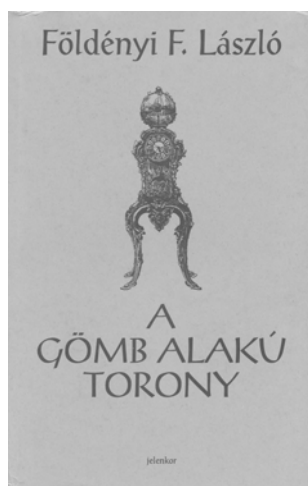


Határtalan incidensek

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ: A GÖMB ALAKÚ TORONY



Jelenkor Kiadó
Pécs, 2003
292 oldal, 2600 Ft

A mégoly akkurátus, eredményeiket alaposan magyarázó, kiterjedt és elismert értelmezői életművek is sűrűn elhalasztják megválaszolni végső soron azt a kérdést, mely a téma- és teóriaválasztás, a módszertani eljárások, a műfaj, a stílus és preferenciáik indítékai felől érdeklődik. Ezekről és az ezekhez hasonló, vélhetőleg személyesnek ítélt, a tudományos megszólalás keretei közé nehezen beszorítható jegyekről jobbára csak interjúkból, visszaemlékezésekből vagy alkalmi feljegyzésekből tájékozódhatunk – vagyis kizárólag olyan dokumentumokból, amelyek biztonságosan és elvéthetetlenül leválnak a gondolkodás legálisnak tekintett, hivatalos és szabályszerűnek elismert fórumairól. Földényi F. László nem hisz az effajta megosztás lehetőségében és abban, hogy ez mégis jelen van, sőt irányadónak bizonyul napjaink humántudományos diskurzusában, nem lát mást, mint egy civilizatórikus méretű pszichológiai betegségnek, a személyesség vagy a személyiség végzetes sérülésének egyik tünetét. (Arra, hogy e formák közötti, természetes átjárást, reverzibilis összekapcsolódást ő maga hogyan képzei el, legpontosabban a közelmúltban megjelent két beszélgetéséből lehet következtetni. Ld. *Sikerült felépítenünk Babel tornyát* (Beszélgetés Zsidrai Péterrel) In. *Kritika* 2004/február; *A periféria esélye* (Takáts József interjúja. In. *Talált tárgy*, Alexandra, Pécs, 2004.) Leginkább ott jelentkezik feltűnő anomáliaként mindez, ahol a jelenkori kritika a személyiség fogalmát tragikus/ironikus túlzásokkal feldolgozó és újraszituáló radikális művekkel találkozik, s e találkozás során ugyanúgy igyekszik elkerülni a (szak)nyelvét feldúló verbális szubjektivitás nyomait, mint az egyéb, nem kevésbé elfogadhatatlan esetekben. Esszéinek legújabb gyűjteményében (mely külalakjával és szerkesztésével egyaránt feltűnően jelzi, hogy az 1995-ös *A tágra nyílt szem* ikerdarabja vagy folytatása kíván lenni) Földényi azzal a kevésbé irányított, spontaneitásához ragaszkodó, a feltétlen használatelvnek mindegyre ellenálló írásmóddal kísérletezik tovább, amellyel számos eddigi munkájában is, és e kísérlet során eltökélten esszéket ír, magyar nyelven, kérdéses témákról.

A könyv legfőbb kérdése a határ, a limes problematikája, amely ugyanúgy jelent nála egyszerű térképészeti pontot a megosztott (majd egységes) Berlinben élve, mint a művészet átalakulóban lévő identitásával szolgáló „már nem és még nem” epocháját, vagyis korfordulót, állat és ember közti határt Goya kései festményét szemlélve, és mindvégig,

