkodásnak nevez, mi pedig »mágikus gondolkodásnak«. Ez egyben a fantasyre jellemző reprezentációs mód drámai népszerűsödéséhez vezetett, amely a sci-fivel ellentétben, a »valóság« semmiféle követelményének nincs alávetve.” Sobchack hozzáteszi, hogy „a mágikus gondolkodást nem a tárgyilagos kíváncsiság motiválja, hanem a személyes érzelmek és vágyak.” Ezt az átalakulást ő is a téridőhöz való viszonyulásunk megváltozására vezeti vissza, amikor így ír: „Térbeli értelemben a dolgok és emberek technológiailag – és egyben mágikusan –

⁴⁵ Boym: *Nostalgia and Its Discontents*

⁴⁶ Elsaesser, Thomas: *The Mind-Game Film. Distributed Agency, Time Travel, and Productive Pathology*. (szerk. Warren Buckland, Dana Polan és Seung-hoon Jeong). Routledge, 2021. 114.

⁴⁷ Itt elsősorban a múltba történő utazásról beszélünk, hiszen ma már tudjuk, hogy az idő múlásának sebessége – a gravitációs mezők hatása miatt – a tér különböző pontjain eltérő lehet, így a téridő sajátosságai révén elméletben lehetséges a „jövőbe történő utazás”, amely nem sérti meg az okozatiság rendjét. (E jelenséget is sokszor tematizálták fikciós filmekben, lásd például a Christopher Nolan-féle *Csillagok között* [*Interstellar*, 2014] egymáshoz képest különböző tempóban időződő karaktereit.)

⁴⁸ Ezzel nem állítom, hogy ne léteznének roppant szigorú vagy kreatív belső szabályokat működtető ellenpéldák, mint az események megváltoztathatatlanságából fakadó logikai bonyodalmakat a végletekig komolyan vevő, extra-alacsony költségvetésű *Találmány* (*Primer*, Shane Carruth, 2004), ennek párfilmje, a jóval populárisabb és követhetőbb *Időburok* (*Predestination*, Michael Spierig, Peter Spierig, 2014), a tér bizonyos pontjaiban működő, lokális időhurkok ötletére épülő *A végtelen* (*The Endless*, Justin Benson, Aaron Moorhead, 2017) illetve az időutazás ugrásszerűségét elvető, helyette az idő fordított folyásához kapcsolt tárgyakat és személyeket tételező *Tenet* (Christopher Nolan, 2020). Ezek a filmek – ha a történelemmel már nem is foglalkoznak – de az idő működésmódjával kapcsolatban még konkrét elképzelésekkel bírnak, amit a lehető legkövetkezetesebben próbálnak érvényesíteni a cselekmény során.

⁴⁹ Gumbrecht: *Our broad present*. 32.

»összekapcsoltnak« tűnnek. Időbeli értelemben az egymásutániség és az időtartam koncepciói átadták helyüket az egyidejűségnek. Ok és okozat kurta pillanatokká omlottak, amelyekben vágy, hatás és cselekvés egybeesik, és azok a folyamatok, amelyeknek kívánt eredménye »időbe telik«, próbára teszik »hiperaktív figyelemzavarunkat« és türelmünket.” Sobchack e műfaji logika térnyerését egy archaikusabb, ahistorikus gondolkodási mód újjáéledéseként és széleskörű elterjedéseként értelmezi. Következtetése, hogy „[h]a a sci-fi volt az ezredforduló előtti késő kapitalista realizmus kronotopikus formája, akkor a fantasy egyre inkább a millenniumot követő »későbbi kapitalista realizmusé«.”⁵⁰

Ha a fantasy mitikus világképe a múlt különbözőségének a feltárását nem is segíti elő, vajon nem járulhat hozzá ez a típusú gondolkodás a „képzelet visszanyeréséhez”, másfajta jövők könnyebb elgondolhatóságához? A jelenség pozitív olvashatóságát Sobchack is felveti: „Figyelembe véve a mágikus gondolkodás hitét az emberi vágy cselekvő, világot befolyásoló erejében és az ehhez kapcsolódó meggyőződést, miszerint minden dolog misztikus összeköttetésben áll egymással, nem vezet-e vissza bennünket a mindezt kifejező fantasy egy »jobb« jövő elgondolásához?”⁵¹ A szerző válasza túlnyomóan nemleges, és arra mutat rá, hogy a fantasy-logika nem társadalmi iránymutatásként, hanem olyan megküzdési mechanizmusként működik, amely inkább egy morális univerzum megteremtésével próbálja visszaállítani az elveszett rendet. Úgy tűnik, hogy a sci-fi (mint sajátos szellemiség) a történelmi idő szigorúbb strukturáltságát, rendszerszerűségét kívánja meg, a fantasy-mód ehhez képest (mind a készítő, mind a befogadó számára) kényelmes menekülőút: mitikus narratíváival éppen, hogy felbontja, keresztülszeli, felülírja e rendszert és egy reflektálatlan – sokszor a múlt leleteivel telezsúfolt, saját horizontjába és kérdésfelvetéseibe szorult – jelen mintájára, párhuzamossággként konstruálja meg a múltat és a jövőt. Ebben az értelemben pedig a retro egzotikuma is egy kortárs mitikus szemléletmódból fakad.

Időágak és multiverzumok

Az előző jelenségtől függetleníthetetlen, az időbeliséghez való viszony megváltozásával (vagyis az okozatiság fellazulásával) összefüggő lényeges sajátosság a kortárs időutazós, sci-fi és fantasy filmek fikciós valóságainak elmozdulása a multiverzum koncepciója felé, ami talán a szimultaneitás mint narratív szervezőelv egyik legmarkánsabb manifesztációja. Történetfolyamaik és hőseik élete egyre kevésbé lineáris oksági struktúrák révén szerveződik, egyre inkább világaik párhuzamos dimenziókra hasításával végzik el azok időtlenítését és könnyítik meg a végteleníteni szándékolt sorozatgyártást.

A tendencia logikai alapjait már a 80-as, 90-es években lefektették azok az időutazós filmek, ahol az ok és okozat szigorú rendje, illetve a múlt megváltoztatásának lehetősége megkövetelte az elágazó idővonalakként elképzelt párhuzamos létsíkokat. A *Vissza a jövőbe*-trilógiában (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985, 1989, 1990) a párhuzamos dimenziók kifejezetten az időutazás következményeként jönnek létre, és csak ennek a segítségével számolhatók fel. Később népszerűek lettek az idő működés módját kevésbé korlátozó logikák, amikor az anomáliákat mágikus módon a főszereplők szubjektív tapasztalásához kötötték az olyan filmekben, mint az *Idétlen időig* (*Groundhog Day*, Harold Ramis, 1993), *A lé meg a Lola* (*Run Lola Run*, Tom Tykwer, 1998), *A nő kétszer* (*Sliding Doors*, Peter Howitt, 1998) vagy a *Mr. Nobody* (Jaco Van Dormael, 2009). E jelenségegyüttes szimbolikus filmje – amely a jelen retro-reneszánszának is meghatározó felütése volt – az 1980-as években játszódó *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001). Az évtized kertvárosi atmoszféráját (újra)romantizáló és popkultúráját mitizáló alkotásban az apokalipszis témájával egybekötött időutazás egy párhuzamos univerzum szubjektív víziójában és a

⁵⁰ Sobchack: *Mittudományos fantasztikum?*

⁵¹ Sobchack: *Mittudományos fantasztikum?*

főhős egyéni élettörténetének hangsúlyozásában oldódik fel. A film végére a világvége mint általános fenyegetés átkereteződik, amikor azt felülírja a főhős személyét érintő tragédia.

Az időutazással létrejövő párhuzamosságokból fokozatosan bontakozott ki az időutazás nélküli multiverzumnak az a típusa, amely a kvantumfizika Hugh Everett-féle sokvilág-elméletének⁵² szabad értelmezésén alapult (a valóság szétágazásai a kvantumfizika törvényszerűségei miatt automatikusan, maguktól létrejönnek, a filmek fantaszitikuma már csak annyi, hogy kaput nyitnak ezek között), és amelyben nem azon van a hangsúly, hogy *különböző*, idegen világok kapcsolódnak össze, hanem hogy ezek a világok egymás variációiként léteznek. Még a radikálisan idegen dimenziókat bemutató és 2023-ban a legjobb filmnek és rendezőnek járó Oscar-díjat is elnyerő *Minden, mindenhol, mindenkorban* (*Everything Everywhere All at Once*, Daniel Kwan, Daniel Scheinert, 2022) is ez utóbbi logika alapján bonyolódik a történet, a film a röviden felvillantott abszurd világokat inkább csak humorforrásként használja.

Sokatmondó, hogy a 2010-es években épp a *Vissza a jövőbe* trilógia paródiájaként megfogant és rendkívül nagy népszerűsége szert tett *Rick és Morty* (*Rick and Morty*, Dan Harmon és Justin Roiland, 2013–) című szatirikus animációs sorozat helyezi tüntetőleg Brown doki alteregójának polcára a „time travel stuff” (időutazásos cuccok) feliratú dobozt, játékosan jelezve, hogy nem kíván belebonyolódni az esetleges időutazásokból következő elbeszélési nehézségekbe, emellett viszont nagymértékben kiaknázza a megszámlálhatatlan alternatív dimenzió által biztosított történetmesélési szabadságot.

Manapság leglátványosabban a sci-fi és a fantasy határait végképp elmosó képregényfilmekben, különösen a Marvel Cinematic Universe darabjaiban találkozhatunk a multiverzum egyre meghatározóbb szerepével (ideszámítva az *X-men* sorozatot is), amely már nemcsak egy-egy film cselekményét alakítva kap jelentőséget, hanem a filmekben átívelő történet-folyamok tekintetében is. (Szintén nevezhetjük párhuzamos dimenziók közti kapuk megnyitásának, hogy ezek az alkotások rendre közös valóságba helyezik a korábban önálló filmek főszereplőiként bemutatott karaktereket.) Olyan filmek emelhetők ki, mint az *X-Men: Az eljövendő múlt napjai* (*X-Men: Days of Future Past*, Bryan Singer, 2014), a *Dr. Strange*-filmek (*Doctor Strange*, Scott Derrickson, 2016, *Doctor Strange in the Multiverse of Madness*, Sam Raimi, 2022), a *Bosszúállók: Végjáték* és folytatásai, *A Hangya és a Darázs: Kvantumánia* (*Ant-Man and the Wasp: Quantumania*, Peyton Reed, 2023), a *Marvelek* (*The Marvels*, Nia DaCosta, 2023), a *Deadpool & Rozsomák* (*Deadpool & Wolverine*, Shawn Levy, 2024), és a sor még hosszan kiegészíthető a stúdió sikerét elirigylő termékekkel, például a DC próbálkozásával a *Flash – A Villám* (*The Flash*, Andy Muschietti, 2023) franchise felélesztése által. A legszembetűnőbbben a 2017-ben rebootolt *Pókember*-filmek és az animációs *Pókerverzum*-filmek (*Spider-Man: Into the Spider-Verse*, Bob Persichetti, Peter Ramsey, Rodney Rothman, 2018, *Spider-Man: Across the Spider-Verse*, Joaquim Dos Santos, Kemp Powers, Justin K. Thompson, 2023, *Spider-Man: Beyond the Spider-Verse*, Bob Persichetti és Justin K. Thompson, 2027), tanúskodnak arról, hogy a multiverzum milyen remek lehetőség a karakter-iterációk diegetikus megindoklására, amihez – úgy tűnik – egyre megrögzöttebben ragaszkodnak a stúdiók. A karakter-iteráció egy adott fiktív szereplőt játszó, általában idősebb színész fiatalabbra cserélését („legacy recasting” vagy „handoff”), de akár etnikumának, esetleg nemének megváltozását is jelentheti. A fikcióba épített, pontosabban szólva multidiegetikus („in-multiverse”) magyarázat kézenfekvő megoldás egy-egy színésszel felbontott szerződés, vagy egyéb identitás- és intézménypolitikai okból meghozott döntés következményeinek kezelésére, illetve esély egy olyan folytatásra, ahol szó szerint újabb bőrt lehet lehúzni a karakterekről.⁵³

⁵² A fogalom részletes magyarázatához lásd: Carroll, Sean: *Something Deeply Hidden: Quantum Worlds and the Emergence of Spacetime*. Penguin, 2020.

⁵³ Hasonló módon működtethető az elágazó idővonalak, a beágyazott szimulációs valóságok, a mágikus, transzcendens, spirituális és mitológiai világok, az álom és egyéb szubjektív valóságok, illetve a metafikcionális, egymásba ágyazott narratív világok alakzata is, de a sci-fi/fantasy keretben a multiverzum használatának előnye, hogy vele nem kell visszavonni semmilyen korábbi

A párhuzamosan létező, átjárható lét-dimenziók toposza számtalan narratív lehetőséget (vagy ha úgy nézzük egerutat, csalást) biztosít az alkotók számára. A multiverzumot tekinthetjük a tériesülés konceptuális végpontjának, mivel „világai” még a (bizonyos szabályszerűségeket és megkötéseket, például a távolságok átjárásához szükséges időtartamot, a szegmentációt, az elzártság, a kizártság, a bezártság, illetve az összezártság konstellációit működtető) kötött belső rendszerrel rendelkező, egységbe szervezett térnél is rugalmasabb, formálhatóbb viszonyban állnak egymással, hiszen a köztük levő kapcsolat imaginárius, azaz nem határozzák meg a tapasztalati világ törvényszerűségei. Bár léteznek alkotások, ahol az elképzelést újszerű és izgalmas módon cselekményesítik (*Felettünk a Föld* [*Another Earth*, Mike Cahill, 2011], *Összefüggés* [*Coherence*, James Ward Byrkit, 2013], *A hátrahagyottak* [*The Leftovers*, Damon Lindelof, Tom Perrotta, 2014–2017], *The OA* [Brit Marling, Zal Batmanglij, 2016–2019]), a multiverzum általában ötlettelen és fantáziátlan, leginkább egy rendkívül hasznos elbeszélési eszközként tarthatjuk számon, ami felületes diegetikus magyarázataival képes rövidre zárni a cselekményszervezés hanyagságait. A kortárs populáris történetmesélés egyre dominánsabb toposzává és az ábrázolás logikáját megalapozó alakzattá válásával a sci-fi narratívák hatékony *deux ex machinâ*ként működik, segítségével bármilyen szituáció, narratív konfiguráció előhívható, megváltoztatható vagy eltörölhető, lemondva az időbeliséggel kapcsolatos bárminemű kihívás megoldásáról és állítás megtételéről.

Összefoglalás

Tanulmányomban azt vizsgáltam, hogy miként alakult át a történetiséghez és a jövőhöz való viszony a 21. század populáris kultúrájában, különös tekintettel az időbeliség társadalmi vetületeit tematizáló fősodorbéli műfaji film narratíváira. Egy olyan ábrázolási mód előretörését emeltem ki, amely a folyamatos válság állapotára már nem képes pozitív és progresszív válaszokat adni, mert azok hatékony kezelése a jelen kontextusában hiteltelen megoldásnak tűnik. Gumbrecht e paradigma háttérében álló attitűdre világít rá, amikor azt írja, hogy „[a] 21. század elején a jövő bizony nem tűnik a cselekvés számára nyitott lehetőségek horizontjának. Ehelyett a jövő – a középkort ismerők számára ismerős időbeli struktúrákkal – olyan fenyegető forgatókönyvekkel közeledik, amelyek részleteit nem lehet pontosan megjósolni: gondoljunk például a »globális felmelegedésre«, egy nukleáris katasztrófára vagy a túlnépesedés lehetséges következményeire. Az ilyen forgatókönyvek valósággá válásának kilátásai előtt legjobb esetben is csak haladékot próbálunk nyerni; de már alig hisszük, hogy a katasztrófát egyszer és mindenkorra el lehetne kerülni.”⁵⁴ Ez az állapot – amely Gumbrecht szerint a „széles jelen” meghatározó kontextusa – pedig szükségszerűen termel ki negatív és passzív attitűdöket a jövővel kapcsolatban. Ahogy fogalmaz: „Az új jelen mindenekelőtt olyan jelen, amelynek a jövőhöz fűződő viszonya a haladásba vetett hitet és az azzal járó nagyratörő terveket a depresszióval is súlyosabb stagnáló hangulattá változtatja.”⁵⁵

Ennek az érületnek a termékei azok az alkotások, amelyeket a lemondás reflexív és nosztalgikus elbeszéléseiként jellemeztem. Amellett érveltem, hogy a (modern, utópikus) társadalmi képzelőerő visszaszorulása a narratív formák válságában is megmutatkozik. A tömegfilm krízishelyzetre adott válaszai elkerülőek, bennük a kollektív cselekvés lehetőségei egyre ritkábbak és szűkebbek, mivel az „atemporalitás korának” kultúrája nemcsak a jövő elképzelésével, hanem magával a válság értelmezésével is nehezen boldogul. A kortárs popkultúra domináns formái tehát a jelen újrendezésére és a múlt esztétikai újrahasznosítására épülnek. A történetiség elvesztése és a prezentizmus azt jelenti, hogy a jelent

eseményisor „valóságosságát”, mint ahogy az a *Dallas* (1978–1991) hírhedt 9. évada végén történt, érvénytelenítve a megelőző 31 epizódot.

⁵⁴ Gumbrecht: *Our broad present*. 31.

⁵⁵ Gumbrecht: *Our broad present*. 32.

már nem egy folyamat részeként – a múlt tanulságai vagy a jövő lehetőségei felől – szemléljük. A múlt és a jövő képei már csak a jelent (mint fennállót) legitimálják. Következtetésem szerint a jelenkor absztrakt és bénító világvége-állapotának feszültségét oldani kívánó hollywoodi elbeszélésekben a múlt (és a jövő) nosztalgikus képei pusztán jelentéstelenített, kiüresített formák, amelyek a minimális strukturális szervezettséget igénylő felhalmozás-logika mentén kerülnek kiállításra és szemlélésre. A retrokultúra, a franchise-logika és a multiverzumok térnyerése ugyanazt a globális tendenciát, az idő tériesülését és az oksági gondolkodás fellazulását tükrözik.

KRITIKA



András Csaba

A tragikum privatizációjaChloé Zhao: *Hamnet*, 2025

ORCID: 0009-0000-8482-9702

Chloé Zhao 2025-ös *Hamnet* című filmje színvonalas alakításokat felvonultató, gondosan felépített, érzelmileg hatásos, ugyanakkor olykor határozottan giccsbe hajló kosztümös dráma. A film kritikai fogadtatása pozitív: a kritikusok többsége méltatta a művet, míg a kisebbségben lévő bírálói jobbára azt az intenzitást kifogásolták, amellyel a *Hamnet* facsarni igyekszik a szívünket, hatásvadásznak ítélve egyes eljárásait. Az itt következő ideológiakritikai elemzés nem ehhez a vitához kíván hozzászólni: a fő kérdése nem az, hogy milyen minőségben végzi el Zhao filmje az általa vállalt feladatot, hanem az, hogy mit is kéne gondolnunk magáról a vállalkozásról. Miképp viszonyul a *Hamnet* Shakespeare *Hamlet*-jéhez, és ez a viszony mit mond el a korunkról, valamint arról, ahogyan ma a kultúráról és önmagunkról gondolkodunk?

