

nyában, a szóképek halmozásában látták a rossz ízlés megnyilvánulását. A rossz ízlés bírálata ugyanakkor újfajta kritikus hozzáállást is magával hoz: a 17. században születik meg a jóhiszemű kritikus alakja, aki baráti tanácsokkal szolgál a szerzőnek, miként lehetne a jó ízlést szolgáló műveket létrehozni. A rossz ízlésűnek ítélt szövegek hatását elemezzék Barbaferi megállapítja, hogy ezek az írások negatív érzéseket keltenek az olvasóban: ilyen például az undor mellett a nemtetszés vagy az ellenszenv. Előfordul azonban, hogy az e szövegek által kiváltott kellemetlen érzésbe – paradox módon – öröm vegyül: a könyv gondolatmenete ezen a ponton kapcsolódik a szenvedélyelméletekhez.

A harmadik rész az energia fogalmát kapcsolja a rossz ízléshez, abból a gondolatból kiindulva, hogy a rossz ízlésű szöveg heves érzelmeket vált ki az olvasóból. A 17. században az energia éppúgy jelent erőteljes, expresszív írásmódot (*energeia*), mint világos, részletgazdag kifejezésmódot (*enargeia*). Ez a fogalom a korszakban nyelvi vitához is kötődik: a kifinomultságot és a csiszoltságot előnyben részesítő modernnek durvának és rossz ízlésűnek minősítik az archaizmusokat, amelyeket azonban a régiek éppúgy fenségesnek ítélnék, mint a bibliai és a homéroszi poézist. A rossz ízlés ugyanakkor a komikus regiszterhez tartozó művekben (például Boileau szatíráiban vagy Molière komédiáiban) is megnyilvánulhat. E szövegek – az olvasó mulattatására – gyakran illetlen kétértelműségeket, szexuális és szkatologikus utalásokat tartalmaznak. Bár az 1630–1730 közötti elméleti írások elítélik ezt a fajta komikumot, sokat elárul az a tény, hogy ekkor terjed el a francia nyelvben az „obszcén” és a „szemérmes” melléknév.

Carine Barbaferi könyve – több tudományterületen átívelő témájából adódóan – méltán tarthat számot a francia klasszicizmus korának irodalma és művelődéstörténete iránt érdeklődő szakemberek figyelmére. Írásmódjára jellemzők a viszonylag gyakori ismétlések, bizonyos gondolatok – néha ugyanazon a fejezeten belül – többször is felbukkannak a szövegben, ami első olvasásra zavarólag hat, ám didaktikai szempontból hasznosnak bizonyul. Ennek a szerkesztésmódnak az az oka, hogy a szerző habilitációs értekezését dolgozta át könyvvé. Barbaferi a rossz ízlés kategóriáját hatékonyan kapcsolja hozzá az irodalomtörténetben meggyökeresedett fogalmakhoz, elsősorban

azzal a céllal, hogy árnyalja a 17. századról a köztudatban élő képet, emellett meggyőzően mutatja be, hogy a rossz ízlés fogalma újfajta kérdésfelvetésekre ösztönözte a klasszicista szerzőket.

---

 HELIKON
 

---

SÁRI B. LÁSZLÓ

sari.laszlo@pte.hu

ORCID: 0000-0002-3772-9167

Louis MENAND. *The Free World: Art and Thought in the Cold War*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2021. 880.

Louis Menand *The Free World: Art and Thought in the Cold War* című könyvében a szabadság [„liberty”] fogalmáról szóló kulcsfejezetben Isaiah Berlin magyarul *Négy esszé a szabadságról* címmel megjelent szövegeiről szólva jegyzi meg, hogy azok az „eszmetörténet” (*history of ideas*) műfajába tartoznak, és hogy „[a]z eszmetörténet nem ugyanaz, mint...” És itt bajban is lenne az egyszerű fordító, mert Menand itt olyan terminust alkalmaz, melyet – legutóbb éppen a *Helikon* 2009/1–2. tematikus száma után, hihetetlenül invenciózus módon – az „új eszmetörténet” kifejezéssel szokás magyarra fordítani. Ez a kifejezés pedig az „intellectual history”, mely „újdonosságában” abban különbözik az eszmetörténettől, hogy míg utóbbi tárgyát – Berlin esetében a „szabadságot” – többé-kevésbé történetileg állandónak tételezi, addig előbbi Menand szerint „a művészetet és az eszméket (*ideas*) létrehozásuk (*production*) és befogadásuk (*reception*) feltételeinek vizsgálatából kiindulva magyarázza.” Ez lenne Menand könyvének módszertani alapvetése: hogy a hidegháború által kettéosztott világ politikai és kulturális értelemben „szabad” felének majd három évtizedéből előbukkanó „amerikai” művészeti és kulturális jelenségek leszármazási történetét tárja elénk.

A fogalmak nyelvek közötti megfeleltetése mellett az idézőjelek is jelentések: az amerikai irodalom és kultúra koloniális időszakaira visszanyúló szorongást idézve ugyanis Menand mozaikos, anekdotikus elemeket sem nélkülöző „új-eszmetörténeti” mélyfúrásaiból egyrészt kiderül, hogy saját művészet- és kultúrafogalma európai minták örököse, mivel az amerikai kultúra fejle-

