

Kalandozások a zsidó dráma és színház világában

VÁRADI ÁGNES

PEREMICZKY Szilvia. *Zsidó dráma, színház és identitás*. Budapest: Ráció Kiadó, 2019.

A 2019-ben megjelent *Zsidó dráma, színház és identitás* a szerző habilitációs értekezésének kibővített és átdolgozott változata – olvashatjuk a kötetet bevezető köszönetnyilvánításban.¹ Ez meg is határozza, illetve markánsan ki is jelöli mind az írói, mind az olvasói attitűdöt. Az író igyekszik minden tudományos eredményét, a kutatás során feltárt összefüggéseket – az ismertetett téziseket bizonyítandó – újból rögzíteni, megerősíteni, ugyanakkor az olvasó – a tudományos munka előtt tisztelve – koherens értelmezésekre és konzekvensen végig vitt gondolati ívekre, valamint koncepciózusan kialakított struktúrára számít.

Peremiczky Szilvia az Országos Rabbiképző – Zsidó Egyetem docenseként szakértője a zsidó kultúrtörténetnek, kutatási területei közé tartozik többek között a középkori, a hispániai és itáliai zsidó irodalom, a judeo-spanyol nyelvű szefárd kultúra; az izraeli irodalom; a reformkor és a 19. század második felének magyar zsidó irodalma, a zsidó dráma és színház, továbbá a 20. század hatvanas-hetvenes éveinek olasz, spanyol, francia és angol nyelvű költészete. A 2012-ben *Jeruzsálem a zsidó irodalomban* címmel megjelent kötetében Peremiczky az egyes korok zsidó identitásváltozatait vizsgálja az egyes irodalmi szövegek Jeruzsálem-képének ala-

¹ PEREMICZKY, *Zsidó dráma...*, 7. A habilitációs értekezés műfaji sajátosságai elsősorban a kötet szerkesztésében mutatkoznak meg, így nemcsak egy viszonylag hosszú *Bevezetés* és egy *Összegzés*, hanem az átfogó, nagyívű fejezetek, az informatív szövegbázis, a forrásgazdagság is erre utalnak.

kulásán keresztül.² Az elmúlt évtizedben publikált számos tanulmány tanúsítja a szerző széleskörű érdeklődését,³ a témák sokfélesége, az eltérő műelemzési megközelítések jelzik azt a kutatói szemléletmódot, amely ebben a kötetben válik különösen meghatározóvá.

Kutatási irány, metodika

Merész vállalkozás a kötet, még ha – mondhatjuk – egy elkötelezett szakértő merészsége is ez. Zsidó identitásról, esetleg identitásokról beszélni a Tóra két színházra is vonatkozó két törvényétől kezdve a jelenkori izraeli drámáig nagy kihívásnak tűnik.⁴ A szerző ennek tudatában (is) pozicionálja magát, és jelöli ki kutatási határait a *Bevezetés*-ben: „a zsidó tudományok kontextusát pró-

² PEREMICZKY Szilvia, *Jeruzsálem a zsidó irodalomban* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2012).

³ A publikációk közül néhány: PEREMICZKY Szilvia, „Szabadságvágy politikai radikalizmus: Ormódi Bertalan, Kemény Zsigmond Függetlenségi Párti zsidó kritikusa”, in *„Visszhangot ver az időben”: Hetven írás Szegedy-Maszák Mihály hetvenedik születésnapjára*, szerk. BENGI László, HOVÁNYI Márton és JÓZAN Ildikó, 120–127 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2013); PEREMICZKY Szilvia, „A fordító magányossága: Kortárs magyar költők Izraelben”, *Múlt és Jövő*, 1. sz. (2010): 110–113.

⁴ „A zsidó identitás alakulásának, változásainak végigkövetése [...] azért is izgalmas feladat, mert történelmi okokból a zsidó identitás sokkal több változáson ment keresztül, sokkal rugalmasabbnak bizonyult, mint a legtöbb identitás és ebből következően több és árnyaltabb identitásalakzatot hozott létre.” PEREMICZKY, *Zsidó dráma...*, 11.

bálom hozzáadni a színháztörténet, színház-tudomány aspektusához, és fordítva, [...], mindezt az identitásalakzatok kérdésének elemzésével,⁵ vagyis azzal a középponti gondolattal, hogy a zsidó identitások színházi reprezentációi pontos képet nyújthatnak annak változásairól, illetve változatairól. Így például míg a századforduló Amerikájában vagy Lengyelországban indititásörző szerepe van a színháznak, addig az ötvenes évek Izraeljében identitásképzőként jelenik meg.⁶