Az azonos című regényből született *Hamnet* William Shakespeare és családja életének egy szakaszába nyújt bepillantást. A film valós történelmi személyeket és helyszíneket vonultat fel, ugyanakkor a család mindennapi életének, a szereplők jellemének és viszonyainak ábrázolásakor bátran él fikciós elemekkel. A *Hamnet* kezdetén a még drámaírói sikerei előtt álló William (Paul Mescal) az erdőben váratlanul megismerkedik későbbi feleségével, a különc Agnesszel (Jessie Buckley), akit különösen mély kapcsolat fűz a természethez. Ez a jellegzetes ideológiai séma (nő = természet, férfi = kultúra)¹ hamarosan explicitté is válik a filmben, Agnes meghódítása ugyanis Orfeusz és Eurüdiké, a legendás dalnok és az erdei nimfa történetének felidézésével kezdődik. A szerelmesek rövidesen családalapításba fognak, s először kislányuk születik (Susanna), majd Agnes egy ikerpárnak is életet ad (Hamnet és Judith), akik gyakran azzal szórakoztatják szüleiket, hogy ruhát cserélnek, és egymásnak tettetik magukat.

A történet nagy része Stratfordban játszódik, és a családi élet hétköznapi jeleneire épül – a *Hamlet* születésének története csak a film utolsó harmadában kerül előtérbe. Az érzékletesen ábrázolt idillt először William elvagyódása zavarja meg, ám a helyzet rendeződik azzal, hogy a férfi Londonba költözik, és gyakran hazlátogat. A valódi tragédia csak ezután következik: Judith megbetegszik a kor nagy pestisjárványának idején, és bár a gyógynövényeket alaposan ismerő édesanyja elhivatottan küzd az életéért, az állapota egyre romlik. A helyzet hatására ikerestvére, Hamnet egy éjjel befekszik mellé az ágyba, és szimbolikusan helyet cserél vele, felajánlva, hogy csapják be a halált, aki így a kislány helyett majd a kisfiút viszi magával. A jelenet a film számos spirituális utalásának fényében úgy is érthető, hogy ez a csere valóban megtörténik, de úgy is, hogy Judith egyszerűen felgyógyul, miközben Hamnet elkapja a betegséget – mindenestre a pár végül a fiút veszíti el. (Utóbbi egyébként történelmi tény: Shakespeare valóban elveszítette tizenegy éves fiát, Hamnetet.)

A *Hamnet* innentől kezdve gyászfilm, mely e tragédia feldolgozásáról szól. Agnes nem tudja megbocsátani Williamnek, hogy a férfi nem ért haza időben fiuk halálakor, így a pár kapcsolata megromlik. Eltávolodásuk folyamatát a *Hamlet* című dráma bemutatásának híre akasztja meg: Agnes

¹ Ortner, Sherry B.: Nő és férfi, avagy természet és kultúra? Ford.: Hegedüs Ferenc – Mihályi Emese Dorka. *Új szem*, 2026. URL: <https://ujszem.org/2026/07/14/no-es-ferfi-avagy-termeszet-es-kultura/>. Hozzáférés: 2026. 07. 15.

Stratfordban értesül a darabról, és mivel – mint azt a film kezdetén látható feliratból megtudjuk – a Hamnet és a Hamlet nevek a korszakban felcserélhetőnek számítottak, arra következtet, hogy a dráma visszaél majd gyermekük emlékével. Agnes ezért feldúltan és gyanakodva érkezik a londoni bemutatóra, ám az előadást figyelve fokozatosan felismeri, hogy a teljes *Hamlet* az őszinte és mély gyászról szól. A film nem a dráma teljes cselekményét rekonstruálja, hanem csak néhány ikonikus jelenetet és mondatot emel ki – azokat, amelyek a veszteség felől új értelmet nyernek. Az előadásban maga William játssza Hamlet halott atyjának szellemét, ezzel mintegy kifejezve saját korábbi jelenlétének hiányát és küzdelmét gyermeke túlélésének terhével. A „Lenni vagy nem lenni?” monológ Shakespeare vívódásának kifejeződése lesz, az egész előadás pedig tulajdonképpen búcsú. A film legfelemelőbb és legpatetikusabb jelenetében a színház teljes közönsége kinyújtja kezét a színpadon haldokló Hamlet herceg felé, Agnes pedig ekkor ismeri fel, hogy férje a *Hamlet*t saját fiuk elsíratásába vonja be a közönséget: a mű nemhogy nem a gyász előli menekülés eszköze, hanem magának a gyásznak a terméke, William pedig nem kihasználta gyermekük halálát, hanem beírta a kisfiú emlékét az örökkévalóságba.

A film főhőse elsősorban Agnes, akivel a mű alapjául szolgáló regényt író Maggie O’Farrell szerint épp olyan méltatlanul bánt a történeti emlékezet, mint magával Hamnettel. Ebből adódóan a *Hamnet* vállalkozásának az egyik fő tétje, hogy Shakespeare családját visszailleszse a történeti emlékezetbe, fikcióval kitöltve az ismeretek hiányából adódó űrt. A film a családi viszonyok ábrázolásában, a családtagok közötti érzelmi mélység kifejezésében látja a fő feladatát. Ebből következik, hogy a *Hamnet* tulajdonképpen szorosabb kapcsolatban áll Orfeusz és Eurüdiké megidézett történetével (hiszen az ábrázolt 17. századi dalnok és nimfa történetén keresztül elsősorban a halálhoz való viszonyt vizsgálja), mint Shakespeare *Hamletjével* (mely pusztán a megjelenített személyes történet következménye). Chloé Zhao filmje ugyanakkor így is menthetetlenül belekerül a valaha született egyik legnagyobb kultúrtörténeti jelentőségű mű gravitációs terébe. Már a cím hangzásbeli közelsége is a *Hamlet*re irányítja a figyelmet, és a történet végül magának a drámának az újraértelmezésébe torkollik. A *Hamnet* magyarázatot fűz Shakespeare művéhez, s ezzel belép a dráma adaptációinak, átiratainak és kihasználásainak hatalmas hagyományába.² A kérdés éppen ezért az, hogy a *Hamnet* mit árul el arról, hogy miként kézenfekvő ma a *Hamlet*ről gondolkodni.

Számtalan teoretikus tette már fel a kérdést, hogy vajon miért vált Shakespeare *Hamletje* ilyen lényeges kulturális csomóponttá. Az erre adható, és a *Hamnet* felől a legrelevánsabbnak tűnő válasz az, hogy a dráma a modern szubjektivitás egyik legkorábbi artikulációja. Ezen értelmezési hagyomány Georg Wilhelm Friedrich Hegel esztétikájához kötődik, melyben a *Hamlet* az antik hagyománnyal szembeállított modern dráma központi példája. Hamlet drámabeli cselekvésképtelensége – többek között – Szophoklész Antigonéjának cselekvőképessége felől nézve válik érthetővé: az antik dráma hősnője bátran szembeszegetül a király, Kreón parancsával, annak biztos tudatában, hogy mi helyes. Kettejük küzdelme Hegel szerint „a vér kötelékei, az alvilági istenek” (Antigoné) és Zeus, „a közélet és a közjó” (Kreón), azaz két szembenálló elvrendszer, valamint az ezekhez hű jellemek összecsapása.³ Ehhez képest Hamlet nem ront rá Claudiusra, hanem kétségek ébrednek benne, hezitál,

² Ehhez – többek között – lásd: P. Müller Péter: Hamlet-átiratok. *Jelenkor*, 5. sz. (1998). 530–538.; Bókay Antal: A szelf önismereti örvényei és konstrukciói a *Hamlet*ben és megfilmesítéseiben. *Apertúra*, 4. sz. (2007). URL: <https://www.apertura.hu/2007/nyar/bokay-a-szelf-onismereti-orvenyei-es-konstrukcioi-a-hamletben-es-meg-filmesiteseben/>; Hegedüs Ferenc: A libidó és a mumifikált fej – Pszichoanalízis és artefaktualitás Az északi (Robert Eggers, 2022) című filmben. *Apertúra*, 3. sz. (2025). URL: <https://www.apertura.hu/2025/tavasz/hegedus-a-libido-es-a-mumifikalt-fej-pszichoanalizis-es-artefaktualitas-az-eszaki-robert-eggers-2022-cimu-filmben/>; Mihályi Emese Dorka: Az értelmetlen élet állandó aktualitása. *Mérce*, 2026. URL: <https://merce.hu/2026/02/21/az-ertelmetlen-élet-allando-aktualitasa-rosencrantz-es-guildenstern-halott/>. Hozzáférés: 2026.03.06.

³ Hegel, G. W. F.: *Esztétikai előadások III.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980. 416.

elemez. Hegel szerint a modern dráma hősei már „nem céljuk szubsztanciális volta miatt cseleksznek”: a cselekvés többé nem a világ rendjéből, hanem a „szubjektív jellemből” fakad, s így problematikussá válik.⁴ Lukács György megfogalmazásában a *Hamlet* Shakespeare korának — vagyis a feudalizmus és a polgári rend közötti átmeneti korszaknak — világnézeti és szubjektumelméleti értelemben vett válságát fejezi ki.⁵ Az ugyancsak a hegeli értelmezési hagyományhoz kapcsolódó Todd McGowan azért nevezi a *Hamlet*-et a modern szubjektivitás drámájának, mert bár Hamlet végül cselekedni fog, ide már egészen más út vezet, mint korábban: a hős nem pusztán a szimbolikus rendtől tart távolságot, hanem saját magától is, és ezzel kiindulópontja lesz egy olyan hagyománynak, mely áthidalhatatlan belső távolságot tételez magán a szubjektumon belül.⁶

Ezekben az értelmezésekben a *Hamlet* nem pszichológiai eset, hanem olyan mű, amely az ábrázolt „egyének” helyzetén jócskán túlmutató tétellel bír. E *Hamlet*-értelmezések nem lélektani magyarázatot kínálnak, hanem ontológiai, történelmi és strukturális antagonizmusok felől gondolkodnak. Innen nézve a *Hamlet* egy olyan állapot koronatanúja, ahol a cselekvés magától értetődő keretei megkérdőjeleződtek, ahol a gondolkodás és a tett viszonya kérdésessé vált. (Ebben az értelemben a „posztmodern” korszaknak a *Hamlet*-hez kapcsolódó egyik legizgalmasabb műve, Tom Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halott* című darabja – és filmje – nem is annyira felforgatja az eredetit, hanem inkább radikalizálja annak alapkérdéseit.) A *Hamnet* azonban tulajdonképpen nem a dráma szereplőinek lélektanával van elfoglalva, hanem a filmbeli fiktív alkotó traumájával, ami a drámában csak mintegy visszatükröződik. Ez a megközelítés azoktól is idegen, akik a *Hamlet*-et lélektani szempontból értelmezték: mikor Sigmund Freud és Jacques Lacan interpretálta a drámát, akkor azt nem egy konkrét személy pszichéjének kivetüléseként értették, hanem általános, az emberi működést meghatározó strukturális minták megjelenéseként.⁷

Úgy tűnhet, mintha e hajdani értelmezések felidézése pusztán nosztalgia volna: visszavágyódás egy olyan korba, melyben az emberi állapotra vonatkozó kérdéseinket más nyelven tettük fel. Valójában azonban nem erről van szó. Ezek az olvasatok egy olyan értelmezési horizontot tesznek láthatóvá, amely ma már kevésbé magától értetődő, de továbbra is érvényes. A *Hamnet*-ben éppen az a tanulságos, ahogyan eltávolodik ettől a horizonttól. Ez az elmozdulás meglepő élességgel rajzolja ki azt, miként gondolkodunk ma a kultúráról és önmagunkról.

A *Hamnet* felől nézve a *Hamlet*-ben nincs nehezen értelmezhető hezitálás, megfajtott titok – a késlekedés pusztán az „elengedéstől” való vonakodás, a hezitáció mindössze őrlődés. Az ontológiai bizonytalanság biográfiai magyarázatot kap, a strukturális tragikum mögött pszichológiai motiváció sejlik fel, az ember világba vetettségének állapota feldolgozható traumává válik. A *Hamnet* rövidre zárja a *Hamlet*-et azzal, hogy egy traumatikus tapasztalatba gyökereztetve feloldja annak ellentmondásosságát. A tragikum oka többé nem a szubjektum és a világ közötti vagy a szubjektumon belüli távolság, hanem egy konkrét életrajzi esemény. A világgal ambivalens viszonyban álló szubjektum helyére a sérült individuum lép. A *Hamlet*, mely a vágy és a törvény, a cselekvés és a jelentés ellentmondásosságáról szólt, immár a traumáról és a gyászról szól.

⁴ Uo. 427–429.

⁵ Lukács György: Történelmi regény és történelmi dráma. Ford.: Szemere Samu. In: Lukács György: *Művészet és társadalom*. Szerk.: Fehér Ferenc. Budapest: Gondolat Kiadó, 1968. 309.

⁶ McGowan, Todd: *Embracing Alienation – Why We Shouldn't Try to Find Ourselves*. London: Repeater, 2024. 46–48.

⁷ Freud, Sigmund: *Álomszféra*. Ford.: Hermann István. Budapest: Helikon Kiadó, 1985. 191.; Lacan, Jacques: Részletek a Hamlet-szemináriumából. Ford.: Kálmán László. *Helikon*, 3-4. sz. (1983). 374–385.

Chloé Zhao filmjében az irodalmi alkotás (William) és annak befogadása (Agnes) egyaránt terápiává válik, s ez összhangban áll azzal, hogy a közgondolkodás szerint a kultúra funkciója egyre kevésbé a világunk megértése, és egyre inkább a személyes sérülések kezelése. A film kulcsjelenetében a herceg felé kinyújtott kezek erdejének képében az tükröződik, hogy a művészet azáltal nyer értelmet, ha az alkotó ki tudja fejezni fájdalmát, a feleség felismeri férje fájdalmát, a közönség pedig átéli a neki felkínált fájdalmat. Shakespeare drámájának korábban bemutatott értelmezései egyetemes keretek között gondolkodtak, a film azonban partikularizálja a konfliktust, sőt bizonyos értelemben privatizálja azt. A kultúra már nem közügy, hanem a köz elé tárt magánügy: a *Hamlet* értelme többé nem az emberi állapotban és a történelemben, hanem egy hozzánk nagyon is hasonló valós személy konkrét fájdalmában lokalizálható.

A film által kínált értelmezési keret nem egyszerűen egy újabb olvasata a *Hamlet*nek, hanem egy tágabb kulturális logika lenyomata. Ma a megélt tapasztalat fetiszizálásának korát éljük: nem az számít, hogy „mi történik”, hanem hogy „mi a megélésed”. A személyes sérülékenység tisztelete alapvető etikai elvvé vált; az érintettség nem pusztán tapasztalat, hanem legitimáció is. Az irodalom és a művészet funkciójáról alkotott elképzelések is egyre inkább ehhez a perspektívához alkalmazkodnak: az alkotó nem annyira a közös világ értelmezőjeként lép elénk, hanem mint saját történetének tanúja, aki megosztja, „kiírja” magából a traumát – és ha szerencsésen alakul az irodalomterápiás foglalkozásunk, akkor az alkotó traumái összezsengenek saját traumáinkkal. Ma a legfőbb imperatívusz az önazonosság: „találd meg önmagad”, „vállald fel magad”, „légy önmagad”. Minden cselekedetünk saját individuumunk önkifejezésének tűnik, és egyre kevésbé értelmezhetők olyan keretek között, amelyek túlmutatnak rajtunk. E körülmények között a pszichológia diskurzusa különös súlyt kap: nem egyszerűen az egyik magyarázó nyelv lesz a sok közül, hanem gyakran a végső hivatkozási pont, amelyhez a konfliktusokat, állapotokat, történelmi folyamatokat visszavezetjük. Ezzel párhuzamosan háttérbe szorulnak azok a beszédmódok, melyek az individuumnál tágabb rendszerekre alapozzák a magyarázataikat. Még az igazság fogalma is gyanússá válik: könnyen tűnhet úgy, hogy az egyének saját igazságainak sokaságában minden általánosabb érvényre vonatkozó igény már önmagában is elnyomó gesztus.⁸ S eközben a közös világunkra vonatkozó kérdéseink szinte észrevétlenül a személyes tapasztalat nyelvére fordítódnak le.

Ennek az átalakulásnak remek indikátora a *Hamnet*. Ez a film olyan korban született, amelyben a tragikumot többé nem elvek konfliktusából, a világ rendjének megbomlásából vagy a lét alapvető ellentmondásosságából, hanem az egyéni veszteségek feldolgozásának nehézségéből vezetjük le. De létezik-e még ott tragikum, ahol minden veszteség személyes történet? S mit veszítünk ezzel az elmozdulással? Amikor a *Hamlet* többé nem az emberi állapot, egy történelmi szituáció vagy a politikai cselekvés drámája, hanem egy apa és egy anya gyászának lenyomata, akkor nemcsak a művet értjük másként, hanem a modernitás horizontját is hátrahagyjuk. A privatizált *Hamlet* már nem azt kérdezi, hogy mit jelent a cselekvés egy ellentmondásos világban, hanem azt, hogy hogyan élhető túl a veszteség. Utóbbi korántsem elhanyagolható kérdés. Ám miközben a fókuszunk a valóságot megélő individuumra szűkül, a közös valóság mintha egyre inkább eltűnne a szemünk elől.

⁸ Kapelner Zsolt: Igazság és politika. *Új szem*, 2026. URL: <https://ujszem.org/2026/01/21/igazsag/>. Hozzáférés: 2026.03.06.



János Tamás

A (nem emberi) valóság tettenéréseQuentin Meillassoux: *A végeesség után*, Budapest: Kijárat, 2025

ORCID: 0009-0006-3077-7701

1951 január 12-én, a *Collège philosophique* szervezésében megvalósuló előadássorozat meghívott vendége, Georges Bataille egy előző éjszaka Párizs valamelyik kocsmájában lezajlott különös vitáról számolt be. A társaság tagja volt A. J. Ayer brit analitikus filozófus – aki akkoriban a párizsi brit nagykövetség munkatársa volt, és korábban szintén a *Collège philosophique* meghívására tartott előadást –, továbbá Maurice Merleau-Ponty filozófus és Georges Ambrosino atomfizikus. A vita egy látszólag magától értetődő kijelentés nyomán robbant ki. Ayer „magától értetődőnek” nevezte azt az állítást, hogy a Nap már az ember megjelenése előtt is létezett, és semmi ésszerű okunk nincs e tény megkérdőjelezésére. Ayer legnagyobb megdöbbenésére és zavarára Merleau-Ponty, Ambrosino és Bataille vitatni kezdték a kijelentés érvényességét. Ambrosino odáig ment, hogy határozottan kijelentette: a Nap „biztosan nem létezett a világ előtt” – mire Bataille hozzátette, hogy maga sem érti, hogyan lehet ennek az ellenkezőjét állítani. A vita hajnali háromig tartott; valamiféle kompromisszumra ugyan jutottak, ám annak tartalmát az utókor legnagyobb sajnálatára Bataille nem árulta el. E látszólag abszurd nézeteltérésnek komoly filozófiai tétje van. Ayer kijelentése egy mélyen rögzült fenomenológiai előfeltevést sért meg: hogy értelmesen csak olyan dologról tehetünk kijelentést, amely valamely szubjektummal együtt adott. Ahol nincs szubjektum, ott az objektum sem tételezhető zavartalanul; ennek következtében egy ilyen állítás „teljes non-sense” számba megy.¹

Ez a bizarr filozófiatörténeti anekdota tökéletes bevezetése annak a problémának, amellyel Quentin Meillassoux *A végeesség után* című könyve² szembenéz – olyannyira tökéletes, hogy voltaképp meglepő, Meillassoux miért nem említi munkájában. Losoncz Márk és Sipos Balázs fordításában, valamint a Kijárat Kiadó gondozásában immár magyarul is olvasható az elmúlt húsz év francia kontinentális filozófiájának egyik alapműve, amely a művészetekre és a filozófiára egyaránt rendkívül nagy hatást gyakorolt, és mai napig a leghevesebb reakciókat váltja ki a kontinentális filozófia diskurzusában. Mint a spekulatív realizmus/spekulatív materializmus irányzatainak egyik alapító vitairata, a kötet meghatározó hatást gyakorol mindmáig a realizmus elmúlt években végbement filozófiai és irodalomtudományos rehabilitációjában, valamint a posztantropocentrikus vagy poszthumanista, objektum-orientált gondolkodás irányzatainak kibontakozásában. Meillassoux a fentebb vázolt, zavarba ejtő vitával homológ problémát fogalmaz meg, és feltárja annak messzemenő filozófiai következményeit: hogyan lehetséges elgondolni a gondolkodástól független realitást, különösen azokat az eseményeket és állapotokat, amelyek megelőzték, vagy akár meg is előzhetik az emberi jelenlétet a

A recenzió írásának idején a szerző a Kulturális és Innovációs Minisztérium EKÖP-25 kódszámú Egyetemi Kutatói Ösztöndíj Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásában részesült. Támogató intézmény: ELTE Eötvös Loránd Tudományegyetem.