legtartósabban azt a kijelölhetetlen pontot, ahonnan az emberi szellem és kreativitás termékei műalkotásként kezdenek el létezni. Valójában ez az, amiért a határ szó poliszemiája nem vezet a könyvben a kifejezés gyors elhasználódásához, kiüresítéséhez, aminek veszélyeire különben a szerző – igaz, más szavak történeti szemantikájának vizsgálatakor – maga is több példával figyelmeztet (pl. természet 7: nagyság 152.). Ma, amikor „egy folyamatos műalkotás közepette”, azaz állandóan valamiképp a határon vagy a határ közelében élünk, a kortárs gondolkodás fundamentális feladata elsősorban saját helyzetének minél pontosabb körvonalazása. Éppen ezért a hagyományos esztétikai érzékkel szemben Földényi nyitottsága a világállapottal való számvetésnek azokat az eredeti művészetfogalom határait mindenképp fenyegetve megközelítő művészi vállalkozásokat helyezi előtérbe, melyek kérdések, sorozatos határsértések mentén nyerik el ingoványos önzonosságukat. Alapjában provokatív, plauzibilis művészetfelfogását, a művészet létét induktívan kimutató, általában egyedi megnyilvánulásokra fogékony habitusát legjobban talán az a vita fémjelezte mindezidáig, mely a bécsi akcionizmus megítélése körül robbant ki, és amelyben világosan megmutatkoztak egy Földényi-típusú esztétikai beállítódásnak a határai és tágas lehetőségei is (Ld. *A tágra nyílt szem*, 183–218.; *A performance-művészet* – szerk. Szőke Annamária, Balassi Kiadó, Bp., 2001, 185–253.). Elképzelésében a mű esztétikai mozgásteret végtelen, a mű által kivágott és megteremtett világ pedig olyan immanens szükségszerűség, mely a nem-esztétikai vagy az esztétikait más (pl. szociológiai, morális vagy az életvilág szerinti) szemponttal párosító értékelés számára csak nem-önmagaként nyílhat meg. Művészetfogalma (kultúrafogalmához hasonlóan) következtető, azaz lehetetlen kategóriát, a kategórianélküliség kategóriáját tartalmazza. Erre utalnak egyébiránt az új könyv előtt megjelent, rendkívül széles érdeklődési területről árulkodó, főként monografikus munkái is [*Veronika kendője*. Múzeumi séták 1992–1997; *A testet öltött festmény* (1998); *Heinrich von Kleist. A szavak hálójában* (1999); valamint könyvek Klimó Károly (2003), Záborszky Gábor (2001) és Sophie Calle (2002) művészetéről], melyek csakúgy, mint e kötet darabjai – bár terjedelmesebben – kollektíven hordozzák és termelik újra az életmű ideális kötőanyagát, az esszé egzisztenciális tétjét. Az írárok több szempontból kérdéses, nehézséget jelentő önzonossága ez a tét, a magyar esszé jellegben rejlő öngazolás és kudarc együttes jelenléte, ami sohasem engedi a hüломorfikus elgondolások tartalom-forma kettősére redukálni az írás indítékát, hanem úgy rendez, hogy a megszólalás eredendő bizonytalansága némileg determinálja a témaválasztást, mindazonáltal ösztönzőleg hasson a probléma kifejtésére. A ’magyar esszé’ meghatározás mindkét tagja olyan jelenségcsoporthoz tartozik, mely már magában felidéz a határ képzetét, a valamivel határosnak lenni léthelyzetét, a perifériát, közösen pedig felerősítik annak a kérdésnek az erejét, hogy miért lehetetlenség magyar esszét írni, magyarul esszét írni (ami mesze nem ugyanaz), magyarul írni, írni. Bonyolult kérdés, melyre Földényi egész könyvével felel. A válaszban pedig éppúgy megfér egy, az imagológia sajátos nézőpontjából kialakított ítélet a magyarságban rejlő ellentétes tendenciákról, kontrasztokról, mint az, hogy az a szintézisre törekvő alapállás, melyet a szerző képviselni látszik, milyen szakadozott, kétséges hagyománnyal rendelkezik a magyar szellemi életben (101.) és a nemzetközi filozófiában (18.) egyaránt. A jelenre fogékony, mégis minden ízével a múltban gyökerező esszé pedig annak a felvilágosodás kori értekezésnek, tantörténetnek vagy vitairatnak az utóda, aminek egyik legismertebb, máig sokat elemzett példájáról, Rousseau-nak 1750-ben a di-