ményeit is európai, elsősorban francia hatások és kapcsolatok fényében tartja elgondolhatónak és elmondhatónak a tárgyalt időszakban. Másrészt viszont éppen ez az európai mintákra történő ráutaltság jelzi az amerikai kultúra „szabad” mivoltának relativitását, két irányban is. Egyrészt a hidegháborús helyzet maga is alapvetően meghatározza és korlátozza a „szabadság” lehetőségeit, amennyiben az Egyesült Államok kultúrája befogadja az európai értelmiségieket és művészeket, majd megszabadítja őket óvilági kötelékeiktől, miközben saját állampolgárainak egy részétől megtagadja jogaik érvényesülését és kultúrájuk kibontakoztatását. Az európai bevándorlók jó része korábban nem látott kulturális, gazdasági és politikai lehetőséghez jut az Egyesült Államokban, illetve a nemzetközi kulturális és politikai színtéren. Jó példa erre Claude Lévi-Strauss, aki nemcsak a strukturalista antropológia egyik alap-szerzőjévé vált a kérdéses időszakban, de az UNESCO dekolonizáció jegyében fogant, „faji problémáról” szóló jelentésének megszövegezésében is részt vett 1949–50-ben, hogy aztán a cserekapcsolatok révén felerősödő kulturális homogenizáció veszélyéről értekezzen alig pár évvel később. Az érme másik oldalát pedig azok jelentik, akik éppen a szabadság keresése érdekében hagyják el szülőhazájukat, az Egyesült Államokat, mint például James Baldwin, aki életének jelentős részét töltötte külföldön, elsősorban Franciaországban a polgárjogi mozgalmak előtt (1948–1957), majd annak paradigmaváltása után, a hetvenes évektől.

A francia kapcsolat nem csak Lévi-Strauss vagy Baldwin esetében fontos: a különböző civil és kulturális vállalkozások CIA-s finanszírozásával kapcsolatos 1967-es botrány (a listán többek között Párizsban megjelenő amerikai irodalmi folyóiratok, amerikai irodalmi kiadók és írói programok szerepelnek) jól prezentálja a hidegháborús doktrínák kulturális gyakorlatokra kifejtett hatását, még akkor is, ha a közvetlen kapcsolat a titkos forrásból érkező finanszírozás és a kulturális végtermék között nehezen kimutatható. A lényeg nem a kulturális tartalom megteremtése, hanem a térfoglalás, mivel az európai kulturális hatások felszívásával párhuzamosan egyre inkább a tömegkultúra vált exportcikké, a kulturális hidegháború legfőbb eszközévé, miközben a magaskultúra esetén pusztán csak az eszmék kordában

tartása (*containment*), az antikommunista elköteleződés megőrzése és fenntartása volt a politikai célkitűzés. Ahogyan Menand fogalmaz: „a világot nem a *Partisan Review* vagy a MoMA gyarmatosította. Hanem a Pop Art és Hollywood. A modern irodalom nem adott a keleti blokk szakadárjainak morális tartást. Azok a beatek voltak. Kevesen tudták, ki az a Lionel Trilling. De mindenki hallott már Elvis Presleyről.” Menand elképzelése szerint ez a hidegháborús cserefolyamat az európai magaskultúra, a humán- és társadalomtudományok és az amerikai popkultúra között, valamint mindennek a kultúrdiplomáciai hasznosítása avatja a hetvenes évekre New Yorkot a kultúra nemzetközi fővárosává. A folyamat már csak azért is érdekes, mert mindeközben megtörténik a popkultúra amerikanizációja, mely – legalábbis Menand beszámolójában – egyben homogenizációt is jelent: a könyv egyik legmeghökkenőbb állítása szerint az amerikai gyökerű popzenét a Beatles közvetítésével, a produktumot újraimportálva sikerül Amerikában végérvényesen megfosztani faji gyökereitől.

A *The Free World* ennek a nagyívű történetnek epizodikus és helyenként kimondottan élvezetes tárgyalását szolgáltatja az egyes, esettanulmányoknak is felfogható fejezetekben, melyek George Kennan „hosszú táviratának” tárgyalásától a művészeti élet és a tömegkultúra különböző részterületeinek és történeti epizódjainak rekonstrukcióján át a vietnami háború reálpolitikai kudarcának diagnózisáig terjednek. Am ahogyan a fontos események és folyamatok kimerítő tárgyalását nélkülöző történeti kerettel, úgy az esettanulmányok kidolgozottságával és belső arányai-val is akadnak problémák. Nem csupán arról van szó, hogy Menand túlértékeli az amerikai kultúra francia kapcsolatainak jelentőségét, hanem hogy alapvetően nem foglalkozik a második világháborút követő korszakot meghatározó, a külső behatásoktól nem független belső folyamatok – így a polgárjogi mozgalmak, a politikai boszorkányüldözések, a felsőoktatási reform, a televízió, a film-történet, egyáltalán: a kultúra vizuálissá válásának – alakulástörténetével, magának a kultúrának az alapvető mediális és funkcionális átalakulásával és azok vizsgálódásaira ható következményeivel. És bár Menand az esettanulmányokat érdekfeszítően és helyenként szellemesen tárgyalja, az általa feltejtett történetek sokszor nélkülözik azt a kohe-

renciát és áttekintést, mely lehetővé tenné számára, hogy az aforisztikusan megfogalmazott tanulságok levonásán, a tudományos bestsellerekre jellemző könnyű általánosításokon túljusson. Menand ráadásul mintha saját „szabadságfogalmának” foglya lenne, amikor nem ismeri fel saját módszere „új-eszmetörténeti” irányultsága és más, hasonló kezdeményezések között a kapcsolatot, mint amikor a hasonlóan kontextualista irányultságú kritikai kultúrakutatás jeles brit képviselőit egyszerűen

„lemarxistázza”. Annak ellenére, hogy Menand a könyvet meggyőződéssel anti-anti-kommunista édesapja emlékének ajánlotta, úgy tűnik, mintha az eszmetörténet „újjonságát” – de legalábbis Menand róla alkotott elképzelését – magát is a hidegháborús logika, az általa létrehozott amerikai politikai ökonomia, s benne a szabadságról alkotott, politikailag markánsan eltérő elképzelések határoznák meg.