¹ Bataille, Georges: The Consequences of Nonknowledge. In: Georges Bataille, *The Unfinished System of Nonknowledge*. Szerk.: Stuart Kendall, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. 111.

² Meillassoux, Quentin: *A végeesség után – Tanulmány az esetlegesség szükségességéről*. Ford.: Losoncz Márk és Sipos Balázs. Budapest: Kijárat, 2025. A kötetre vonatkozó hivatkozásokat zárójelben jelölöm.

világban? És ha a gondolkodásunktól független realitás elgondolása mégis valamiféleképp lehetséges, egészen pontosan milyen lesz az a világ, amely így élénk tárul?

Meillassoux könyvében megfogalmazott alapállítása szerint a Kant utáni nyugati filozófia uralkodó hagyományának legfontosabb jegye az az előfeltevés, amelyet ő *korrelacionizmusnak* nevez. A korrelacionizmus lényege: sosem férünk hozzá sem a szubjektumhoz, sem az objektumhoz önmagukban, csupán kettőjük kölcsönös összefüggéséhez, korrelációjához; kölcsönviszony primátusa a gondolkodás számára – noha a lényeges különbségektől nem tekinthetünk el, de (mint azt Meillassoux kiemeli) minden Kant utáni filozófia számára kötelező átjáró, minden modern filozófiai koreográfia számára elengedhetetlen tánc lépés:

A „ko-” (az együttes adódás, avagy kodonáció, a kölcsönviszony, avagy ko-reláció, az egyeredetűség, avagy ko-originalitás, az együttes jelenlét, avagy ko-prezencia stb.) a modern filozófia uralkodó előtagja, valóságos »vegyjele«. Mondhatni, amíg a filozófia legfőbb problémája egészen Kantig a szubsztancia elgondolása volt, Kanttól kezdve sokkal inkább a korreláció elgondolása számít annak [...] A kérdés már nem az, hogy melyik az igazi szubsztancia, hanem az, hogy melyik az igazi korrelátum.³

Míg például John Locke, René Descartes vagy Galileo Galilei számára nem jelentett különösebb nehézséget az elsődleges és másodlagos minőségek megkülönböztetésének elgondolhatósága – hiszen az előbbieket a matematizálható, geometriailag körülírható, vagyis a dolog önmagában, tőlünk függetlenül fennálló tulajdonságaiként, az utóbbiakat pedig az érzékelésben, a szemlélő és a tárgy viszonyában létrejövő észleletekként értették –, Kant óta megkerülhetetlen az a belátás, hogy a gondolkodás képtelen „dezinkarnálódni”. Nem képes kilépni saját magából annak eldöntésére, mi az, ami az elgondolástól, a szubjektum–objektum viszonytól függetlenül is valódi létezőként állapítható meg. Nem a dolgot ismerjük meg, hanem a dolognak-a-számunkra-való megjelenését; nem a gondolkodást önmagában, hanem a gondolkodás és a lét elválaszthatatlan egységét.⁴ A korrelacionizmus tehát makacsul kitart a tudat és lét, nyelv és referens, szubjektum és objektum eredendő kapcsolata mellett, amely kapcsolatot így lényeginek és nem a kölcsönviszony elemeihez képest külsőlegesnek tételez, ám ebből a makacs kitartásból Meillassoux szerint a bezártság közérzete fakad.⁵ A szubjektum tudata és nyelve minden kétséget kizárólag a világ felé transzcendál, ám a korrelációs hipotézis következtében „ez a világ csak annyiban létezik, amennyiben a tudat annak irányába lép ki önmagából”.⁶ A bezártság közérzete voltaképpen azé a lelkiismeret/furdalásé, hogy a filozófia elvesztette a *Nagy Odakintet* [le Grand Dehors], amely a kantianizmus előtti filozófiák magától értetődő terepe volt. A dogmatikus metafizika azt állította, hogy bizonyos létezőknek vagy meghatározottságoknak abszolút módon kell létezniük. Klasszikus ontológiai érve ennek: egy adott entitásnak – például Istennek – azért kell léteznie, mert olyan tulajdonságokkal bír, amelyek szükségszerűvé teszik a létét (jelen esetben ez Isten tökéletessége). A korrelacionizmus azonban a végességre hivatkozva elvetette az ontológiai (isten)érvet és a dogmatisták Nagy Odakintjét. Csakhogy a dogmatikus metafizika elutasítása együtt jár minden abszolút szükségszerűség vagy szükségszerű abszolút elvetésével is. Ha ugyanis mindezt félretesszük, akkor fenn kell tartanunk azt a tételt, hogy nincs elfogadható bizonyíték arra: bármely partikuláris entitásnak – legyen az akár Isten, akár bármely más létező – feltétlenül léteznie kellene. A végesség belátása az ára annak, hogy minden olyan kijelentést, amely a gondolkodástól teljesen független valóságra vonatkozna, a modern filozófia

³ Meillassoux: *A végesség után*, 16-17.

⁴ Meillassoux: *A végesség után*, 16.

⁵ Meillassoux: *A végesség után*, 18.

⁶ Meillassoux: *A végesség után*, 18.

értelmetlennek, naivnak vagy metafizikailag gyanúsak minősít. Meillassoux vállalkozása éppen az, hogy ezt a végességet – mint a világ lehetőségének transzcendentális előfeltételét – úgy vesse el, hogy közben ne csússzon vissza semmiféle naiv, dogmatikus vagy analitikus pozícióba.

A posztkritikai filozófiának tehát vissza kell adnia a világnak önnön elsőbbségét, s ezzel együtt az *a priori* fölötti primátusát is. Ebben a teoretikus törekvésben az új materializmus, az ökológiailag elkötelezett filozófia, az objektum-orientált ontológia, újmédia-elmélet valamennyi irányzata osztozik. Meillassoux filozófiájában erre az elsőbbségre elsősorban az „ősfosszília” és az „ancesztrálitás” fogalmaival vagyunk képesek rámutatni.⁷ A világ saját jogon való létezését visszaállító gesztussal Meillassoux radikális törésvonalat jelöl ki az elődei és a saját filozófiája között; ugyanakkor talán nem mellékes (még ha nem is filozófiai, hanem szépirodalmi irányzatról van szó), hogy a dolgok tudat nélküli struktúráinak feltárásának vágya, illetve a tudat semlegesítésének programja a spekulatív realizmusban olyan problémákkal rokon, amelyek már a francia új regény (*nouveau roman*) látóhatárán is megjelentek. Magyar vonatkozásban az emlékezés, az elbeszélés, az anticipáció és a tervezés – vagyis mindazok a struktúrák, amelyek a dolgokat „önmagáért-valóvá” szervezik – felfüggesztésének kísérlete Mészöly Miklós hetvenes évekbeli prózáját is áthatotta, amelynek ökológiai vagy ökokritikai vonatkozásaira az elmúlt években kezdett figyelni a kritika.⁸ Így a kérdéskör kulturális háttérében a filozófiai hagyományok mellett (saját, magyar) irodalmi előzményeink is rendelkezésre állnak.

Az Meillassoux által használt *ősfosszília* és *ancesztrálitás* fogalmak sok félreértést szültek. A félreértések egyik oka lehet, hogy egyesek itt csupán egy ősrégi *brutus factumot* azonosítanak. Ezen aligha lepődhetünk meg, a fogalmak elnevezése valóban teret enged efféle szerencsétlenségnek.⁹ Egyelőre elegendő annyit tisztázni, hogy az ancesztrálitás nem valami ősi kőzetre vagy dinoszaurusz-csontvázra, hanem az anyag történetiségének (amely egyben a Tudomány Ideje is) korrelációt megelőző eseményére utal: a Föld keletkezésére, az élet megjelenésére, az univerzum korai állapotaira – egyszóval mindarra, ami az emberi (vagy bármely más tudatos) szubjektum előtt játszódott le. A tudományos kozmológia és geológia rutinszerűen tesz ilyen – Meillassoux által is hivatkozott – állításokat: „A Föld 4,56 milliárd évvel ezelőtt keletkezett”; „Az élet körülbelül 3,5 milliárd évvel ezelőtt jelent meg.”; „Az ősröbbanás 13,8 milliárd évvel ezelőtt zajlott le.”; „Létezett már Nap az emberiség előtt is.” Ezek az állítások nem valamely szubjektumra vonatkoztatott jelenségekről, hanem szubjektum nélkül is lezajlott eseményekről szólnak. Ezek nem a korrelációban vannak, *hanem a korreláció van bennük*.¹⁰ Hogyan értelmezheti ezeket a korrelacionista? Meillassoux korrelacionisták nevében adott válasza az, hogy a tudományos állítás valójában arról szól, hogyan rekonstruáljuk *mai megfigyelőként* a múltat, tehát a kijelentés végső soron mégis korrelációs struktúrába hullik vissza.

A korrelacionista filozófus szemernyi sem változtatna a kijelentés *tartalmán*: nem vonná kétségbe, hogy valóban X történés zajlott le, és nem kérdőjelezné meg az időpontját sem. Nem: beérné annyival, hogy – talán csak fejben, de biztosan – hozzátoldjon egy rövid és tömör záradékot, mindig ugyanazt, dinoman a mondat végén: „X történés ennyi és ennyi évvel az emberiség megjelenése előtt zajlott le – *az ember számára*”.¹¹

⁷ Meillassoux: *A végesség után*, 22.

⁸ Lásd: Selyem Zsuzsa: Szimultanista téboly, valóságvízió. Állatok és vágóhíd Mészöly Miklós A stiglic című elbeszélésében. *Műút*, 2022. URL: <https://muut.hu/archivum/38129>. Hozzáférés: 2026.05.26.

⁹ Jameson, Fredric: *The Years of Theory: Postwar French Thought to the Present*. London–New York: Verso, 2014. 444–445.

¹⁰ Meillassoux: *A végesség után*, 36.

¹¹ Meillassoux: *A végesség után*, 26.

A korrelacionista tehát úgy jár el, hogy lehetőleg a kecske is jól lakjon és a káposzta is megmaradjon: elfogadná, hogy a tudomány ilyen kijelentéseket tesz, de ezek metafizikai státuszát zárójelbe teszi: „Igen, de.” A Kant által lefektetett logikai sorrend minden esetben fölülírja a tudomány által feltárt kronológiai sorrendet. Meillassoux számára az ancesztrálitás (vagyis az olyan realitás, amely megelőzi az emberi faj megjelenését) efféle értelmezése tarthatatlan. Bataille és Merleau-Ponty fent idézett kontraintuitív és veretes álláspontja a Nap emberiség (tehát világ) előtti nemlétéről csak saját gondolkodásuk konzisztenciája mellett tesz tanúbizonyságot. Meillassoux ellentmondást nem ismervé szögezi a következő kérdést a korrelacionista filozófusnak: „[D]e mégis mi történt 4,56 milliárd évvel ezelőtt? Lezajlott a Föld akkréciónja – igen vagy nem?”¹² Ha az ilyen kijelentések referense sohasem létezhetett korrelálva semmiféle szubjektummal, akkor a következő abszurd állítást kapjuk: az ancesztrális kijelentés objektív módon igaz (és objektivitás alatt itt szigorúan a kanti értelemben vett objektivitást, tehát az interszubjektíve igazolt kijelentést kell érteni), ám kizárt, hogy referense ténylegesen létezett volna úgy, ahogy az objektíve igaz kijelentés leírja.¹³ Az ősfosszília skandalum a korrelacionizmus számára. A korrelacionizmus lényegéhez tartozik annak elvetése, hogy a szubjektivitás és az objektivitás területei egymástól függetlenül vizsgálhatók lennének, ám az ősfosszíliaval szembesülve a korrelációs kör felmondja a szolgálatot.

Szükséges elejét venni egy másik lehetséges félreértésnek, amely szerint Meillassoux a korrelacionizmus ellen valamiféle naiv realizmus nevében lépne fel. Errős szó sincs: Meillassoux nem a tudat korlátoltságát próbálja cáfolni a valósághoz vagy a dolgok végokához, esetleg egy szükségszerű létezőhöz való közvetlen hozzáférés érdekében (ha így tenne, semmiben sem különbözne egy prekritikai, dogmatikus filozófustól). Ennél jóval ambiciózusabb cél vezérli: a korreláció alapító gesztusát akarja felfejteni és radikalizálni, hogy megmutassa, miként gondolható el a világ a gondolkodástól való radikális függetlenségében. Meg akarja mutatni, hogy a *korreláció faktikusságából* az abszolútumhoz elvezető spekulatív, de nem metafizikai tétel következik. Meillassoux a korrelacionizmus azon gesztusát, amellyel a dogmatikus filozófiák abszolútumát dezabszolutizálja, úgy értelmezi, mint egy olyan ösvény felfedezését, amely éppen a metafizika destrukciójának pillanatában enged hozzáférést a valódi abszolútumhoz:

nem maga a korreláció, hanem a korreláció faktikussága az, ami abszolút. Meg kell mutatnunk, hogy a faktikusságban a gondolkodás korántsem saját lényegi korlátoltságát tapasztalja meg, ellenkezőleg: a faktikusságban a gondolkodás azt tapasztalja, hogy *tudomása* van az abszolútumról. A faktikusságban nem az abszolútum hozzáférhetetlenségét kell látnunk, hanem a magában-való lelepleződését. Eszerint a faktikusság örök tulajdonsága annak, ami van, nem pedig annak a jele, hogy örökké elégtelen annak elgondolása, ami van.¹⁴

A faktikusság azt fejezi ki, hogy a gondolkodás természeténél fogva képtelen hozzáférni a létezők végső okához. Meillassoux rendszerében a faktikusság abszolutizálása tehát azt jelenti, hogy a végső alap hiányát az emberi megismerőképeségről magukba a dolgokba helyezi át: filozófiájának legfontosabb állítását úgy is összefoglalhatjuk, hogy azért nem találjuk a háttérben feltételezett, kifürkészhetetlen végokot, mert valójában nincs mit megtalálni. Az oknélküliség így egy elegáns eljárással a létezők abszolút ontológiai tulajdonságává alakul át, és többé nem köthető pusztán megismerőképeségünk korlátaival. Ezt az anarchikus alaptalanságot nevezi Meillassoux esetlegességgnek, kontingenciának. Ha pedig az ezzel a megfordítással radikalizált faktualitás – a tény, hogy minden kontingensen adott, semmi sem szükségszerűen az, ami – az igaz, akkor ez az igazság

¹² Meillassoux: *A végeesség után*, 29.

¹³ Meillassoux: *A végeesség után*, 30.

¹⁴ Meillassoux: *A végeesség után*, 76.

nem lehet esetlegesen igaz. Azaz: az esetlegesség szükségszerű. Végre van valami, amit *abszolút* tudhatunk a gondolkodástól független valóságról: semmi sem szükségszerű, kivéve magát az esetlegességet. A világ és törvényei radikálisan kontingensek, és elvileg bármikor megváltozhatnak – nem csupán róluk alkotott ismereteink, hanem maguk a dolgok is. Az ésszerű alap hiánya végső soron nem egyéb, mint minden létező dolog abszolút tulajdonsága. Meillassoux ezzel az eljárással saját bevallása szerint rést ütött a korrelációs körön, és rámutatott, hogy a gondolkodás belső természetéből fakadóan igenis képes eljutni az abszolútumig – és ráadásul sikerült elkerülnie a dogmatikus filozófiák legnagyobb tévedését is, amennyiben Meillassoux alapján abszolútumon egy szükségszerű entitás vagy alapelv lehetetlenségének a szükségszerűségét értjük. Ebben rejlik filozófiájának spekulatív jellege: elgondolunk valamit, ami abszolút-szükségszerű, de nem metafizikus, mert nem egy abszolút-szükségszerű létezőre vonatkozik. *Az abszolútum a szükségszerű létező abszolút lehetetlensége.* Vagyis: lehetséges bizonyítani minden dolgok nem-szükségszerűségének abszolút szükségszerűségét.

Ám egyelőre adósak maradtunk annak bemutatásával, hogy egészen pontosan milyen érvelésből bontakozik ki a „faktualitás alapelve” – vagyis mi teszi lehetővé Meillassoux számára annak állítását, hogy a dolgok végső okának megragadhatatlanságából nem a gondolkodás, hanem a létezők természetére kell következtetni? Mivel ez alkotja Meillassoux érvelésének egyik, ha nem a legfontosabb mozzanatát, érdemes elidőzni a kérdésen: Mi teszi lehetővé számára, hogy a metafizikai gondolkodást dezabszolutizáló korrelacionizmus immanens kritikájából eljusson az abszolút elgondolhatóságának rehabilitációjáig? Mégis milyen rést lehet ütni a korreláció körén, ha egyszer tényszerűnek és meghaladhatatlannak tűnik, hogy bármiről csak úgy rendelkezhetek tudattal, ha azt a dolgot egyszer s mindenkorra számomra-valóvá tettem, ha *a tárgy már eleve tudatom tárgya?* Meillassoux saját érvelését provokatív módon a legkevésbé megosztható magában-való elgondolásának a problémájával szemlélteti: a halállal.

Saját halálomat, vagyis saját legradikálisabb másképp-létemet, csak mint eminensen élő és gondolkodó létező szempontjából tudom elgondolni; sőt, ahogyan a másik halálához, úgy a sajátomhoz sem férek hozzá. Ebből következik a kérdés: vajon a halál és a halálom utáni létezés elgondolhatatlan-e, vagy található valami, ami az életen túl elgondolható? A halál hozzáférhetőségének a problémája a gondolkodás határát jelöli ki, vagy épp ellenkezőleg: megmutatja, hogy a gondolkodás képes túlnyúlni saját eleven perspektíváján, és valamit mégis képes megragadni abból, ami az eleven gondolkodástól független? Meillassoux érve a következő: a látszólag támadhatatlan korrelációs – tehát *dezabszolutizáló* – érvelés akkor működik, ha két alapvetése közül (korreláció és faktikusság) az egyiket hallgatólagosan mégis *abszolutizálja*,¹⁵ de nem tudja abszolutizálni egyszerre mindkettőt. Vegyük sorba a lehetőségeket. Ha a korrelációt abszolutizáljuk, szubjektív idealizmust kapunk, amely azt állítja: „Nem tudok úgy gondolni magamra, mintha már nem léteznék, anélkül hogy ezzel a gondolattal ellentmondanék önmagamnak.” Ennek megfelelően, ha válaszolni akarunk lélek hallhatatlanságának kérdésére, a szubjektív idealista kétségtelenül azt mondaná: „Ha testem nem is, de a lelkem bizonyosan halhatatlan.” Ugyanis képtelenség elgondolni saját lehetséges nemlétünket. „Korlátlan ideig haldokolhatok – írja Meillassoux gúnyosan –, de sosem halhatok meg ténylegesen”.¹⁶ Az idealizmus semmissé tesz mindent, ami a korrelátumon kívül esik, beleértve magát a halált is. „Vagyis lemond a »magánvaló« ostromlásáról, s gyakorlatilag a feltételezéséről is. Helyette a szembesítésben és szembesülésben, a találkozások egymást követő szituációiban ragadja meg, rögzíti és hiszi el a valóságot.”¹⁷ Az idealista szerint a gondolat hiánya elgondolhatatlan, következésképp lehetetlen, ami

¹⁵ Meillassoux: *A végeesség után*, 85.