joni akadémia kiírására benyújtott, díjnyertes pályázatáról (*Értekezés a tudományokról és a művészetekről*) az esszékötet címadó munkája számol be. Földényi F. László szerint nagyjából azóta és szüntelenül, sőt, a technikai fejlődés miatti fokozott ütemben, manapság még inkább szembeötlően „mazochisztikus” kultúrában élünk. A modernitás önreflexiója nem ritkán arra a szintre érkezik el, ahol az ön- vagy felülvizsgálat szorgalmasan gyakorolt, bejáratott automatizmusa az alapjául szolgáló rendszer biztonságát is fenyegeti, vagyis a logikai alapú megoldáskeresések, kísérletek egy váratlan ponton átfordulnak egy minden logikai rendszeren kívüli, kimondottan anarchisztikus dimenzióba. A szerző a felvilágosodás eszmeköréhez köti a tudományos reflexió ilyesfajta megnyilvánulásait, emellett innen eredezteti a szekularizáció és a mind technicizáltabbá váló európai (kisugárzású világ-) kultúra mai, általa kétesnek tekintett eredményeit is.

Viszont ugyanerre a veszélyesnek ítélt reflexív képességre utal maga is többször a kötet megszerkesztése során, leginkább, mikor az esszék füzészerű elrendezésében egy igen bonyolult, előre- és visszautalásokkal teli mintázatot hoz létre, és ezzel kizár minden észszerűtlent (vö. 23.). Külön érdekessé teszi vállalkozását, hogy bár az írások akár több év eltéréssel keletkeztek, nem egyszer kimondottan alkalmi jelleggel, mégis egy homogén gondolkodói struktúrának valamely gondosan kiválasztott, majd helyére illesztett részeredményeként tűnnek fel. Valószínűleg a reflexivitás maximumát jelenti az első fejezet (*I. A gömb alakú torony*) felépítése, ahol Földényi először a romantikus (a későbbiekben kvázi felvilágosultnak nevezett) természetszemlélet antinómiáiról ír, majd második írásában megvizsgálja a felvilágosult Hegelt olvasó Dosztojevszkijnek a világtörténet filozófiáját hevesen bíráló megjegyzéseit és művészetét, talán csak azért, hogy azután a Dosztojevszkijt olvasó és őt mesterien kommentáló Lev Sesztov „radikális optimizmusáról” értekezhesen. A sor pedig még itt sem zárul le, hiszen a két nagy összefoglaló írás, *A gömb alakú torony* és a *Múzsák és titánok* a korfogalom meghatározásakor nagyon sokat köszönhet nemcsak a kortárs civilizációkritika olyan jól ismert alakjainak, mint Jean Baudrillard, Slavoj Žižek vagy Paul Virilio, hanem az imént emlegetett Hegelnek vagy a preegszencialistaként betájolt és a róla szóló tanulmányban érezhetően Földényi gondolkodói önarcokéjaként is megformált Sesztovnak. Az a későbbiekben is előfordul, hogy egy írás a gyűjteményben jól eltalált helye segítségével túlmutat önmagán, és képes bekapcsolódni abba az egyszemélyes, ám több hangon szóló beszélgetésbe, amit a szerző önmagával folytat: a komplett magyar tárgyú blokk (*II. Kitekintés és bezárkózás*) ilyen, de külön kiemelendő az a rejtett párbeszéd, amit *A marionettszínházról* szóló Kleist-esszé (*Az erotika színpadán*) az őt közvetlenül megelőző *A történet titka* című munkával folytat. Történet és cselekmény Arisztotelészig visszapergetett hagyománya az Elbeszélő és C. úr (a Kleist-anekdota két szereplője) történeteinek és az alatta húzódó – Földényi által áterotizált színjátéknak nevezett – cselekménynek (az elbeszélés szintjén ugyancsak történetnek minősülő) együttesében és feltételezett zavaraiiban nyer értelmet.