¹⁶ Meillassoux: *A végeesség után*, 82.

¹⁷ Mészöly Miklós: *A tágaság iskolája*. Budapest: Szépirodalmi, 1977. 54.

egyben azt jelenti, hogy a halál – mint elgondolhatatlan – valójában nem létezik. Az agnosztikus korrelacionista filozófus (aki az előbbivel ellentétben már a faktikusságot abszolutizálja) azzal vágna vissza, hogy abszolút lehetséges gondolkodáson kívüli, ahhoz képest radikálisan más realitás (legyen az a halál utáni túlvilág vagy a semmi), legfeljebb nincs módunk hozzáférni. Ez az a pont, ahol Meillassoux támadást indít: az agnosztikus korrelacionista abszolútumként kezeli a faktikusságot, másképp nem volna igazán agnosztikus (se korrelacionista). Amikor állítása szerint abszolút igaz, hogy létezhet valami a gondolat és a világ összefüggésén kívül, akkor már egy olyan igazságot fogalmaz meg, amely nem függ a korrelációtól. A korrelacionista nem foghat egyszerre kint és bent egeret, nem állíthatja egyidőben, hogy „Abszolút lehetséges, hogy van valami a gondolaton kívül.”, és azt is, hogy „Talán ez abszolút lehetetlen.”. Ez logikai képtelenség. Ha egyszer kiszabadulunk a dogmatizmus börtönéből, a következő útkereszteződésnél találjuk magunkat: vagy a szubjektív idealizmus, vagy a spekulatív materializmus mellett köteleződünk el. A korrelacionista agnoszticizmusa nem tartható anélkül, hogy ne emésztené fel önmagát vagy ne válna spekulatív materialistává. A korrelacionizmus ugyanis – saját szándéka ellenére – nem marad teljesen agnosztikus: amikor elismeri az abszolút lehetőséget, máris túllép a pusztá végesség körén, és egyfajta burkolt ontológiai állítást tesz a valóságról.

Így a következő képzeletbeli forgatókönyvet kapjuk: „Nem tudjuk elképzelni, hogy a gondolaton kívül létezen szikla, ezért a gondolaton kívüli szikla nem létezhet.” – állítja a szubjektív idealista. „Abszurdum” – gondolja az agnosztikus korrelacionista, és rögvest az előbbi szavába vág: „Persze, nem tudjuk elképzelni, hogy a gondolaton kívül létezne szikla, hogyne. De jól tudod, hogy gondolkodásunk saját természetéből adódóan véges, így mégis mi alapján zárhatnánk ki egy ilyen szikla létezésének a lehetőségét?” „Lassan a testtel!” – szól harmadikként a spekulatív materialista. „Noha igazat adok neked idealista barátunk okoskodásával szemben, de vedd észre, hogy az állításod már kifelé vezet a tudat-világ korreláció fullasztó bezártságán! Ha valóban agnosztikus korrelacionista szeretnél lenni, és nem pedig szubjektív idealista, nem mondhatod, hogy »*magam számára* nem tudok elképzelni egy gondolkodásomon kívül létező sziklát, és mégis létezhet ilyen szikla a *számomra*«, ha így teszel, önellentmondásba keveredsz! Hogy következetes légy, azt kell mondanod, hogy »*Magam számára* nem tudok elképzelni egy gondolaton kívül létező sziklát, mégis létezhet ilyen szikla annak ellenére, hogy nem tudom elgondolni.« Minden más megoldás az idealizmusba való visszaesést jelentené.” Az agnosztikus korrelacionista hagyja magát meggyőzni és spekulatív materialistává válik. Egyedül a faktikusság abszolutizálása marad járható út. „[V]álaszthatom az idealizmussal szemben, hogy dezabszolutizálom a korrelátumot, ám ennek ára a faktikusság abszolutizálása”.¹⁸ A faktikusság csak annyiban nevezhető valóban faktikusságnak, ha végessége abszolút módon véges – vagyis csak akkor, ha a tudat-világ korrelátumán kívüli lehetőségek valóban a korrelátumon kívül helyezkednek el. Ha ugyanis azt mondjuk, hogy „Lehetnek sziklák a gondolaton kívül a gondolat számára.”, akkor ezzel semmit sem nyerünk: ez a megfogalmazás továbbra is a gondolat horizontján belül marad, és így a szubjektív idealizmus marad az egyetlen következetes álláspont. A(z agnosztikus) korrelacionizmus azonban csak akkor tartható fenn, ha a szubjektív idealizmus *téves lehet*. De ha téves lehet, akkor *abszolút igaz, hogy téves lehet* – és ezzel a korrelacionizmus többé nem pusztán agnosztikus pozíció. Nem ragad többé az emberi végesség körforgásában, meglepő módon valami igazat fedez fel a valóságról.¹⁹ A korrelacionista ugyanis csak úgy kerülheti el az idealistává válást, hogy ragaszkodik ahhoz: létezhet egy magában-való, amely különbözik a számunkra-valótól, és ennek a „létezhet”-nek egy valós magában-

¹⁸ Meillassoux: *A végesség után*, 85.

¹⁹ Harman, Graham: *Quentin Meillassoux – Philosophy in the Making*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015, 27.

valóra kell utalnia, nem pusztán számunkra-való-magában-valóra vagy szintézisre.²⁰

Meillassoux filozófiatörténeti rekonstrukciójában világosan bemutatja, hogy Kant óta – amióta a kritikai filozófia megcáfolta a dogmatikus ontológiai (isten)érvet – nincs többé lehetőség szükségszerű entitás mellett szóló metafizikai bizonyításra a nyugati gondolkodásban. E felismeréshez következetesen ragaszkodva Meillassoux járhatatlannak minősíti a szubjektív idealizmus útját is, amely minden előzetes benyomás ellenére továbbra is a metafizikai szükségszerűség foglya, hiszen azt kívánja, hogy egy meghatározott létező (Szellem, Akarat, Élet stb.) legyen az abszolútum.²¹ A spekuláció meillassoux-i eljárása – a nem metafizikai abszolútum elgondolhatóságával való birkózás – odáig fokozza a gondolkodás kivonását az okság elve alól, mígnem maga ez a kivonódás válik az alapelvvé. Így kapjuk meg a faktualitás alapelvét: nincs semmi az adott manifeszt öncélúságán innen vagy túl – semmi, csak felbukkanásának, pusztulásának és megmaradásának határtalan és törvénytelen hatalma. A faktualitás alapelvét másképp nevezhetjük, ahogy ezt maga Meillassoux is teszi: *Hiperkáosz*nak. A Hiperkáosz első látásra csak minden rend lehetséges pusztulását szavatolja, nem világos, hogyan válhatna hasznára a tudományos diskurzusoknak, amelyek kijelentései a jelen vizsgálódás indítékául szolgáltak. Ám éppen ez az, amelyből levonhatjuk a Meillassoux szerint legfontosabb és a tudományos diskurzus számára sem közömbös következményt: egy ennyire esetleges, ennyire nem-szükségszerű létezés arra kötelezi a létezőt, hogy ne legyen tetszőlegesen bármi. Ahhoz ugyanis, hogy valóban esetleges maradhassék, a létezőnek eleget kell tennie bizonyos nem tetszőleges kikötéseknek. Ezek a kikötések pedig – paradox módon – abszolút tulajdonságai annak, ami van. Amíg tehát azt hisszük, hogy van valami oka, hogy a dolgoknak épp így kell lenniük, azzal csak misztifikáljuk a világot. Ám az igény, hogy legyen valami szükségszerűsítő ok nem nevezhető egyszerű ideológiának. Ezen nem tetszőleges kikötések feltárásának eszköze – mint látni fogjuk – a Georg Cantor utáni halmazelmélet transzfinituma, amelyet Meillassoux szembeállít a modern filozófiák „matematikai tudattalanjával”, a valószínűséggel.

A probabilitást mint matematikai tudattalant a szerző a Hume-féle szkepticizmushoz való visszatéréssel szemlélteti. David Hume híres kérdése így hangzik: „Meg tudjuk állapítani, hogy azonos körülmények között a jelenségek jövőbeli egymásra következése szükségképpen hasonló lesz a jelenlegihez?”²² Be tudjuk-e bizonyítani bármely ok-okozati összefüggés szükségszerűségét? Fontos leszögezni, hogy például Karl Popperrel ellentétben – akinek a falszifikacionalista tudományfilozófiája vita nélkül elfogadja a természet egyformaságának (végső és állandó ok-okozati szükségszerűség meglétének) elvét²³ – Hume problémája „nem a természetről alkotott elméletek jövőbeli érvényességét firtatja, hanem magának a természetnek a jövőbeli egyensúlyát”.²⁴ A kérdése, hogy „Honnan tudjuk, hogy holnap a Nap ugyanúgy felkel, mint eddig?” Vizsgálódása kimutatta, hogy semmiféle racionális igazolás nem támasztja alá, miért kellene a jövőnek hasonlítania a múltra. A természet törvényei ismétlődésüknek hála empirikusan leírhatóak, de szükségszerűségük nem vezethető le formális elvekből. Ezért a kérdést – Meillassoux szerint – így kell újrafogalmazni: „Honnan ered a törvények

²⁰ „A figyelmes olvasó könnyen észreveheti, hogy a „korreláció” valójában a szintézis másik neve. A transzcendentális elvtől való eltávolodás ezért azt követeli meg, hogy újragondoljuk mindazokat az elhatározásokat, amelyeket Kant óta gyakran sérthetetlennek tekintettek – mindenekelőtt azt az elhatározást, amely a szintézisnek bármiféle elsőbbséget vagy magasabb rendű érvényességet tulajdonít. A transzcendentális dedukció középpontjában az a belátás áll, hogy a tiszta fogalmak és a tapasztalat tárgyai között *a priori* „egyezés” [Übereinstimmung] áll fenn. Ez az egyezés – amely a korreláció, másképpen a szintézis neve – biztosítja a természet egyetemes ok-okozati összefüggéseit és szükségszerűségét, s ennek következtében a természeti törvények állandóságát és tartósságát.” (Fordítás tölem. – J. T.) Malabou, Catherine: Can We Relinquish the Transcendental?. *Journal of Speculative Philosophy* 28. évf., 3.sz. (2014). 248.

²¹ Meillassoux: *A végesség után*, 86.

²² Hume, David: *Értekezés az emberi természetről*. Ford.: Bence György. Budapest: Akadémiai, 2006, 27–29.

²³ Popper, Karl: *A tudományos kutatás logikája*. Ford.: Petri György és Szegedi Péter. Budapest: Európa, 1997, 343.

²⁴ Meillassoux: *A végesség után*, 118.

szükségszerűségébe vetett *hitünk?*” Hume válasza erre a megszokás lenne.²⁵ Kant transzcendentális megoldása ezt a problémát úgy alakítja át, hogy válaszádsakor a feltétlen és direkt bizonyítást felváltja egy feltételes és indirekt bizonyítással.²⁶ Vagyis Kant számára a koherens képzetalkotás – a tény, hogy képzeink nem szóródnak szét a semmibe, hanem felfogható egységben toppannak elénk – maga válik bizonyító erejűvé: ha a törvények esetlegesek lennének, a képzetalkotás – a tapasztalat egysége – lehetetlen volna. Kant szerint tehát az okság a megismerés *a priori* feltétele, következésképp ha létezik tudat, az a kauzalitás meglétének köszönhető, még ha a kauzalitás oka nem is válik megismerhetővé. Meillassoux rámutat a két filozófus gondolkodásának hasonlóságára: szerinte mind Hume, mind Kant magától értetődőnek tekintti, hogy a Világegyetem valamiképpen eredendő, bár kifürkészhetetlen ok-okozati összefüggéssel rendelkezik, és mindkét filozófus ezen meggyőződése végső soron egy valószínűségi érvelésre támaszkodik. Meillassoux ezen a ponton egy dobókocka-metaforával él. Ha egy megszámlálhatóan végtelen oldalú dobókockával végtelen sokszor dobunk, és minden alkalommal ugyanaz az eredmény jön ki, óhatatlanul gyanakodni kezdünk: a kocka cinkelt.²⁷ Valaki – vagy valami – úgy rendezte el a kozmikus rendet, hogy a jelenségek mindig ugyanarra az eredményre fussanak ki. Meillassoux álláspontja ezzel szemben továbbra is a fentiekben felvázolt: ha nem tudjuk bizonyítani az ok-okozati összefüggés szükségszerűségét, ennek egyszerűen az az oka, hogy az ok-okozatiságban nincs semmi szükségszerű. Azt a kérdést kell tehát feltennünk, mi magyarázza a fizikai törvények nyilvánvaló egyensúlyát, ha azok egyszer szükségszerűen esetlegesek? Miért nem omlik össze minden most rögtön azonnal?

Miben áll a Hiperkáosz manifeszt kiegyensúlyozottságának konkrét feltétele? Itt jön képbe a transzfinit fogalma.²⁸ Hume és Kant hallgatólagos érvelésének legfontosabb ontológiai előfeltevése ugyanis a következő: a lehetséges esetek létezését szorosan összekapcsolják az Összes [Tout] létezésével. Vagyis: az *a priori* lehetségessé válik számbeli összességként való elgondolhatóságra. A „minden lehetséges eset” úgy jelenik meg, mint egy összesíthető halmaz, amelynek elemei között valamilyen statisztikai eloszlás érvényesül. Vagyis a Világegyetemen belüli esemény valószínűségét vonatkoztatják magára a Világegyetemre. Innen ered a gyakoriság implikációja: ha valami sokszor ismétlődik, akkor „valószínű”, hogy szükségszerű rend áll mögötte. Meillassoux szerint azonban ez a gondolkodásmód téves, mert feltételezi, hogy a lehetséges esetek összessége egyáltalán totalizálható. A transzfinit fogalma éppen azt mutatja meg, hogy a lehetőségek tere nem sorolható fel, nem képezhető le egyetlen halmazként, és nem rendelhető hozzá semmilyen valószínűségi struktúra. A Hiperkáosz matematikai feltétele tehát az, hogy a lehetőségek tere transzfinit módon nyitott, és ezért semmiféle gyakorisági érv nem alkalmazható rá. Úgy áll a dolog, hogy a koncipiálható esetek efféle összessége többé nem garantálható *a priori* módon. A halmazelmélet cantori forradalma összesíthetetlené tette a számot: detotalizálta, vagyis megmutatta, hogy a számosság nem foglalható egyetlen Totalitásba. A végtelen nem egy, hanem végtelenül sokféle, és ezek a végtelenek nem rendezhetők egyetlen összesítő halmazba. Meillassoux vállalkozásában Cantor felismerése döntő fontosságú. Hume és Kant ugyanis csak azért vetik el minden dolgok esetlegességének gondolatát, mert úgy vélik: ha minden esetleges volna, a káosz szakadatlanul szétaprítana minden rendszerű megjelenést. A világ stabilitása – gondolják – csak úgy érthető, ha valamilyen rejtett szükségszerűség szavatol érte. Csakhogy – mondja Meillassoux – a Világegyetem nem egy kocka, amelynek eseteit és oldalait össze lehetne számolni. Nem egy véges vagy megszámlálhatóan végtelen halmaz, amelyre a valószínűség fogalma alkalmazható volna. Éppen ezért *a priori* nem zárható ki annak a lehetősége sem, hogy az esetleges törvények ritkán módosuljanak.

²⁵ Meillassoux: *A végeesség után*, 121.

²⁶ Meillassoux: *A végeesség után*, 121.

²⁷ Meillassoux: *A végeesség után*, 130.

²⁸ Meillassoux: *A végeesség után*, 138.

A ritkaság nem bizonyíték a szükségszerűségre. A stabilitás nem bizonyíték a rend mögötti rend szükségszerűségére. Minden tehát véletlen műve lenne? Meillassoux következetesen az esetlegesség, a kontingencia, nem pedig a véletlen szükségszerűségéről beszél. A véletlen ugyanis nem képes felülrni a lehetőség és a szükségszerűség örökölt jelentését, hiszen eleve ezekre a kategóriákra támaszkodik. Az abszolút kontingencia tehát a lehetőség nemlétének abszolút lehetőségével járna együtt, egy olyan világ elképzelésével, amelyben a lehetőség és a szükségszerűség semmit sem jelentene, ami éppen ezért a valószínűség vagy a véletlen fogalmát is megsemmisítené.

A „contingence” (‘esetlegesség’) kifejezése viszont a latint „contingere” szóra megy vissza: a kontingens az, ami ‘jön’, ‘érkezik’, de korábbi jelentésében ‘bekövetkezik’, ‘megtörténik’, sőt ‘megérint’, vagyis ami kellőképp erősen történik, hogy megtörténjen *velünk*. Egyszóval a kontingens az, amikor *végre történik valami* – valami *más*, ami elkerüli a jól ismert lehetségest, így véget vet a hiábavaló játéknak, amelyben minden, beleértve a valószínűtlent is, előre látható. Amikor valami történik velünk, amikor az újdonság torkon ragad, vége a számításnak, de a játéknak is: végre kezdődnek a komoly dolgok.²⁹

Így pedig a karteziánus álláspontéval homológ végkövetkeztetésre jutunk: nem minden jellemezhető matematikailag, de ami matematikailag leírható – a transzfinitnek és halmazelméletnek hála –, az az abszolútum körébe tartozik, a gondolkodástól független létezés elgondolását teszi lehetővé.

Zárásként érdemes kiemelni, hogy Meillassoux filozófiája anarchista filozófia. Nem ismer el semmilyen felsőbb tekintélyt és semmilyen tulajdont. A létezőknek nincs ura, a létnek nincs pásztora. Ha abszolutizáljuk a faktualitást, azzal azt is elfogadjuk, hogy a világ nem „a mi világunk”, és hogy a természeti törvények nem a mi megértésünknek alárendelt segédmunkások. Annak felismerése, hogy nincs eleve szavatolt kapcsolatunk sem a világgal, sem a természettel, azt jelenti, hogy ezek nem tartoznak hozzánk, nem képezik a tulajdonunkat. A korrelacionizmus – Meillassoux meghatározásában – valóban a tulajdon stigmáját viseli magán: azt a feltételezést, hogy a világ *alanyi* jogon hozzánk van kötve, tőlünk való eloldozása pusztá délibáb. De a világ nem azonos a Földdel. A világ és a Föld közötti különbségtétel alkalmasságában a spekulatív materializmus ökológiai filozófiaként lényegül át fel: ki kell dolgoznunk egy olyan filozófiát, amelyben nincs magántulajdon – sem ontológiai, sem episztemológiai értelemben.³⁰ Ám a fentebb említett ökológiai potenciált némiképp gátolja, hogy a mű természetképéről nem állíthatjuk, hogy sikerrel járt volna el a világ dezantropomorfizálását illetően. Elvégre e hosszú analitikus művelet eredményeképp kapott világ lényegében azonos marad a modernség legközkeletűbb természetképével: a lélek, a szubjektivitás, az ágencia az egyik oldalon, és egy ember nélküli (feltehetően ezekkel a minőségekkel nem rendelkező, bár felbukkanásuk – mint láttuk – elvileg nem szükségszerűen kizárható), rideg, magára hagyott, fagyos világ a másikon. A mű végső soron érintetlenül hagyja az ember-alany és természet-tárgy modern, évszázados felosztását. Az „ősfosszília” egy olyan időt jelenít meg, amely egy *de facto* prekozmológiai állapotot jelöl: nem azt az időt, amikor az emberek és más élőlények harmóniában éltek egymással, boldog megkülönböztethetlenségben, hanem azt, amikor sem saját, sem bárki vagy bármi más perspektívája nem létezhetett, hogy alátámasztja a létezés nagyon is valódi diakroniáját az emberi, egyidejűsítő gondolkodással szemben. Ha az ősfosszília fogalma mentén kibomló érvelést az ember és a nem-ember kapcsolatának újragondolását igénylő ökológiai válság fényében olvassuk – és miért ne így tennénk – akkor a korrelacionizmus spekulatív materialista bírálata egy hangsúlyaiiban más, de a korrelacionalizmustól lényegében nem eltérő antropocentrizmust eredményez. Azzal, hogy a

²⁹ Meillassoux: *A végeesség után*, 147.

³⁰ Malabou: *Can We Relinquish the Transcendental?* 248.

legüresebb univerzumot teszi a legvalóságosabbá, gyakorlatilag rehabilitálja az emberi lény kivételességét, figyelmen kívül hagyva a korrelacionizmus földi reifikációját, amelyet kollokválisan „antropocén” néven ismerünk.³¹ Mivel ilyen elvont módon szemléli „a mi” jelentéktelenségünket, ez a metafizika átugorja azt a nagyon is perspektivikus univerzumot, amely éppen most számotkérően tekint vissza ránk, és kizárólag egy élettelen valósággal foglalkozik, amely gyanúsán hasonlít arra a jövőre, amelyben jövőnket – vagyis nemlétünket, saját halálunkat – elképzeljük.

³¹ Viveiros de Castro, Eduardo: *Cannibal metaphysics*. Minneapolis: Univocal, 2014. 26.



Tillmann Ármin

Elnyújtott rácsodálkozás

Radnóti Sándor: Rácsodálkozás – Képzőművészeti írások, Budapest: Magvető, 2026

ORCID: 0009-0006-8087-9191

Az idén 80. születésnapját ünneplő Radnóti Sándor roppant bölcseleti, eszme- és művészettörténeti tudásához, klasszikus műveltségéhez, páratlan nyelv- és stílusérzékéhez (a rá jellemző szóhasználatával élve bizonyára úgy mondaná, hogy erudíciójához, *esprit*-jéhez és elokvenciájához) nem fér kétség. Örömteli és megtisztelő, hogy még magunk között tudhatjuk ama polgári kultúra és műveltségeszmény korifeusát, melyet a német úgy mond: *Bildungsbürgertum*, és amelyet maga Radnóti így fejez ki: *modernségtradicionalista*. Ám Radnóti Sándort aligha kell bemutatni a nagyközönségnek, jelentős bírálatkötetei és monográfiái miatt, mint ahogy aligha kell megerőltetni képzelőerőnket ahhoz, hogy kirajzolódjanak az *aestheta doctus* jellegzetes kontúrjai, „tekintélyt parancsoló természetével és hajzatával, csokornyakkendősen vagy sima nyakkendősen, szivarfüstcirádákkal övezve”.¹ Ezért térjünk is rá rögvest az esztétika doyenje idén megjelent kötetének² kritikai ismertetésére. A *Rácsodálkozás* előszava rövid eligazítást ad az olvasónak a szerzői szándékról:

Művészek időnként megkérnek, hogy nyissam meg a kiállításukat. Ha igent tudok mondani a műre, igent mondok a felkérésre is. Ez nem kritikai műfaj. Retorikus: rábeszélő. A hallgatót – mert először mindig elhangzik – meg akarja győzni a bemutatás értékéről. Rövid – tekintettel van az álló közönségre. Ezek között a keretek között szabad. (13.)

Utóbbi kijelentésével egyet lehet érteni: a megnyitó pregnáns műfaj, melynek figyelembe kell vennie hallgatósága türelmét, s nem illik negyedóránál, vagyis 3-4 oldal felolvasásánál tovább várakoztatni. Az azonban vitatható, hogy még ha valóban nem túl szokványos módszer is egy vernisszázs során az adott művész alkotásait „megkritizálni”, és ünneprontásnak tűnhet, amikor a megnyitó személye rámutat a tárlat esetleges hibáira vagy hiányosságaira, miért ne élhetne a kritika adta lehetőségekkel? Valaki, aki kritikát gyakorol, legalább vette a fáradságot és türelmet, és az adott művész munkásságában elmélyülve komolyan vette annak eredeti intencióit. Miért ne lehetne kritikai pozíciót felvenni egy megnyitó esetén? Ott van Szentkuthy Miklós szemléletes ellenpéldája,³ amely *A dada Magyarországon* című kiállítást éles megjegyzésekkel látta el. Ebből következzenek egy részlet:

[H]a most körülnézek, ugye a mai ultramodernek között, akikről aztán igazán meg lehet állapítani, hogy nem ultramodernek, hanem régiiek, ugye... itt nem látok mély gondolkozást, itt nincsen forradalmi alkotókedv... ma, ha körülnézek a mai irányzatok körül – jól ismerem őket, nem hengegésből mondom – itt valóban hippiséget, huligánságot, frivolitást, linkséget, hülyék, csalók,

¹ Bazsányi Sándor: Tegezés, nyakkendő, szivarfüst. *Műút*, 2026. Hozzáférés: 2026. 06. 02. <https://muut.hu/archivum/47800>

² Radnóti Sándor: *Rácsodálkozás – Képzőművészeti írások*. Budapest: Magvető, 2026. A szövegből származó hivatkozásokat a főszövegben, zárójelben fogom jelölni.

³ Odüsszeia-tanulmányáról maga Radnóti is méltón, bírálva és érdemeit kiemelve megemlékezett az ezredfordulón megjelent kritikakötetében: Radnóti Sándor: A külön (Szentkuthy Miklós esszéiről). In: Radnóti Sándor: *A piknik – Írások a kritikáról*. Budapest: Magvető, 2000. 167–177.

álesztették, álfilozófusok, bohócok nyílt összeesküvését látom.⁴

Továbbolvasva az *Előszót*, megtudhatjuk, hogy a művészi szövegek funkciója elsősorban *hermeneutikai*, nem pedig konstruktív, kritikai vagy másmilyen:

Csodálkozni, rácsodálkozni azonban máskor is lehet.⁵ Lényegében mindannyiszor, amikor egy kisebb vagy nagyobb mester véghez viszi a rá szabott feladatot. Megnyitóim ambíciója mindig az, hogy hozzászóljak ehhez a feladathoz, s ez valamilyen szintig az értelmezését, megértését is feltételezi. (13.)

Kezdetben azzal a feltevessel éltem, a kötet apropóját az adja, hogy összeállt egy tekintélyes csokornyi Radnóti Sándor azon művészeti tárgyú írásaiból, melyek a 21. században keletkeztek; ez pedig, a kortárs művészettörténet-írás hiányában kiadhatna egy eszme- és művészettörténeti körképet. Ám ebben hamar csalatkoznom kellett, mert a kötet két legrégebbi írása 1977-ből (*A rom – Egy téma és egy kép*, 114–127.), illetve 1979-ből való (*Arc és test – Lóránt Zsuzsa kiállítása a Stúdió Galériában*, 353–354.), és számos írás olvasható a 90-es évekből is. Ennek tudatában viszont arra következtetek, hogy jelen kötet szándéka egy átfogó igényű válogatás Radnóti esztétikai tárgyú írásaiból. A kötet rendezője azonban még ekkor is ingatag lábakon áll, mert nincsenek konkrét témakörök vagy legalább tágan megjelölt tematikus blokkok, amelyek bizonyos kötetlogika mentén tagolnák a *Rácsodálkozást*, ehelyett inkább ömlesztettség-élménye támad az olvasónak, hogy hirtelen beborította a Radnóti-féle szövegtenger, de a szerzői intenció homokba rajzolt jeleit elmosta a csillámlón-túláradón felcsapó tajték a parti fövényen: bár az *Előszó*ban Radnóti hangsúlyozza, hogy az első részben tematikus kiállításokról írt szövegek olvashatók, ahol helyet kap a kritika is, amennyiben nem megnyitja az adott kiállítást, hanem pusztán megismeri azt, (14.) a második egységben pedig művészet-, ezen belül is leginkább festészetfilozófiai szövegekkel találkozhatunk. (13.) A teoretikus fókusz rendkívül tág, sőt széttartó: egyaránt olvashatunk benne a Szépművészeti Múzeum egyiptomi gyűjteményéről (*Mi, koptok* [2005], 25–31.), mint ahogy ezen intézmény Rembrandt-kiállításáról (*A holland vállalkozás* [2014], 68–72.), hogy aztán rövid időre elidőzzünk Anselm Kiefer 2022-es velencei kiállításánál („*Most a mezőn mindenki vesz*” [2022], 128–136.), majd szép elemzését olvashassuk William Kentridge *Lágyabban járd a táncot!* című videóinstallációjáról a NEO Kortárs Művészeti Térben (*Gyászmenet, diadalmenet, körmenet, haláltánc* [2022], 137–143.), hogy aztán egy, a *Beszélő* javára rendezett aukcióról szerezzünk tudomást (*Isten és mammon* [1999], 158–161.), vagy éppen a 2002-ben megnyílt Terror Háza propagandisztikus céljait vonja a szerző bíráló alá (*Mi a Terror Háza?* [2003], 166–179.). Mivel ilyen tág spektrumon mozog a kötet első része, érdemes lett volna a kétosztatú elrendezés helyett inkább kronológiailag, a szövegek keletkezési sorrendjében haladni vagy valamiképpen kisebb témák szerinti szövegkronológiákat elvégezni, még akkor is, ha az első részben szereplő szövegek közül több írásmű is kiteszi egy tanulmány terjedelmét. A második rész ennél már jóval konzekvensebb, amennyiben az ténylegesen kiállításokhoz írt megnyitószövegeket, katalógusokról vagy műgyűjteményekről írt recenziókat fog egybe, noha itt sem egészen érthető a rendezési elv.

A kevesebb néha több. Ez jelen kötetre is igaz, ugyanis egy alapos átválogatás, „szűkmarkú” szerkesztés a közel 500 oldalas, borsos áron kapható *Rácsodálkozás*nak is jót tett volna. Nem pusztán azért, mert vaskos kötet, nem kevés időbe telik a benne foglalt szövegmennyiség elolvasása, hanem elsősorban azért, mert az egyes szövegek egyéni hangjai elvesznek a Radnóti-galaxis háttérzajában, az

⁴ Vö. Németh Lajos – Szentkuthy Miklós: [A DADA Magyarországon](#). In: *Artpool Levél* 1, 1983. január, 12–17.

⁵ Itt Radnóti élete legszebb vernisszázsát idézi fel, amikor Pilinszky János megnyitotta Schaár Erzsébet kiállítását, mely később önálló kötetként, *Tér és kapcsolat* címmel jelent meg. Vö. Schaár, Erzsébet – Pilinszky János: *Tér és kapcsolat*. Budapest: Magvető, 1975.

olvasó túltelítődik ennyi hasonló stílusban megírt műelemzéstől, melyek tematikus vörös fonal hiányában túllicitálják egymást. Ez karneváli összevisszasághoz vezet, amely még szövegek esetében is hangsúlyeltolódással és jelentéskioltással jár, másfelől egyes művészekről több szöveget is olvashatunk (Keserü Ilonáról szám szerint négyet, Vojnich Erzsébetéről hármat), mégsem tudunk meg arányosan többet a művészetükről: feleslegesen áll a kötetben két-három, vagy akár négy szöveg ugyanarról az alkotóról, ha nem mondanak többet, mint egy jól megválasztott.

A *Rácsodálkozás* fundamentális hiányossága, hogy nem tartalmaz a kiállításokhoz, tárlatokhoz mellékelt képeket, illusztrációkat, sem színesben, sem fekete-fehérben. Ezt amiatt fontos kiemelni, mert művészeti szövegek nem vagy egészen korlátozottan érvényesülnek mellékelt képanyag nélkül. Ennek hiányában vagy az olvasó nagyfokú tájékozottságára és naprakészségére apellál a szerző, vagy ráhagyatkozunk Radnóti azon megfigyeléseire, amelyeket kiemelni érdemesnek tartott a szóban forgó művekről; máskülönben olyan ekphrasziszokkal, „képelbeszélésekkel” kellett volna érzékeltetni a szóban forgó műalkotásokat, amelyek feloldják a vizuális ábrázolás hiátusát, és a képzőművészeti alkotást dinamikus, narratív szöveggé formálják át. E *hiányvonatkozást*⁶ tovább nyomatékosítja, hogy bizonyos szövegek az 1990-es és 2000-es években keletkeztek, ahol a korabeli kiállításlátogatónak még lehet halvány emléke az adott művészeti anyagról, a mainak azonban semmiképp, de előfordulhat, hogy időközben már a galéria vagy kiállítótér is megszűnt, így a dokumentáció nehezen fellelhető, de legalábbis komolyabb utánajárást igényel.

Szembeszökő a válogatáskötetben Radnóti írói stílusának helyenkénti erőteljes modorossága. Szándékoltan írok „modorosat”, és nem túlstilizáltat, noha a kettő aligha elválasztható egymástól. Indokolatlannak tartom azokat az idegen szavakat és kifejezéseket, melyeknek nincs többletértéke magyar megfelelőjükhöz képest: a túlstilizáltság, a redundancia benyomását keltik. Mert értjük, elvégre összetett jelentésrétegük folytán honosodtak meg önálló filozófiai-eszmetörténeti fogalmakként és szakkifejezéseként, hogy a „struktúra” nem egyenlő a „szerkezet”-tel, az „esszencia” nem azonos a „lényeg”-gel, a „logosz” az „értelem”-mel, ám ha valaki „natúrát” mond természet helyett, vagy „obszólét”-ként mutat rá arra, ami elavult, vagy nála „enthuziaszta” az, aki igencsak lelkesedik valami iránt, úgy az inkább többel mond kevesebbet, „feleslegesen, többlet nélkül”, szándékával ellentétesen, és joggal „simfelhető”. Szemléletes példája ennek a következő mondat: „Gyerek- és kiskamaszkoromból még én is vissza tudom idézni [az ötvenes és korai hatvanas évek legendás kulturális információinségét], noha akkoriban apám klasszikus könyvtárának fölfalásával voltam elfoglalva, és nem érintett az up-to-date-ság hiánya”. (221.) Az effajta maníros kifejezések, túlhajtott-erőltetett képhasználat, nyakatekert-túlbonnyolított szerkesztés, jelzőhalmozás stb. a megértést nem szolgálja, sőt zavarja. Persze jóval gyakrabban illetünk valamit a „maníros” minősítéssel, minthogy meg tudnánk magyarázni, mit is értünk e jelző alatt. E helyütt érdemes hosszabban idézni Giorgio Agambent, aki konceptualizálja a modorosságot, és igencsak találóan egyrészt egy szokáshoz vagy mintázathoz való túlzott mértékű kötődésként írja le, másrészt pedig az ahhoz viszonyított szélsőséges túlzás megnyilvánulásaként értelmezi.

A „modor” [*manner*] kifejezés minden bizonnyal találó, amennyiben rámutat arra, hogy a jelenség nem redukálható pusztán stilisztikai fejlődési folyamatra. Itt azonban fel kell forgatnunk vagy el kell vetnünk a stílus és a modor közötti szokásos hierarchikus viszonyt, és új fénytörésben kell megvizsgálnunk a kettő közötti kapcsolatot. Ezek a fogalmak két olyan valóságot jelölnek, amelyek

⁶ A hiányvonatkozás elsősorban filozófiai, irodalomelméleti és esztétikai szakszó. Jelentése: egy olyan hiányra, hiányosságra vagy rejtett összefüggésre való utalás, amely önmagában megnevezetlen, de a szöveg vagy az alkotás értelmezéséhez elengedhetetlen. Lásd még ehhez Losonc Alpár azonos című könyvét: Losonc Alpár: *Hiányvonatkozások. Társadalomfilozófiai témák*. Újvidék: Forum, 1988.

összefüggenek egymással, mégsem redukálhatók egymásra. Ha a stílus a művész legjellemzőbb vonását jelöli, akkor a modor egy ellentétes folyamatot, a kisajátítást és a kizárást jelenti. Mintha az a régi költő, aki megtalálta a stílusát és abban elérte a tökéletességet, most elfelejtené azt, hogy kizárólag a helytelenség révén fejezze ki önmagát. Azokon a területeken, ahol a fogalmat a legszigorúbban definiálták (a művészettörténetben és a pszichiátriában), a „modor” valójában egy kettős folyamatot jelöl: a modor egyrészt egy szokáshoz vagy modellhez való túlzott ragaszkodás (sztereotípa vagy ismétlés), másrészt pedig az ahhoz viszonyított abszolút túlzás megnyilvánulása (extravagancia vagy egyediség).⁷

A modorosság további negatív következménye, hogy míg az idegen kifejezések „deszifrázásával” vagyunk elfoglalva, nem jut kellő idő arra, hogy ténylegesen lubickoljunk, vagy akár csak megmártózzunk a nyelv kifejezőerejében, régies, alig használt vagy teljesen kikopott szókészletében. Azért is tartom fontosnak hangsúlyozni ezt, mert a Radnóti-féle modorosság mintha kerékkötője, nem pedig mozgatórugója lenne a műkritikus-művészettörténész gondolati mélységének és lényeglátásának. Ugyanis amint Radnóti felhagy a rokokó szóhasználattal és mondatszerkesztéssel, hirtelen „magát a dolgot” látjuk, sokoldalúan megvilágítva, teljes terjedelmében, mondanivalójának teljes kifejezőerejében.⁸

A kötet egyik legsikerültebb írása minden bizonnyal a Bukta Imre munkásságát bemutató *Zsánerképek – nagy művészet!* (Bukta Imre: *Műveljük kertjeinket!* [2022], 242–254.) című esszé. Ez egy olyan katalógusszöveg terjedelmű kritika, amely árnyaltan közelít a témához, magába foglal műelemzést és műbírálatot egyaránt.

Mindannak, amiről beszélhetünk, az aranyalapja a festmények kiválósága. Egy világot idéznek föl, amely messze áll a nincstelenségtől; ebben a falusi, mezőgazdasági környezetben mindenkinek van valamije. Nem gazdag világ, de itt nem felidézett rétege a magyar életnek. (Ennyiben visz félre Krasznahorkai László videókommentárja a kiállításon, aki a maga tapasztalatait a legnyomorultabbakkal és legkiszolgáltatottabbakkal Bukta világával azonosítja. Ehhez még azt is hozzá kell tenni, hogy Krasznahorkai téved, amikor a magyar élet örökre elfelejtett nyomorultjairól beszél, mert a Rákosi-korszak terrorisztikus diktatúra volt, de egyben a magyar történelem legnagyobb – erőszakos – mobilizációs korszaka, amelyről – miközben a polgárosodó, módosabb parasztságot kegyetlenül sanyargatta – azt nem lehet állítani, hogy a legsóbb, szegényparaszti réteg fiatal nemzedékét érintetlenül hagyta.) (246.)

Amint nem az eltúlzott stílus, a modor „viszi előre a gondolatmenetet”, hanem Radnóti fókuszált figyelme, rögtön megjelennek az állítások deskriptív, analitikus és kritikai alakváltozatokban egyaránt.