A Földényi által önmagához intézett kérdések és az ezekre adott válaszkísérletek nem csak működésének hazai magányosságára mutatnak rá, vagyis arra az iskolára, amit szinte egyedül képvisel, de jelzik azt is, hogy írásaiban – ezekben a bizonytalan körvonalú, néha egyenesen az ideiglenesség apológiájaként feltűnő írásokban – a „modernitás ingája” (Heller Ágnes – Fehér Ferenc), mint sohasem nyugvó, állandóan lendületben lévő imperatívusz leng ki. Talán nem véletlen, hogy a kötet borítóján látható szerkezet is egy idő-

mérő eszköz, óra, egy a XVIII. századi udvari tárgykultúra szépséges semmittevőinek sorából, közelebről a rokokó iparművészet remeke, s mint ilyen, gép, vagyis korai megtestesülésében máris összetetten egyesíti a prakticitásra, fejlődésre, a cogito-ra, dialektikára irányuló emberi szándékot, a technika modern mítoszát (vö. 160.). Mint oly sok másik a kötetben, e probléma is a felvilágosodás ideájának és gyakorlati eredményeinek a következményeként nyer értelmet, ugyanis gondolatmenetében egyértelműen ez az a „nyeregkor” (Koselleck kifejezése), melyből egyszerre származnak a szellem jótéteményei (pl. a tudományok mai rendszere), és amelyből máig elhatnak az élő kultúra mindenkori válságát előlegező kezdeti jelzések. Az óramű (az Isteni Építőmester szerkesztette óraművilág, a vis viva XVIII. századi megfelelője) borítón megjelenő emblémája nem avuló érvényességgel veti fel azt az ötletet, amit az esszék körülírnak: hogy a felvilágosodás hozta létre a jövőt, amiben élünk, mint állandó terjeszkedési és fejlődési ingert és egyáltalán, mint mérhető, a ma bizonyosságát jelentő időtartamot. Földényi nem tekint el attól a feltételtől sem, hogy a mai értelemben vett idő a felvilágosodás idején keletkezett (egyrésről a középidő bevezetésével, másrésről a világtörténet feltalálásával), és az azóta eltelt idő, e párszáz év, magában hordozza az irreális realizálására, megzabolázására tett egyik legnagyobb emberi kísérletet, az időmérést, annak minden sikerével és kudarcával. Az általa felmutatott művészi világegyetem koncepciója ebből a valójában rendkívül művi és artisztikus kulturális energiából kiindulva képes fennmaradni és emlékezetes, bár szélsőséges formákban ma is művészetként (majdnem önmagaként) megnyilvánulni. A felvilágosodás tér-idejében élő kultúra jelenéről gondolkodva tehát bármiről ír, Európáról ír, vagyis arról a példátlan és egyedi idővonatkozásról, amelyben „a jelen felé közeledve az idő mind sűrűbb, mind bonyolultabb, következésképp mind egyenlőtlenebb emberi realitásokat hoz létre.” (Pierre Chaunu: Felvilágosodás, Osiris, Bp., 1998.) Ugyanakkor paradoxon a felvilágosodásra visszavezetett, azóta erősödő intenzitással teret követelő szekularizáció, e mind „sűrűbb idő” visszavonását követelni (Földényi egy helyütt poszt-szekularizált vagy unipoláris korról beszél, 73.), hiszen az nem számolható fel a nélkül az Európa-eszme nélkül, amelynek ötlete és első kivitelezése szintén a XVIII. századvégi történetfilozófia és (a kötetben több ponton megemlített kulturális migráció írásos formájának tekinthető) útirajz-irodalom lapjain született meg. Vagyis mindvégig kérdéses, hogy Európa vagy a felvilágosodás pozitív felfogása (mert a kötetben erre is akad példa), mint kiindulópont, fenntartható-e azon körülmények közt, melyet a szerző mindegyre a válság, az abszolút immanencia állapotaként egyébként szenvedélyesen kárhoztat. Hogyan egyeztethető össze Európa egyik (nyugati) felének kulturális mintát, mércét állító, megújulásra kész mobilitása és e mobilitás nyomán kialakuló új világok lakhatatlansága? E (feloldhatatlannak tetsző) feszültségről legemlékezetesebben talán a *Visszaszámlálás* című esszé tájékoztat, melyben harmonikusan megfér egymással a Párizsba (Európa akkori kulturális fővárosába) a századelőn ellátogató, azóta jórészt elfeledett újságírónak, Pusztai Bélának *Párisi feljegyzések* című, a kulturális egyidejűség optimista, lelkesült felhangjaitól terhes beszámolója, illetve az az univerzális csőd beismerését szorgalmazó, „detonátor retorika”, mely kölcsönzés, korrekció, bármilyen ésszerű tevékenység helyett már csak az eltűnés (mélyen pesszimista) programját képes hirdetni: „Nyomhagyás helyett nyomeltüntetés. Visszakozni, hátrafelé menni, kitörölni az időt, semmivé tenni mindazt, ami ide juttatott, fölszámolni a gyökereket, a múltat, sajátmagamat. Mindent.”

(115.) Ez nem csak egy kényszerhelyzetre adott adekvát, felelős válasznak tekinthető, de közvetíti Földényinek azt a meggyőződését is, ami az élet lassú élésével függ össze. A *lassúság dicsérete* című kötetzáró írásában a korszerűtlen, anakronisztikus lassúságról szól, ami mindig az idő háta mögött tudja és találja magát, nem a kezdeményezésben, és szemben a gyorsasággal, ezt az eredendő distanciát nem kívánja sem legyőzni, sem elveszíteni. Az időbe-vetettség elfogadása összefügg azzal a művészetszemléletében döntő fontosságú mozzanattal, mely a számára érvényes művészi teljesítményekben szintén felfedezi a humanitás passzív, elszenvedő módozatait, s ezáltal a lét-problémával való szembesülés aktív elemző verziói helyére a megmerülés, beavatás (végeredményként sokszor az anti-esztétikait feltáró) formáit állítja. Világossá válik, hogy a Földényi-esszé eszményi tevékenysége a megosztás – és nem az értékesleges, mérlegelő közvetítés –, amelynek előzménye az elsajátítás (és nem az elvont stúdium), a katharsis kiváltotta már-már érzéki bizonyosság. A szerző ettől még természetesen elemez, magyaráz, alkalomadtán elutasít vagy várokozásait fejezi ki, de mindig jelzi annak a nézőpontnak a paradoxitását, mely a magára öltött szerepnek, de a lassúság rezisztens szemléletéből következően inkább a megélt feladatnak a lehetetlenségéből adódik: a posztmodern misztikusának pozíciójából (ld. ehhez: Pethő Bertalan: A burok „művészisége”, In. *A performance-művészet*, 247.). Ha a tárgyában megmutatkozó művészt vagy transzcendenst egy értekező nem közvetíteni, hanem reprodukálni próbálja, akkor végzetesen kiszolgáltatja magát nem csak primér tárgyának, de annak a folyamatnak is, mely a műről alkotott szubjektív benyomások és provizórikus megállapítások eldönthetlenségeiben felfüggeszti a próféciától a kommentárig (és vissza) vezető utakat.

Bár felfedezhető itt-ott nosztalgikus felhang Földényi egyes írásaiban, a hajdan létező összhang, szintézis utáni vágyból mindig kihallatszik elemi kételye, mely saját szólamát (ezt a hangsúlyozottan individuális hangot) ugyanannyira elhelyezhetetlennek tartaná a felvilágosodás előtti, kollokvialisabb kultúra kevésbé plurális értékrendjében, mint az azt követőkben.