Radnóti Sándor egybegyűjtött művészeti írásainak kötetcíme *Rácsodálkozás*. Jó csengésű fogalom ez nekünk, útkeresőknek, gyermekeknek és szellemi embereknek egyaránt, akik szeretik a dolgokat és jelenségeket más-más megvilágításból is szemlélni, mint ahogyan megszoktuk őket, hogy azok új, eddig nem látott, vagy éppenséggel kitakart aspektusait is szemrevételezhessük. Platón mondatja Szókratészszel: „A filozófusnak kifejezetten ez a szenvedélye: a csodálkozás. A filozófia nem is kezdődhet máshol.”⁹ A rácsodálkozás, a *thaumazein* (θαυμάζειν) görög fogalom; a rácsodálkozás aktusa – életmozganata és hangoltsága – a megismerésvágy kíváncsisága, a teoretikus elme szisztematikusan pásztázó szemének vizsla tekintete, a szemléletek sokrétűségét egybegyűjtő filozófia szegletköve. Arisztotelész Platónhoz hasonlót állít a *Metafizikában*, némi hangsúlyeltolódással: „Merthogy a

⁷ Agamben, Giorgio: *The End of the Poem – Studies in Poetics*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999. 97–98.

⁸ Próbáltam magyarítani a német *Aussagekraft, aussagekräftig* fogalmiságát.

⁹ Platón: *Theaitétosz*, 155d. Ford.: Bárány István. Budapest: Atlantisz, 2001. 35.

filozófus jellem legfőbb vonása épp a rácsodálkozás; s a filozófia is ebből származik, nem másból [...]”.¹⁰ És persze ott van a fenségességből nevetségesbe átforduló rácsodálkozás allegóriája is, a teória őstörténete, ahogy Hans Blumenberg mondaná, a trák szolgálólány nevetőizmainak megfeszülése a milétoszi Thalész kútba pottyanása közben.¹¹

A csodálkozás új, járulékos pozitívumát mutatja fel a 20. század első felében Karl Jaspers, amikor a nemtudás felismerését, a hiányzó ismeretek helyén maradt tudással betöltendő űrt azonosítja a rácsodálkozással, mely a „[...] tudás megszerzésére ösztönöz. Csodálkozás közben észreveszem tudásom hiányosságait. Tudásra törekszem, önmagáért a tudásért, nem pedig azért, hogy valamely közszükségletet kielégítsek.”¹² Ezenkívül a rácsodálkozásban nemcsak a tudás felmagasztalása és az ismeretszerző szemhatártágulás érhető tetten, hanem a felszabadulás eseménye is, még ha miniatűr változatban is, átmenetileg vagy egy pillanat erejéig, ugyanis rácsodálkozás közben az ember „kiszabadul gyakorlati szükségleteinek kötelékeiből”.¹³ Tekintetét nem a Kellés kötelezettségei és feladatainak meghatározottságai vezérlik, hanem a „már nem” és a „még nem” termékeny feszültségterében időzik, a másként gondolkodás lehetőséghorizontján. Éppenséggel az is elképzelhető, hogy nem a szokatlanban, a rendkívüliben pillantunk meg olyasvalamit, ami megakasztja tudatáramunk megszokott folyását, hanem a hétköznapiiban, „a látszólag legbanálisabb jelenségben megragadunk valami megrendítőt vagy felzaklatót”.¹⁴ Ekként a transzcendensben, a monumentálisban, a fenségesben, a különösben stb. fellelt többletet nevezhetnénk a rácsodálkozás *eksztázisának*, míg a hétköznapiságban feltárult „nemesen egyszerű újdonságokat” a rácsodálkozás *diszkrét szenzációinak*. Radnóti Sándor rácsodálkozás-fogalma azonban lényegében nem tágitja ki a rácsodálkozás aktusának hatókörét az új perspektívák feltárulásáig, a metanoíáig, a gondolkodásmód gyökeres átalakulásáig, hanem lehorgonyozza a műalkotások sikerültségénél, a szerzői szándék teljesültségénél, amikor azt írja: „Lényegében mindannyiszor [rácsodálkozunk], amikor egy kisebb vagy nagyobb mester véghez viszi a rácsodálkozó feladatot”. (13.) A kötet rácsodálkozás-értelmezéséhez a legtöbb eligazítást maga a borító adja, melyen Konok Tamás 2010-es munkája, a számos képzettársítást előhívó *Kötött szabadság* látható. Ezen egy absztrakt képmezőben egy talapzatra fektetett torzófejet találni, melynek gézzel van letakarva az arca. A cselekvési játéktér paradox jellegét, behatároltságát mutatja fel a képcím, mely politikailag egyaránt megfeleltethető a 2010-től fokozatosan kiépülő magyarországi autoriter rezsimmel, a Nemzeti Együttműködés Rendszerével, illetve hermeneutikailag is kihüvelyezhető, reflektálva az értelmezői szabadság korlátoltságára, a műelemző esetleges vakfoltjaira és predispozícióira, avagy a „minden tanulás visszaemlékezés” platóni tézisére.

¹⁰ Arisztotelész: *Metafizika*. 982b. Fordította: Bárány István, Bene László, Lautner Péter, Steiger Kornél. Budapest: Atlantisz, 2024, 12.

¹¹ Diogenész Laertiosz a következőképp beszéli el a nevezetes eseményeket: „Beszéli, hogy amikor egy öregasszony [Thalészt] kivezette a házból, hogy a csillagokat vizsgálja, beleesett egy gödörbe. Amíg segítségért kiáltott, az öregasszony ezt mondta: – Ó, Thalész! Nem vagy képes meglátni azt, ami a lábad előtt van, hogyan fogod megismerni, ami az égen van?” Diogenész Laertiosz: *A filozófiában jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben*. I. könyv. Ford.: Rokay Zoltán. Budapest: Jel, 2025. 48. A filozófus-anekdota jól megvilágítja elmélet és életvilág alapvetően ellentmondásos viszonyát. Míg a szemlélődés (teória, θεωρεῖν), az elmélet csak akkor jön létre, amikor az ember tekintetét elfordítja és képes felülemelkedni a közvetlen túlélési küzdelmein, és „haszontalan” dolgokon (például a csillagokon) mereng, addig a trák szolgálólány az életvilágot és a józan ész jelképezi. Nevetése rámutat a tiszta gondolkodás alapvető idegenségére és a mindennapi élet szemszögéből nézve látszólag nevetséges mivoltára. Ehhez lásd még Blumenberg jelentős művét: Hans Blumenberg: *Das Lachen der Thrakerin: Eine Urgeschichte der Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

¹² Karl Jaspers: *Bevezetés a filozófiába*. Ford.: Szathmáry Lajos. Budapest: Európa, 1989 [1953]. 18.

¹³ Jaspers: *Bevezetés a filozófiába*. 18.

¹⁴ Vicente Ferreira da Silva (2021): *A rácsodálkozás dialógusa*. Ford.: Szakács Péter. *Helikon*. 2021. Hozzáférés: 2026. 04. 10. <https://www.helikon.ro/bejegyzesek/a-racsodal kozas-dialogusa>.

Összességében tehát elmondható, hogy a *Rácsodálkozás* megengedő szerkesztetlensége folytán az olvasó mintegy túltöltekezik Radnóti Sándor írásaival, melyek e pusztá írásmennyiség folytán, de gyakran önmagukban is, lapidáris gondolatiságuk és fád stílusuk vagy éppen modorosságuk következtében lankasztóak, vontatottak. Kivételt, nem pedig szabályt képeznek azon írások, amelyekben tényleg végbemegy a rácsodálkozás beavató misztériuma és teremtő gesztusa. Ezekben a kitüntetett pillanatokban Radnóti egyszerre metsző élességű bíráló, nagytudású esztéta és filozófus, gyermekien naiv felfedező, az alkotásra mesterien rezonáló műelemző és bátran személyes magánember. Míg azonban Radnóti *rácsodálkozik* a művészet szépséges és meggondolkodtató mirákulumaira, addig az olvasó többnyire csak *elcsodálkozik* a kötetbe gyűjtött írások ár-ápályszerűen váltakozó, hullámzó minőségén.



Helmrich Márton

Az irodalom(tudós) igazsága

Kálmán C. György: Szórul szóra így igaz – Esszék, kritikák, Budapest: Balassi, 2025

 ORCID: [0009-0001-4921-3221](https://orcid.org/0009-0001-4921-3221)

Mit jelent valójában, és mennyire tartós az irodalom és az irodalom értelmezőjének igazsága? – merülhet fel a kérdés a Kálmán C. György írásából posztumusz összeállított és kiadott kötet címének olvasásakor.¹ Legalábbis számomra ezt a dilemmát állította középpontba a válogatás, ami a szerkesztők, Veres András és Szolláth Dávid szerint „iróniát sem nélkülöző, ugyanakkor komolyan is vehető” (7.) címet kapott: *Szórul szóra így igaz*. A könyv az irodalomtudós és -kritikus Kálmán C. György 1984 és 2019 között született írásából válogat, vagyis felöleli az életmű keletkezésének teljes időszakát. A kötetet két, egyrészt az *Újraolvasás* című, a 19–20. századi magyar és világirodalmi művek „friss szemléletű” (7.) olvasatát tartalmazó, másrészt az *Új olvasás* címmel ellátott, az 1990-es évektől a 2010-es évekig terjedő időszak magyar irodalmáról szóló kritikákat összegyűjtő szakasz alkotja. Noha a kötetből kimaradtak a szerző irodalomelméleti tárgyú írásai és a magyar avantgárd költészettel foglalkozó tanulmányai (melyek nem elhanyagolható részei munkásságának), a válogatás mégis alkalmat ad arra, hogy rekonstruálhassuk a szövegekből kirajzolódó irodalomértelmezői és -kritikusi gyakorlatot, és számot vessünk azzal, hogy – történeti értékükön túl – mennyiben tűnnek ma érvényesnek, követhetőnek a kötet írásában megmutatkozó (de a közelmúltbeli és a kortárs magyar irodalomkritikában is jelenlévő) olvasási, értelmezői módszerek.

A könyv fűlszövege szerint a szerző „ahhoz az író- és kritikusnemzedékhez tartozott, amelynek tagjai elsősorban Esterházy Pétertől tanulták meg, hogy az ideológia legjobb ellenszere az irónia.” E megállapítás elsősorban azt igyekszik alátámasztani, hogy Kálmán C. az ideologikus olvasás ellen dolgozott, ám nemcsak a – fűlszöveg szerint korrupt népi és szocialista realista hagyományt, hanem a prózafordulathoz, a Kádár-kor „ellenzéki irodalmához” köthető szerzőket is bírálta, még akkor is, „ha csak árnyalatnyi hamisságot” fedezett fel bennük. A kötet írásai alapján azonban számomra kevésbé az irónia adja az „ideologikus” olvasással szembehelyezkedő értelmezői gyakorlat alapját: sokkal inkább úgy tűnik, Kálmán C. olvasásmódjának egyik leggyakoribb, szinte központi eleme a műveket szövegközpontúan, narratológiai elbeszéléstechnikai szempontból vizsgáló elemzés, mely az irodalmat a politikumtól függetlenítő, azt autonómként felfogó személettel párosul. A kötet első felének, tehát az *Újraolvasás* fejezetnek szinte mindegyik tanulmányában narratológiai elemzéseket olvashatunk. A Flaubert-, Kármán József-, Kosztolányi- és Márai-műelemzések középpontjában a narratív fogások, az elbeszélői hang, az elbeszélések időszervezetével kapcsolatos kérdések állnak – Kálmán C. ezeket vizsgálja, főként a genette-i terminológia segítségével: így válik Gérard Genette a könyv első részének leggyakoribb hivatkozási pontjává.

A leírások narratológiai vizsgálata áll például a *Bovarynéről* szóló tanulmány középpontjában is. Kálmán C. Flaubert szövegének leíró részeit a hagyományos realista leírás konvencióit kikezdő, azokat parodizáló gesztusként értelmezi. A genette-i kiindulópont szerint a regényben sokféle leíró elem

¹ Kálmán C. György: *Szórul szóra így igaz. Esszék, kritikák*. Budapest: Balassi, 2025. A szöveg hivatkozásaiban jelzett oldalszámok erre a kötetre utalnak.

található, de feltűnően kevés az olyan „leíró szünet”, amely a történet idejét felfüggesztve önálló tárgyleírásként működne. A tanulmány két nagyobb egységet, Charles Bovary sapkájának és az esküvői tortának a leírását vizsgálja, s mindkettőben az össze nem illő elemekből álló, nehezen vizualizálható tárgyak bemutatásának – állítása szerint – ironikus funkcióját emeli ki. Kálmán C. olvasata szerint Flaubert leírásai elsősorban nem a valóság realista megjelenítését szolgálják, hanem az elbeszélői hang, a nézőpont és a realista olvasói elvárások elbizonytalanításán keresztül a regény ironikus, konvencióromboló működését teszik láthatóvá.

A kötet fent bemutatott tanulmányában (és a többiben is) tetten érhető irodalomértelmezői eljárások – a poétikai-narratológiai elemzés, a „realista” és a „konvencionális” kódok ellenében olvasás – kifejezetten illeszkednek a késő Kádár-kor és az azt követő egy-két évtized apolitikus (és ezáltal valójában nagyon is politikus) irodalomértelmezői gyakorlatához: Kálmán C. György számos kortársához hasonlóan az államszocializmus hivatalos irodalomtudományi beszédmódjával és bevett értelmezői stratégiájával (amely a népi és szocialista realista hagyományt helyezte előtérbe) igyekezett szembehelyezkedni, s ehhez kézenfekvő volt számára a narratológiai elemzés eszköztára. Bár a szerző számára ez az elemzési módszer hatásos ellenszernek tűnhetett a „létező szocializmus” irodalomtudományosságával szemben, az – egyébként rendkívül részletes és alapos – értelmezések önmagukban meglehetősen keveset árulnak el a Márai, Flaubert és a kötetben tárgyalt további szerzők eltérő történeti-irodalomtörténeti kontextusban született műveiről, és ezek a vizsgálatok alig-alig, legtöbbször egyáltalán nem érintkeznek a művek más típusú értelmezéseivel. Ez leginkább *A harmincas évek elbeszélő szövegei. Terminológia és tipológia* című írásban mutatkozik meg: Szentkuthy Prae-jének, az *Egy polgár vallomásainak*, a *Puszták népének* vagy a *Kiskunbalmnak* az elbeszéléstechnikai vizsgálata önmagában kevéssel járul hozzá akár az egyes művek, akár a harmincas évek irodalomtörténeti értelmezéséhez. Egy lábjegyzetben Kálmán C. is jelzi, felmerülhetnek kételyek azzal kapcsolatban, „hogyan poétikai szempontok szerinti aprólékos boncolgatásából kijöhet-e valami értelmes, a kor irodalomtörténetét megvilágító eredmény” (63.), és bár ő bizakodó volt – ahogy a későbbiekben kifejttem – én inkább a kételyeket tartom megalapozottnak. A narratológiai elemzés ekkora túlsúlya ellenére azonban Kálmán C. nem állítja, hogy a saját olvasásmódja lenne egyedül érvényes: „szempontjaim nem törekednek kizárólagosságra semmiféle más megközelítéssel szemben; még csak azt sem mondom, hogy alapvetőbbek (mert mondjuk szövegközelibbek) volnának.” (63.)

A poétikai-narratológiai elemzések másik visszatérő eleme az írói és – a későbbiekben még tárgyalt – olvasói „konvenciókkal” szembehelyezkedő olvasási stratégia. Ez a szerző egyik leggyakrabban alkalmazott fogása: a *Bovaryné*t a „realista konvenciókat”, a „leírás szokásos funkcióját” (24.) nevetségessé tevő műként olvassa, Verne *A makacs Keraban* című regényének cselekményét – egyebek mellett – a „konvencionális megformáltsága” (26.) okán marasztalja el, *A rossz orvos* című Kosztolányi-novella elemzésekor pedig egyebek mellett a „konvencionálisság vádját” (34.) láttatja jogosnak; a sor folytatható volna. A rendre elmarasztalt konvencionálissággal a konvenciók kifordítását, nevetségessé tételét, az elbeszéléstechnikai újítást állítja szembe: főként ezek megléte vagy hiánya határozza meg Kálmán C. értelmezői-kritikusi gyakorlatában egy mű érték(telenség)ét. A problémát az okozza, hogy hiába meggyőző az inkonvencionálisként jellemzett mű narratológiai-poétikai elemzése, a vélt vagy valós konvenciókról nagyon keveset tudunk meg. Nem derül ki, pontosan mi volt az a „realista hagyomány”, amit a szerző szerint nevetségessé tesznek a *Bovaryné* leírásai, vagy melyek a 19. századi klasszikus regényirodalom „kanonikus konvenciói”. Kálmán C. ezt a problémát is érzékeli,² azonban e kötet írásaiban adós marad a megoldással.

² „Jogos a kérdés (Szegedy-Maszák Mihályé), hogy »mi tartozik a 19. századi klasszikus regény kanonikus konvenciói közé«. Ez, burkolt formában ismét a történetiség problémájához vezet vissza.” (61. o., 46. lábjegyzet)

A könyv második felében található kortárs művekről írt szépirodalmi kritikákat már nemcsak a narratológiai olvasásmód jellemzi (noha ez is megjelenik szinte mindegyik írásban). Ezekben több esetben úgy tűnik, Kálmán C. számára a jó mű az, ami minél többször, többféle módon olvasható: Podmaniczky Szilárd *Szép magyar szótár* című könyvét például „voltaképpen bárhogy” (183.) lehetne olvasni, Schein Gábor *Mordecháj könyve* című regényének olvasója „minden újraolvasásnál új és új ösvényekre lel” (134.), Garaczi László *metaXája* „sok-sok újraolvasást, újraértelmezést kívánna meg.” (155.) Számos helyen azonban a szerző dicséretei kifejtetlenek maradnak: a művekre aggatott, bombasztikusnak szánt jelzők (mint a „szórakoztató”, „sodró lendületű”, „rejtélyes”, „kínos”, „olvasmányos”, „erős”, „mesterien szerkesztett”, „nagyszerű nyelven megírt”) alaposabb kifejtés nélküli használata meglehetősen keveset árul el arról, miért is tartja nagyra Kálmán C. az adott művet.

Ahogy korábban említettem, Kálmán C. nemcsak az irodalmi hagyomány konvencióival, hanem az általa konvencionálisnak ítélt olvasói elvárásokkal, az „olvasói tapasztalatokkal” is újra meg újra számot vet. Bár sokszor hangsúlyozza, hogy saját, személyes olvasói tapasztalatairól számol be, néhol úgy tűnik, impulzusait egyfajta „általános olvasóra” is kiterjeszti: „Örkény mondatai alapos, gondos olvasást [...] váltanak ki” (77.) „Azt hiszem, előre meg tudom mondani, mi zavarhatja az olvasót ebben a remek regényben” (120.), „Ahhoz, hogy az olvasó szívesen felfüggeszse az egyszerű, közvetlen olvasás konvencióit, [...] az kell, hogy a szöveg maga is valami ellenállást tanúsítson” (163.), „az olvasót sodorja a sok apró esemény” (184.) A sokszor előkerülő „olvasói elvárások”, „olvasástapasztalatok”, „olvasói beidegződések” – tartozzanak bár a kritikushoz vagy egy elképzelt olvasóhoz – azonban reflektálatlanok maradnak a kötet szövegeiben.

Ez abból a szempontból is szembeötlő, hogy Kálmán C. György fontos szereplője volt a rendszerváltás utáni hazai irodalomelméleti „boom”-nak, és több írásában is reflektált az olvasást, értelmezést alakító tényezőkre, elméletekre: sokat foglalkozott az értelmezői közösségek problémájával, az Irodalomtudományi Intézet munkatársaként tanulmánykötetet³ is szerkesztett a Stanley Fish nevéhez köthető elméletéről. A *Literatúrában* megjelent *Mi a baj az értelmezői közösségekkel?* című 1996-os tanulmányában⁴ például részletesen taglalta az értelmezői közösségek, az olvasási gyakorlatok történetiségét, intézményekhez és kontextushoz kötöttségét, egy másik írásában⁵ pedig az „irodalomelméleti diskurzus univerzalizálásának igényét” vizsgálta felül, érvelve amellett, hogy az „[irodalomelmélet] maga is »már mindig« átitatódott az ideológiákkal. Ahogyan artikulálja a körülötte lévő (az irodalomelméleti diskurzust környező) világot, az már maga is valamely (ha tetszik, ideologikus) nézőponttól függ, ennyiben korlátozott és ideiglenes”⁶. De Kálmán C. más irodalomelméleti írásaiban – melyek a *Te rongyos (elm)élet!* és a „*Dehogyan terem citromfán*” című kötetekben⁷ olvashatók – is foglalkozott irodalomelmélet, irodalomtörténet és -kritika, a laikus és a professzionális olvasás viszonyával.

³ *Az értelmező közösségek elmélete*. Szerk.: Kálmán C. György, Budapest: Balassi, 2001

⁴ Kálmán C. György: *Mi a baj az értelmezői közösségekkel?*. *Literatúra*. 22. évf., 3. sz. (1996). 374–393.

⁵ Kálmán C. György: *Elméletalkotói közösségek*. In: *Az értelmező közösségek elmélete*. Szerk.: Kálmán C. György, Budapest: Balassi, 2001, 113–128.

⁶ Uo., 118.

⁷ Kálmán C. György: *Te rongyos (elm)élet!* Budapest: Balassi Kiadó, 1998.

Kálmán C. György: „*Dehogyan terem citromfán*”. *Irodalomelméleti írások*. Budapest: Balassi Kiadó, 2019. (Opus. Irodalomelméleti tanulmányok. Új sorozat; 17.)

A szerkesztők, Szolláth Dávid és Veres András által jegyzett fülszöveg is hangsúlyozza, mekkora jelentőséget tulajdonított Kálmán C. a „primer olvasói impulzusoknak”, és Szolláth a *Literatúra*-ban megjelent, a szerző irodalomkritikusi munkásságát tárgyaló cikke⁸ is többek között „hiperreflektált nyilvános olvasóként” jellemzi Kálmán C.-t, akinek „szövegeiből kritikaíró mesterkurzust lehetne tartani.”⁹ Úgy vélem, jelen kötetben kiadott írások kevésbé felelnének meg ma erre a célra, és hiperreflektivitás sem jellemzi őket: noha a szerző többször is utal olvasói tapasztalatainak szubjektivitására, mégsem vizsgálja, milyen történelmi, társadalmi, politikai tényezők, intézmények járulnak hozzá egyes olvasási formációk, ízlésítéletek, konvenciók létrejöttéhez, és az is rejtve marad, mi határozza meg saját olvasásmódját, mi alapján hozza meg saját kritikusi ítéletét. A saját pozícióját is meghatározó – a kortárs irodalmat sokkal inkább társadalmi gyakorlatként felfogó, annak társadalmi, politikai szempontjait, tétjeit előtérbe helyező – irodalomkritikusi nézőpontból megítélve az efféle reflektátlanság, azt gondolom, ma nehezen tartható. Kálmán C. György írásainak nagyobb része az irodalom(tudomány) „legitimációs válsága”¹⁰ előtt, egy olyan korban született, melyben talán sokkal kevésbé látszott megkérdőjeleződni az irodalom és az arról való beszéd létjogosultsága – ám a legitimáció kérdésességének egyre nyilvánvalóbbá válása mind az újraolvasó irodalomtörténetst, mind az új olvasásokat végző kritikust valóban hiperreflexióra kényszeríti: csupán úgy tudunk megalapozott olvasási ajánlatot adni, ha világossá tesszük, szerintünk kinek, hogyan és miért érdemes a szövegünk tárgyát képező irodalmi műveket olvasni és értelmezni. Úgy vélem, jelen kötet kritikai olvasata is e feladat elvégzésére sarkall

⁸ Szolláth Dávid: A nyilvános olvasó. Kálmán C. mint kritikus. *Literatura*, 48. évf., 1. szám (2022) 71-79.

⁹ Szolláth, 73.

¹⁰ Jürgen Habermasnak e kifejezését John Guillory *Professing Criticism* című könyve alkalmazza az irodalomtudományokra vonatkozóan. John Guillory: *Professing Criticism. Essays on the Organization of Literary Study*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2002, 81.



INTERJÚ



Bagi Zsolt – Tillmann Ármin

Képessé válni, barokk módra. Interjú Bagi Zsolt filozófussal.

Mitől releváns a barokk napjainkban? Tillmann Ármin interjúja Bagi Zsolttal barokkról és újbarokkról, a tudás termeléséről és a tekintet emancipációjáról.

Tillmann Ármin: Tavaly megjelent könyved *Poussin tekintete. A látás lenyűgözése és felszabadítása: a barokk eseménye*¹ címet viseli. Ha kritikai társadalomelméletre, vagy kortárs politikafilozófiára gondolunk, ritkán társítjuk hozzá a barokk stílustörténeti korszakát. Mit kell érteni a barokk eseményén és barokk hatalmon?

Bagi Zsolt: A barokk hatalom nagyon egyszerű dolog. Épp ezért olyannyira ismerős számunkra ma. Hatalmon a barokk azt érti, hogy képes vagy elérni a vágyaidat. Ha képes vagy, akkor van hatalmad, ha nem vagy képes, nincs hatalmad. A barokk rengeteget foglalkozik a vágyak alóli felszabadulással, de Hobbes vagy Spinoza (persze Machiavelli nyomán) ezt egyszerűen csak álszentségnek tekinti, amit senki nem gondolhat komolyan. De ugyanígy gondolkodik Pascal is, csak egy másik érelemben: az Isten iránti váagnak kell megelőznie a világi vágyakat, illetve a vágyaktól nem lehet megszabadulni. Sőt, misztikus szerzők, mint Szalézi Szent Ferenc vagy Avilai Szent Teréz, szintén: Isten hatalmát (kegyelmét) is csak a vágy révén fogadhatod be. Nyomukban pedig Bernini. Ezek a szerzők nem szépítenek: a vágyakkal bírni élet és halál kérdése, nem a jó- vagy rosszakaraté. Hobbes egyszerűen azt mondja, ha nem vágnál, ugyanúgy meghalnál, mintha semmit nem érzékelnél. És hát a vágyak között első a hatalomvágy: annak vágya, hogy életben maradj, hogy cselekedj, vagy hogy befogadd az isteni kegyelmet. Ez egy nagyon érdekes és – talán mondanom sem kell, számomra nagyon is aktuális – belátáshoz vezet: a felszabadulás, az emancipáció nem a hatalommal szemben értelmeződik, azaz nem ellenállás. A felszabadulás a hatalommal való rendelkezés (nem a hatalom megragadása: nincs mit megragadni, a hatalom senkitől nincs elválasztva), ma azt mondanánk *empowerment*, képessé válás/képessé tétel. A barokk egyszerre teljesen idegen a mi korunktól, és nagyon közeli hozzá. A hatalom értelmezése tekintetében szembeállítható a nagymodernitással, ami a hatalmat elnyomásként, kizsákmányolásként értette, és a felszabadulást vagy ellenállásként vagy a hatalom megragadásaként.

Egyébként a barokkot nem stílusfogalomként használom a könyvben. Illetve ez egy nehéz dolog, mert az ember kénytelen stílustörténeti fogalomként is használni, mert nincs jobb. De korszakfogalomként a barokk még a művészettörténet klasszikusainál is több stílust foglal magába. A klasszicizmusnál nincs „barokkabb” barokk, de stílustörténetileg különbözik a barokk stílustól. Ugyanígy a caravaggizmus. A barokk *korszak* több stílust egyesít. Ugyanakkor az, amiről én beszélek, nem egy korszak, hanem egy *esemény*, szóval valami újnak a megszületése, ami nélkül ezek a stílusok nem jöhettek volna létre, és így nem lenne barokk korszak sem. Ez a barokk eseménye, amivel a könyvben megpróbálok elsámozni, egyszerűen feltárni az új fogalmaknak és szemléleteknek azt a rendszerét, ami mindezt lehetővé teszi.

¹ Bagi Zsolt: *Poussin tekintete. A látás lenyűgözése és felszabadítása: a barokk eseménye*. Budapest: Gondolat, 2025.

TÁ: Kicsoda valójában Nicolas Poussin, és milyen szemléletet közvetít nekünk az ő tekintete?

BZs: Ha mai szemmel nézzük, akkor Poussin egy rendkívül unalmas, klasszicista festő, akit a modern festészet parkolópályára tett, a tömegkultúra vizualitása pedig végleg nevetségessé. Olyan figurák rajongtak érte, mint Kazinczy, aki szerint a nagy titok abban áll, hogy „[j]ót, s jól”. Szóval az állítólagos erkölcsösöszök, a tanítóbácsik, meg a magasművészetért rajongó sznobok.

Én először azt szerettem volna kérdezni, hogy mi van, ha nem mai szemmel nézzük. Akkor esetleg meg lehetne érteni, hogy miért gondolja számos francia művészettörténész mindmáig azt, hogy Poussin a legnagyobb francia festő. Azért ez egy elég bátor állítás, elég nagy a merítés, ebben benne van Manet, David, Cézanne, Ingres, Renoir, Soulage stb.

Aztán később arra jöttem rá, hogy nem ez a valódi kérdés. Nem az, hogy hogyan látták a barokkban Poussin képeit. A kérdés az, hogyan látta Poussin a barokkot, a barokk hatalmat, milyen eszközöket dolgozott ki, hogy felszabadíthassa a látást a kendőzetlen, hogy azt ne mondjam, pofátlan kényúri hatalom, és párja, a kegyből ajándékozott hatalom korszakában. A „kegy” szó minden értelmében (még az isteni kegyelem értelmében is, a szerelmi kegy elnyerése értelmében is) a barokk hatalom struktúrája által meghatározott. A barokk hatalmasok ideológiája és mindennapi gyakorlata szerint az egyszerű ember akkor rendelkezik hatalommal, ha más kegyéből kap hatalmat. Még az arisztokrácia is csak a fejedelem kegyéből rendelkezik hatalommal. Ez egy szimulált hatalom: valójában nem hatalom, hanem kiszolgáltatottság. A barokk a szimuláció korszaka, amikor a néző csak a szimuláció kegyéből rendelkezik hatalommal. A szimuláció ilyen világa azért már nem annyira tűnik távolinak az algoritmusok által vezérelt közösségi média világtól, ahol az algoritmus és annak kézi finomhangolása hoz számukra létre szimulációt. Ennek tesz keresztbe Poussin, és hoz létre olyan festészetet, ami a néző saját hatalmára épül. Poussin-képet nézni mindmáig azt jelenti, hogy munkát kell fektetnünk a nézésbe, saját erőt, saját hatalmat, hogy nem adhatjuk magunkat át egyszerűen a képnek, mert akkor tényleg semmi értelme, unalmas, avítt, stb. (Egyébként a kortársak számára is az volt, amennyiben nem fektettek bele saját erőt). A modern művészet története ráadásul tele van olyan példákkal, amikor modern művészek közvetlenül fordultak Poussin felé, Cézanne-on, Picassón keresztül Kernstockig.

TÁ: Meglepő, hogy a módszeres kétely atyja, Descartes mindig is érdeklődött az optikai illúziók iránt, és a látás is fontos szerepet játszik az *Elmélkedések az első filozófiáról* című művében. Korai töredékében, az *Experimentában* „[o]lyan kertről ír, ahol az árnyékok alakokat jelenítenének meg, olyan szobáról, ahol a nyílásokon át érkező és tükrökkel irányított fény tűznyelveket, sőt tűzszekereket formázna, végül pedig olyan tükörrendszer kidolgozását tervezgette, amely megfordítaná egy szobában a fény járását nyugatról keletre.”² Ennél még meglepőbb, amikor kijelenti: Nem a szem lát, hanem a lélek. Hogy érti ezt Descartes?

BZs: A szem működésének modelljét Kepler dolgozta ki a 17. század elején. Igazolta, hogy a látott kép a retinán képződik. De ahogy tudjuk, a retinán fordított kép látszik. Mi az, ami miatt mégse a feje tetejére állítva látjuk a világot? Descartes válasza az, hogy a látás nem passzivitás, a lélek aktívan játszik benne közre. A „természetes geometria” segítségével átfordítja a képet, de ugyanígy a két szem egymáshoz való viszonya segítségével „látja” a dolgok tőlünk mért távolságát. A középkori filozófia passzivitásnak tekintette a látást, a látvány befogadásának. Descartes ezzel a passzív látással a látás aktivitását vagy „spontaneitását” szegezi szembe. Számomra ez nagyon is párhuzamos azzal, ahogy a klasszicista festők, és elsősorban Poussin, elvárják az aktív nézést, szemben az immerzióban, a látás passzivitásában érdekelt kortársaikkal.

² Bagi: *Poussin tekintete*, 127.

TÁ: Olyan gyakran használjuk a kulturális emancipáció fogalmát, hogy sokszor bele se gondolunk, mit is jelent valójában. *Az esztétikai hatalom elmélete*³ című 2017-es könyvedben az egyet nem értés kultúrájáról beszélsz, amely nem közös érzéket (*common sense*) hoz létre, hanem vitatja a fennálló közös érzék létjogosultságát.⁴ Ez máskülönben rímel Rosa Luxemburg azon gondolatára, hogy a szabadság mindenkor a másként gondolkodók szabadsága.⁵ Mi az, hogy disszenzus és mitől felszabadító?

BZs: *Az esztétikai hatalom elmélete* valójában két, a szememben egyaránt érvényes és egymást kiegészítő lehetőséget nevez meg mint a mai esztétikai hatalom felszabadító vagy emancipatorikus formáit. De egyáltalán nem lep meg, és nem is tartom problémának, hogy van, aki inkább az egyikhez, mint a másikhoz tud kapcsolódni. Gyakoribb egyébként, hogy azok, akiket ismerek, a másikhoz kapcsolódnak, a konszenzuális kultúrához, a *sensus communis*, a közös érzék termeléséhez. Amire te kérdezel, a disszenzuális forma – továbbra is csupán az ismerőseim körében – a kevésbé preferált.

A disszenzuális kultúra fogalma mögött az a probléma áll, hogy választ kell tudnunk adni arra a kérdésre, hogy mi a feladata, illetve van-e egyáltalán szerepe az emancipációban ma a kultúra azon formájának, ami hagyományosan a modernitásban mint művészet, tudomány vagy filozófia jelent meg. Mert korántsem egyértelmű, hogy lehet ezeknek szerepe, a műveltség korának vége után, ugyanis hagyományosan ezek biztosították a műveltséget. Jól tudjuk, hogy ma már nem csupán a művészetre vagy a filozófiára, de legalább ennyire a tudományra is „szkeptikusan” (valójában emancipációellenesen) tekint a közvélekedés.

Az én válaszom nagyjából az, hogy az emancipáció fogalma két mozzanatot tartalmaz: az egyenlősítést és a képessé tételt. Az emancipatorikus kultúra kétféle formája ezekhez különbözőképpen kapcsolódik, de az egyik nincs meg a másik nélkül. Disszenzuálisnak azt nevezem, amikor nem az érzéki, érzékelhető világ egységesítéséről, bárki számára való hozzáférhetővé tételéről beszélünk (ami a konszenzuális felszabadítás feladata), hanem éppen a senki által még nem látott, és nem látható konstrukciójáról, ami kiterjeszti a képesség körét (bárki számára). A tudomány, a művészet, a filozófia mássá teszi a világunkat, nem-otthonossá, felfedezendővé, stb. Ez legalább annyira fontos feladat, mint az, hogy közössé tegyük az eredendően nem egyenlően hozzáférhető világunkat.

TÁ: Ha a barokk zenére gondolok, rögtön eszembe jutnak az affektusok, a retoricitás, a zenei gondolatok és átmenetek szakadatlan áradása, az érzelmi felfokozottság és a szédítően merész hangulatváltások a khtonikusan komortól a barokk melankólián át az Isten dicsőségét triumfánsan hirdető zenekari tuttikig. Legkövetkezetesebben nyilvánvalóan a zene(elmélet) alkalmazta a 17. században az affektusokat, az *Affektenlebré*, olyannyira, hogy a zenét „hangbeszédnek” (*Klangrede*) tekintették, amelynek célja az volt, hogy az értelemhez a fülön keresztül szóljon. Mégis, mit jelent az affektus a politika- és hatalomelméletben? Ott vannak a legismertebb példák, Spinoza és Descartes affektuselméletei. Mit érdemes tudni róluk?

BZs: A barokk zene affektuális karakteréről tengernyi szakirodalom létezik; ez a vezető értelmezési keret a 20. század eleje óta. Ugyanakkor érdemes ezt kicsit kontextualizálni, vagy pontosabban lokalizálni, megkeresni az eredeti helyét. A barokk zene nem önmagáért szól az érzelmekről, hanem kialakulása szorosan összefonódik a barokk világkép megszületésével. A barokk az, ahol a természet előre adott hierarchiájának az antikvitásból származó képe megrendül. A reneszánsz zene, csakúgy, mint a reneszánsz

³ Bagi Zsolt: *Az esztétikai hatalom elmélete. Kulturális felszabadítás egy újbarokk korban*. Budapest: Napvilág, 2017.

⁴ Bagi: *Az esztétikai hatalom elmélete*, 109.

⁵ Luxemburg, Rosa: *Die Russische Revolution*. Szerk.: Paul Levi. Berlin: Verlag Gesellschaft und Erziehung, 1922, 109.

építészet és a reneszánsz festészet, a saját feladatát még a természet utánzásában, azaz a természeti hierarchiának megfelelő hierarchia reprezentációjában látta. Ez még jellegzetesen középkori gondolat. Alberti és Palladio azt gondolták, hogy az épületnek strukturálisan ki kell fejeznie a természet geometriai tökéletességét, csakúgy, ahogy a zenében a reneszánsz ellenpont a természeti hierarchia kifejezése. A 17. századra – számtalan körülmény összejátszása miatt, amiben jelen van a végtelen univerzum feltalálása és a kolonializmus, valamint a vallásháborúk egyaránt – a természet hierarchiája elvész. Ma azt mondanánk, minden relatívvá válik, noha ez nem ennyire egyszerű. Mindenesetre a világ versengő értelmezések és hatalmi harcok terepévé válik. Hobbes, Pascal ennek a nagy krónikásai. Ennek következtében a természeti hierarchia kifejezése elveszti a magátólértéktudóságát. Monteverdi az, aki kidolgozza ennek az elméletét: a zeneszerzés „második gyakorlata” szerint nem a természetet kifejeznie kell a zenének, hanem érzelmileg, vagy pontosabban affektuálisan hatnia az affektusok zenei ábrázolása révén. Ugyanis, ha nincs többé természeti hierarchia, akkor meg kell győznöm a hallgatót az általam ábrázolt (vagy inkább teremtett) hierarchiáról. A barokk egyszerűen szólva propagandisztikus, mert belátja, hogy nincs más eszköz egy hierarchia elfogadtatására, mint a meggyőzés. Innen a retorika mindent átható jelenléte. A barokk monódia, tehát a Monteverdi által feltalált új stílus, ami szándékosan nem strófikus és szigorúan homofón, egy kitüntetett szólamból és annak kíséretéből áll, ennek az affektuális hatásnak alávetett: értenem kell a szöveget, és a szöveg affektuális karakterét (örömet, bánatot, vágyat, stb.).

Descartes affektuselmélete ennek a jellegzetesen barokk problémának a racionális kezelését, azt is mondhatom, uralását tűzi ki célul. Az affektusok a karteizianizmus számára nem legyőzendőek, hanem uralandóak: a gondolkodás szolgálatába állítandóak. Spinozáról a könyvem kevésbé beszél, leginkább azért, mert Spinoza az, aki a barokk eseményét végtelenül meghaladja és létrehoz egy univerzális lehetőséget az azzal való leszámolásra. Spinoza nem barokk, noha kétségtelen, hogy a barokk hozza létre a saját meghaladásának lehetőségét. Számára az affektus a közös, kooperatív felszabadulás lehetősége.