A magasan indusztrializált kor vívmányai között mégis akad egy sokoldalú médium, a film, mely szinte a technika „megváltásaként”, a pszichoanalízissal, a képzőművészettel, az irodalommal szövetkezve egyedülállóan vesz részt a kultúra által felhalmozott szorongások terápiájában, vagy negatív megnyilvánulásaiban esetleg önmaga ültet el újakat. A filmművészetéről, moziról írott kritikákban, ismertetésekben (*IV. Meghalni mindenki fiatal*) Földényi tekintete nem vált irányt, mert ennek az őszinte médiumnak a működése számára éppúgy az átléphetetlen határral való ritka találkozást ígéri, mint például Hegel történetfilozófiája, s így mindkettő egyazon jogon mű-tárgy. Megfigyelhető, hogy a szerzői film elve alapján minősít, nem kimondottan filmesztéta vagy filmkritikusi magatartás szerint, hiszen a filmet alkotó rengeteg, szerencsés esetben egységbe összeforrott elem szét-szálazása helyett a művet igazgató szándékra összpontosít. A színészi munka, a díszlet, jelmez, rendezés, operatőri megvalósítás stb. olyan részmozzanatok, melyek csak valamely hozzájuk rendelt, nagyon markáns jelentés kapcsán keltik fel figyelmét (pl. Götz George szerepeltetése Fassbinder filmjében; Peer Raben filmzenéje ugyanabban vagy George Tabori rendhagyó színházi közreműködője: Peter Radtke). A szerzői film múltjában és majdnem-jelenében fedezi fel újra azt a határ-élményt, a művészet állandóan „csak” keletkezőben lévő identitásának mintapéldáját, ami elszakíthatatlan az alapját képező em-

beri agytól, a modern tudat inkongruens tartalmától: „Nem túlzás tehát egyfajta vetítőgépként elképzelni az emberi agyat, amely a racionális és irracionális, kauzális és nemkauzális, világos és sötét szférák határán áll.” (210.) Ez az a határ, melyet elfedve az élet legkülönbözőbb területein kialakulhatnak káros elfojtások, tagadások; de ezt a határt el is lehet ismerni, és akkor olyan vigasztalan remekművekhez vezethet, mint Buñuelnek az éhező spanyol faluról készített 1932-es filmje, a *Föld, kenyér nélkül*. A határ/limes paradigma egyik félelmetes megoldását Földényi Hegel már említett történetfilozófiai művének abban a mozdulatában látja, mellyel a filozófus az értelmes, teleologikusan elgondolható, céllal rendelkező történelem fogalmát megvonja egy egész földrésztől, nevezetesen Afrikától. „Mit utasít el itt egyetlen mondatban Hegel? A fénylő aranyat, a gyermekkort és az éjszakát” (28.), vagyis a határ örök túloldalán elhelyezkedő, akceptálhatatlan, elveszett vagy soha meg sem talált dolgok metaforikus világát. Elzárja önmaga elől még a nyelvben birtokolható, olvasható határ másikat is, és ezzel a történelem, örökre lemondva a határon túlról érkező üzenetek mindegyikéről, a tér és idő logikus, ésszerű, józan egységeként nehezedik a kultúrára. Földényi célja feloldani ezt a határt minden írásában (melyet persze mindannyiszor máshol fedez fel), egyszerre megtalálni azt, ami a határon innen van, és türelmesen várni arra, ami azon biztosan túl. Azt mondanám tehát, hogy akkor járunk el helyesen, ha, miközben könyvét olvassuk, mindvégig ezt az egyes szövegeiben, de bizonyos mondataiban is mindig ott húzódó hajszálvékony, eltűnőfélben lévő vonalat követjük a szemünkkel. Valóban nagyon kell figyelniük, mert jóllehet, féllábbal olykor még csak Fekete-Afrika földjén lépdél, a másikkal talán már (és ekkor a legjobb): ismeretlen kontinensen.

Tóth Ákos