TÁ: Hervasztó és dühítő egyaránt a kortárs baloldalon tapasztalható értelmiség- és nem ritkán elméletellenesség, amely nem egyfajta egészséges szkepszissel él a társadalmi réteggel szemben, hanem mintha ténylegesen „dologtalan osztálynak” vagy pusztán szimbolikus tőkét felhalmozó, privilegizált „burzsoának” tekintené azt. Ezzel szemben legalább ilyen bornírt a liberális értelmiség osztályvaksága, önhittsége, amikor gyakran leereszkedően, mintegy „felülről leszó” a társadalom más rétegeihez, és megmondja, miről mit kell gondolni. Meggyőződésem, hogy mindkét tendencia csak erodálja az értelmiség hitelességét, komolyan vehetőségét. Egy 2023-as, *Élni az ajánlattal* című írásomban szerfelett érdekes állításokat teszel az értelmiségről. Hogy gondolkodsz az értelmiség társadalomban betöltött funkciójáról és felelősségvállalásáról?

BZs: Először is, megítélésem szerint az értelmiség teljes szerepzavarban vágott neki '89 után a harmadik Magyar Köztársaság szellemi megalapozásának. Egy olyan szerepben tetszelgett, ami '68 után a „nyugati” értelmiség számára tarthatatlanná vált: a megmondóemberek, beszélő fejek világa volt ez, ahol jelentős írók és filozófusok „véleményét” olvashattuk a napilapokban, minden héten.

Ha most először kicsit távolról kezdem a választ, akkor azt kell mondanom, ez a szerep már csak a filozófia mibenlétének sem felel meg. A filozófiának egy olyan képe ez, amely szerint annak egyrésztől valamiképpen reflektálnia kell a világra, másrésztől ha már reflektál, akkor a pozíciója, elkötelezetlen és érdekmentes helyzete folytán mindent jobban tud, mint azok, akik nem reflektálnak, s csak úgy megélik a világukat. E két sajátosság egyike sem állja meg a helyét. A filozófia nem reflektál, hanem létrehoz, és

⁶ Bagi Zsolt: *Élni az ajánlattal. újszem*, 2023. URL: <https://ujszem.org/2023/12/27/elni-az-ajanlattal/>. Hozzáférés: 2026.06.30..

nem jobban érti a világot, hanem máshogyan: fogalmilag. A filozófia ezért nem a világról szól, hanem állandó konfliktusban van azzal.

De ha konkrétabban nézzük, akkor látnunk kell, hogy a 2000-es évek során ez az értelmiségi szerep teljesen összeomlott. Először a 2.0 nyilvánosság, szóval a platformok nyilvánossága, az internetes hírportálok, akkoriban elsősorban az Index, a fórumok, később pedig a közösségi média véleménydömpingje jelentéktelenné tette az értelmiségi megszólalásokat. Az influencer nem értelmiségi. Erre következett a NER tudatos és módszeres pusztítása, amivel jelentéktelenné tette általában a bölcsész és társadalomtudományos tudást. Bizonyos szempontból joggal vesztette el a jelentőségét az értelmiségi szerep, és végtelenül visszatetsző, valamint demokráciaellenes, ha valaki ma reflektálatlanul újra felveszi azt. Úgyhogy azt kell mondjam, megértem a baloldal értelmiségiellenességének indítékait. Ugyanakkor, ami helyette van, az se sokkal kevésbé hervasztó és dühítő (hogy a te szavaidat használjam).

Az értelmiség szerepét újra kell gondolni, és amikor én újragondoltam ebben az általad említett írásban, akkor lényegében azt állítottam, hogy az értelmiség feladata az, hogy ajánlatot tegyen egy másik világra. Hogy ki hogyan él ezekkel az ajánlatokkal, azt már nem az értelmiség dolga számonkérni. Bevasalni a saját világképemet a népen, hát ez leginkább nevetséges. A baloldal pedig el sem tudja képzelni, mekkorát veszít, ha nem fontolja meg ezeket az ajánlatokat. Szellemtelen világban élni a dolgozó osztályok se szeretnének. Ha nincs a világban szellem, az azt jelenti, nincs benne értelem, hogy szó szerint értelmetlen, nincs benne cél, remény, vagy egyáltalán bármi más, mint ami már amúgy is van, és ami megszülte azt a belátást, hogy elégtelen az ami van, és azt az igényt, hogy végre valami más legyen.

TÁ: Tekinthesz-e a jelen korszakot *újbarokknak*? Számomra kontraintuitív, ahogy a spektákulum társadalmát jellemzed, mert én is úgy gondolnám, hogy ebben az esztétikai rezsimben többé-kevésbé mindannyian illúziók által megtévesztettek és lenyűgözöttek vagyunk. Épp ezért kíváncsi lennék arra, hogy mit értesz e kijelentés alatt: „A spektákulum világa nem megtévesztett, a valóság tekintetében félrevezetett tömegek világa, hanem a hatalommal nem rendelkezők, akik csak a szimulált hatalom révén képesek cselekvővé válni.”⁸

BZs: A spektákulum fogalma szintén valami olyasmi, amit újra kell értelmeznünk. Debord egyszerre beszélt a modern, kapitalista társadalom egyik ipari szegmenséről, amely képeket termel, és ugyanakkor az egész társadalom e szegmens által termelt formájáról. A médiaipar képeket gyárt, de a képek átvették az uralmat a termelés és a szabadidő minden formája felett. A képek uralmát nála valóban jellemzi a megtévesztés, a hamis kép, ami így létrejön, de ennél fontosabb a nézés passzivitása, hogy az, aki csak néz, az nem cselekszik. A képek társadalma egy passzív társadalom, ami nem éli meg az életet.

Nekem komoly fenntartásaim vannak azzal, hogy a saját társadalmunkat a megtévesztés, a megtévesztett sokaság keretrendszerében értelmezzük. Ez nagyon egyszerű: lényegében semmit nem értünk meg egy másik emberből, ha egyszerűen hülyének nézzük. Ugyanígy semmit nem értünk meg a társadalmi tényekből, ha a társadalmi cselekvőket nézzük hülyének. A kultúripar, a tudatipar nem megtévesztést gyárt, hanem értelmezési sémákat, amelyeket az emberek készen kapnak és felhasználnak, de nem tudatlanságból, hanem valamilyen okból, reális okból választanak maguknak sémát. Kant azt mondta:

⁷ Bagi Zsolt *Az esztétikai hatalom elméletében*, illetve *Újbarokk* című 2017-es írásában az újbarokk kort a jelenkori információs kapitalizmus kulturális és társadalmi állapotaként, egyfajta „felszín és szimuláció” korszakaként határozza meg. A fogalom ugyanakkor nem tévesztendő össze a művészeti korstúlással, mely főként az építészetben és a lakberendezésben jelentkezett a 19. század második felében, valamint a 20. század elején.

⁸ Bagi: *Poussin tekintete*, 164.

restségből, mintha ez csak az embereken múlna. De nemcsak az embereken múlik, hanem egészen pontosan azon, hogy van-e hatalma, hatalmában áll-e valakinek válogatni a sémák között, vagy rákényszerül arra, hogy csak korlátozott sémákat használjon.

Úgyhogy a képek okozta passzivitás, a saját életem nézőként való bámulása, amiről Debord beszél, nem elégséges magyarázat. Sőt, ma már a részvételiség – ami a '68-as generáció kiútja volt a passzivitásból – is részévé vált a hatalomnélküliség rendszerének: hogy könnyen érthető, de ennek megfelelően rendkívül primitív példát hozzak, a „nemzeti konzultáció” is látszólag részvételi elven alapult. A deliberatív demokráciaelméletek ennek a nem primitív formái, amelyek ugyan részvételieliek, de azt előfeltételezik, hogy mindenkinek van képessége, hatalma beleszólni a közös dolgaink alakításába. Csakhogy nem mindenki képes erre, mert vannak, akik nincsenek megjelenítve a társadalmi nyilvánosságban. Azaz rendszerszerűen vannak megfosztva a hatalomtól.

Hogy hogyan jön létre ez a megfosztottság, ha nem a megtévesztés által, arra szintén jó példát ad a barokk. A barokk elvárja a részvételt, de megteremti annak hatalomtól megfosztott feltételeit is: a teret, amelybe belépsz, a látványt és a zenét, amit érzékelisz, a megszólalás lehetőségi feltételeit, azaz a társalgás művészetét, és így tovább. A részvételiség nem jelent felszabadulást, ha alávetett a szimulációnak.

Ha újbarokkról beszélek a mi korunk kapcsán, az elsősorban ezt a szimulált részvételiséget, szimulált aktivitást jelenti. Ez nem megtévesztés, hazugság vagy ideológia, hanem a részvétel lehetőségének megkonstruálása, és a saját hatalomra támaszkodó világkonstrukció lehetetlenné tétele. Amikor a klasszicizmust konstruktívnak nevezem, erre az emancipatorikus, a saját hatalomra támaszkodó konstruktivizmusra gondolok. A klasszicizmus elvárja és lehetővé teszi a saját erő kifejtését. Nyilván a kérdés a mi számunkra az lenne, mik a mai társadalmi, művészeti és filozófiai konstruktivizmus lehetőségei.

TÁ: Ennek az ellentettje is érdekelne: létezik-e számodra társadalmi nyilvánosság és mik ennek a demokratikus alapkövetelményei, ha vannak ilyenek?

BZs: Én '68-asokat olvasva váltam politikailag tudatossá, és a 2012-es diákmozgalomban volt az egyedüli valódi mozgalmi aktivitásom. Úgyhogy közvetlen demokráciában gondolkodom, nem tudok másként. A társadalmi nyilvánosság a racionális vita lehetőségét jelenti, a társadalom alapvető nyitottságát az univerzális érvek irányába. Nagyra becsülöm ezt az elméletet és a belőle következő társadalomképet, de őszintén szólva vaknak látom a racionális vita lehetőségi feltételeit illetően. Nincs mindenkinek hozzáférése a társadalmi nyilvánossághoz, és ez nem egy bosszantó akadály, amit el kell távolítani az ésszerű vita útjából, hanem ez a politikai szituáció maga. A politika erről a nem-hozzáférésről szól. A demokratikus politika a *bárki* beleszólása a közügyekbe, nem csak azoké, akik képesek racionálisan érvelni. Ezért aztán a demokratikus politika legfontosabb feladata, hogy képessé is tegyen *bárkit* arra, hogy beleszóljon a közügyekbe. A másik, legalább ilyen fontos feladata, hogy a beszéd terepét ne tekintse adottnak, hogy bővítse, megnyissa azok felé, akik még csak bárkiként sem látszanak abban.

A politikai közösség nem racionális, hanem affektuális. Nem azt akarom mondani, hogy az érzelmi politizálás meg a demagógia az egyetlen lehetőség, hanem azt, hogy félreérti a társadalom mibenlétét az, aki folytonosan dorgálja azért, mert nem viselkedik racionálisan. A nem-racionális viselkedés még nem feltétlenül irracionális. A politikai közösségnek megvan a maga affektuális logikája, ahol a lelkesültség a düh, de ugyanígy a gyűlölet és esetenként a szeretet legalább akkora szerepet játszik, sokszor nagyobb, mint az érdekek racionális mérlegelése.

TÁ: Mit jelent számodra a tanítás? „Tudatlan tanítómester” vagy?

BZs: A „tudatlan tanítómester” fogalma kétségkívül egy számomra rendkívül szimpatikus elgondolás, de nem, nem tartom magam annak. Rancière arra használja ezt a fogalmat, hogy egy teljesen egalitárius tanítási-tanulási szituációt vázoljon fel mint a pedagógia ideális modelljét. Nem arról szól ez, hogy a tanár semmit nem tud, hanem hogy nem tartja fenn a hierarchikus viszonyt a tanulóval. A nyelvtanulás az egyik lehetséges példa: valaki úgy tanít meg valaki mást egy nyelvre, hogy maga se ismeri azt a nyelvet. Mindketten ugyanonnan indulnak, de talán a tanár már megtanult más nyelveket, van tapasztalata a tanulásban, tudja, hol kell kezdeni. Nem tudja, hogy mit nem tud a diákja (mert ő se tud nála többet), de tud neki segíteni. És kettejük előtt persze ott van egy közös autoritás: a megtanulandó nyelv autoritása, amelyhez igazodniuk kell. Ha nem sikerül valami, akkor korrigálják, ez nem hiba, amit osztályozni, vagy netán büntetni kell, hanem a legtermészetesebb dolog.

A filozófia tanítása a maga 2500 éves történelme során, bármilyen formában, dialógusban, sétálás közben, hitvitában, osztályteremben, podcastban történt, a tudatlan tanár szituációjában állt. Bármennyire is előadás vagy akár felvételtől hallott a filozófia tanár beszéde, mindig a tárgyának autoritása az elsődleges, és nem a személyéé. Mindig lehet vitatkozni vele, vagy megkérdőjelezni, vagy más perspektívába helyezni. Mindannyian csak értelmezők vagyunk, együtt ebben a hagyományban és annak minden megszólalási módjában. Mindannyian félreértünk és nem értünk, általában véve: nem tudunk, mint Szókratész mondta. Szóval ebben az értelemben minden filozófiatanár tudatlan tanár. Ugyanakkor nyilván itt vannak nagyon nagy különbségek, hogy ki milyen módszert választ az osztályteremben. Én nem adom át a szót minden további nélkül az óra tárgyának. Előadásokat tartok. Van ebben mindenféle esetleges körülmény, nem is tartok mindig jó órát, van olyan kurzus, ami úgy ahogy van nem sikerül, van olyan is, hogy csak az utolsó előtti órára áll össze a kép, és van, hogy kezdettől fogva elemünkben (a fogalomban, haha!) érezzük magunkat. A jelenlegi magyar egyetemi rendszer nonszensz; hat-nyolc kurzust tartok félévente, míg egy brit egyetemi oktatónak hármat kell. Meg van némi filozófus öntudat: igazából a magad filozófiájának kell megjelennie minden tárgyadban, még ha ez a „magad” végtelenül személytelen is, ahogy egy filozófiához illik. Ugyanakkor a tanítványaimmal valóban egalitárius viszonyra törekszem. Hogy ez mennyire sikerül, az más kérdés.

Szerzőink

András Csaba (Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar)

e-mail: andras.csaba@pte.hu

A PTE BTK Filmtudományi és Vizuális Tanulmányok Tanszékének adjunktusa.

Bagi Zsolt (Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar)

e-mail: bagi.zsolt@pte.hu

Filozófus, esztéta. A Pécsi Tudományegyetem docense. Kutatási területei a XVII. századi racionalizmus, a kritikai kultúra- és társadalomelmélet és a kortárs francia filozófia. Legfontosabb publikációi: *Poussin tekintete – A látás lenyűgözése és felszabadítása: a barokk eseménye*, Gondolat Kiadó (2025); *Az esztétikai hatalom elmélete – Kulturális felszabadítás egy újbarokk korban*, Napvilág Kiadó (2017); *Hehyi arvak, egyetemes tekintetek – Facies localis universi*, Szépmesterségek Alapítvány (2012); *Az irodalmi nyelv fenomenológiája*, Balassi Kiadó (2006); *A körülírás – Nádas Péter: Emlékiratok könyve*, Jelenkor (2005).

Csonge Tamás (Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar)

e-mail: csonge.tamas@pte.hu

A PTE BTK Filmtudományi és Vizuális Tanulmányok Tanszékének oktatója, az új szem filmrovatának szerkesztője.

Barcza Zsigmond (Eötvös Loránd Tudományegyetem Filozófiatudományi Doktori Iskola)

e-mail: barcza.zsiga@gmail.com

2001-ben született Budapesten. Az ELTE Filozófiatudományi Doktori Iskola Esztétika programjának hallgatója.

Füzi Izabella (Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar)

e-mail: fuziza@yahoo.com

Füzi Izabella a szegedi filmes képzés alapítója, a Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék alapítója és vezetője 2011 és 2020 között. 2005-ben megalapította az *Apertúra* film- és vizuális kultúratudományi szakfolyóiratot, melynek azóta is felelős szerkesztője.

Helmrich Márton (Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar)

e-mail: nincsblogom@gmail.com

Helmrich Márton (2003, Székesfehérvár) Az ELTE BTK magyar-történelem szakos hallgatója, irodalomkritikát ír. A Tézis Műhely tagja.

János Tamás (Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar)

e-mail: janostamas2000@gmail.com

Csikszeredában született, jelenleg egy ELTE bölcsészettudományi mesterszakra jár, korábban Kolozsváron tanult. A Társadalomelméleti Kollégium tagja, leginkább az esztétika és a mindennapi élet gyakorlatát

boncolgató filozófiák érdeklik. Állítólag utópista, realisztikusan csak a lehetetlent követeli.

Tillmann Ármin (Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar)

e-mail: tillmann.armin@gmail.com

Az ELTE Filozófia szakán végzett, korábban Heidelbergben és Bécsben folytatott filozófiai tanulmányokat. Számos képzőművészeti és kultúrkritikai írása jelent meg, filozófiai és kultúratudományos szócikkeket fordított. Jelenleg a Café Babel társszerkesztője.

English-language abstracts

Zsigmond Barcza: Facts Outside the Body – On the Novels of Thomas Bernhard

This study examines the poetics of Thomas Bernhard's novels through the concept of paranoia. It argues that the recurring motifs and stylistic features of his oeuvre—monologic discourse, repetition, exaggeration, and mediated narration—not only serve as vehicles for a radical critique of the world but also represent the workings of a paranoid consciousness. The paper demonstrates how the narrative position is transformed in Bernhard's novels, how the perspective of consciousness becomes increasingly closed, and how the boundary between legitimate social criticism and paranoid projection gradually dissolves.

Keywords: Thomas Bernhard, novel of consciousness, paranoia, narrative mode.

Izabella Füzi: “Every Path Was Once a River” – Art as the Re-enchantment of the World

This paper examines the curatorial concept and artistic programme of the 2026 edition of the Berlin transmediale festival, which, under the motto *"Every Path Was Once a River,"* rethinks the relationship between technology, nature, and art. The author demonstrates how the festival presents sustainable, community-based alternatives to extractive technologies and explores the intersections of decolonial perspectives, ecological thought, and contemporary art. The analysis also considers the aesthetic and social possibilities the festival offers for the "re-enchantment" of the world, while critically reflecting on the limitations of these aspirations.

Keywords: contemporary art, technology, ecology, transmediale.

Tamás Csöngé: From the End Times to the End of Time: Resignation, Nostalgia, and Presentism in Contemporary Pop Culture

This study examines how conceptions of historicity and the future have been transformed in twenty-first-century popular culture, with particular attention to the narratives of mainstream genre films that explore the social dimensions of temporality. Drawing on François Hartog's theory of presentism, Hans Ulrich Gumbrecht's concept of simultaneity, Eva Horn's work on representations of ecological catastrophe, Fredric Jameson's writings, and Vivian Sobchack's account of the mythologization of science fiction, the author argues that the dominant tendencies of contemporary popular culture no longer imagine alternative futures but instead rely on the reconfiguration of the present and the aesthetic recycling of the past. This shift is interpreted as a significant cultural symptom of the crisis of historicity and the erosion of social imagination. The study concludes that, in Hollywood narratives seeking to alleviate the tensions of the contemporary condition of abstract and paralysing apocalypse, the possibilities for collective agency have become increasingly limited, giving way to patterns of stagnation, resignation, and nostalgia. At the same time, the rise of retro culture, franchise logic, and multiverse narratives reflects the same broader tendency: the spatialization of time and the gradual weakening of causal historical thinking.

Keywords: historicism, presentism, nostalgia, time travel, science fiction.