Ennek alapján a szerző kutatásának fókuszában – ahogy a *Bevezetésben* olvashatjuk – a színháztörténeti kontextus vizsgálatán túl a drámai szövegekben megjelenő identitásalakzatok állnak, vagyis szándékában áll olyan alkotásokat bemutatni, amelyekben különböző zsidó identitások jelennek meg. Nyilvánvalóan az is fontos szemponttá válik, hogy az adott darab milyen módon reprezentálja a zsidó identitás problematikáját. A *Bevezetésből* az is kirajzolódik, hogy az identitás és a színház fogalma miképpen kapcsolódik: a szerző legmeghatározóbb forrása-ként Erika Fischer-Lichte *A dráma története* című könyvét jelöli meg,⁷ melyben Fischer-Lichte a változó identitásalakzatok kontextusában értelmezi az európai dráma történetét. E koncepció válik Peremiczky Szilvia kutatási módszerének fő komponensévé,⁸ e szerint a határátlépésekben megragadható

identitásváltozásokkal a zsidó identitásalakzatok is leképezhetőek.⁹

A *Bevezetésben* olvasható módszertani alapvetések közül szembeötlő a holisztikus szemléletmód hangsúlyozása: az a szerzői szándék, hogy az egyes tudományterületek összekapcsolása színháztörténeti olvasatban is új megközelítési módusokat rajzoljon ki. A holisztikus szemlélet preferenciája a drámai szövegek analízisében is meghatározó szempontként jelenik meg a bevezető írás szerint.¹⁰ Bár a szöveg áll az elemzések középpontjában, a szerző leszögezi, hogy nem hagyhatja figyelmen kívül a „kulturális vagy pszichológiai környezetet és a befogadót sem, amennyiben a szöveg megengedi és az értelmezés megkívánja.”¹¹

A kutatásba vont daraboknak – tudhatjuk meg a *Bevezetésből* – a következő szempontoknak kellett megfelelniük: az adott dráma szerzője életének egy szakaszában magát a zsidó identitás valamely formájával (vallási, etnikai, kulturális) azonosítja, továbbá „a darab a zsidó identitás szempontjából valamilyen lényeges mondanivalót hordoz”,¹² illetve a mű Magyarországon valamilyen formában hozzáférhető, vagyis bemutatott, vagy legalább nyomtatásban olvasható.

A kötet szerkezete

A kötet tartalomjegyzéke imponáló fejezet-címeivel egyszerre nyugtázza le és bizonytalanítja el a mindenkori olvasót, hiszen a kissé bo-

⁵ Uo.

⁶ Uo., 12.

⁷ Uo., 18.

⁸ „Fischer-Lichte elemzése és megállapításai a színház és identitás (kapcsán) a zsidó színház és zsidó identitás kapcsolatára is adaptálhatók. [sic!] Könyve bevezetőjében abból indul ki, hogy az identitásfelfogások a legtöbb elmélet szerint változnak, ami határátlépése(k) nélkül elképzelhetetlen lenne.” Uo., 19.

⁹ „Vizsgálataiba ezután bevonja Arnold van Gennep belga kultúrantropológus átmeneti rítus fogalmának hármasszoros elméletét, amely szerint a kulturális performansznak is tekinthető és az identitásváltást is szolgáló *rites de séparation* (elválasztás rítusa), a *rites de marge* (határhelyzet rítusa) és a *rites d'agrégation* (befogadás rítusa) során kerül valaki új státuszba.” Uo.

¹⁰ Uo., 13.

¹¹ Uo., 14.

¹² Uo., 15.

nyolult struktúra, amely az egyes részek, fejezetek, illetve alfejezetek egymáshoz való viszonyát jellemzi, és amely föltehetőleg még őrzi a habilitációs értekezés szerkezeti felépítését, a témában kevésbé jártas olvasó számára nehezen követhetőnek bizonyul. Szerencsésebb megoldás lenne a szöveg első pillantásra is jobban áttekinthető szerkezeti tagolása. A kötet három nagy része közötti terjedelmi aránytalanság (az első rész harmic, a második kétszáz, a harmadik hetven oldal) már jelzésértékű: a zsidó dráma és színház bonyolult és ellentmondásos helyzet mutatja a zsidó(ság) történelmében. Így az első rész, a harminc oldalas *Vallási és színháztörténeti áttekintés* a Talmud törvényeitől kezdődően egészen a zsidó felvilágosodásig, vagyis a haszkaláig (18. század) tematizálja a zsidó vallási hagyomány és a színház kapcsolatát.¹³ A második rész, a *Zsidó színház a diaszpórában* kétszáz oldalt tesz ki és három fejezetből áll (*Inkvizíció és önazonosság között; Az egyéni integráció színháza: belépés a többségi nyelvű drámairodalomba és színházművészetbe; továbbá Modernizáció és zsidó identitás Nyugat- és Közép Európán túl*), a 15. századtól a 20. század közepéig mutatja be a zsidó dráma- és színháztörténetet. Itt, ennek a résznek a második fejezetében két alfejezetben (*A magyar és az amerikai paradigma* és *A zenés színház: opera, operett, balett és musical*) olvasható a legtöbb drámaelemzés. A legutolsó fejezet pedig a jiddis és a szefárd színház világába kalauzolja el az olvasót. A kötet harmadik része hetven oldal, címe *A nemzeti integráció színháza*, és a modern héber dráma és színház világát mutatja be Izrael Állam születése előtt és után.

Az egyes részek terjedelmi különbségeire a *Vallási és színháztörténeti áttekintés*ben kaphatunk magyarázatot; megtudhatjuk, hogy a zsidó hagyomány szigorú, halakhikus rendelkezései nem tették lehetővé a színház legitimizációját egészen a zsidó felvilágosodásig (18. század), így válik érthetővé az, hogy a

68. oldalon kezdődő *A magyar és az amerikai paradigma* című fejezetben már a 20. század drámaival találkozhatunk, hiszen zsidó drámáról és színházi törekvésekről igazán csak a ponttól kezdődően beszélhetünk.

A zsidó identitás

Amennyiben rögzíteni szeretnénk a kötetet meghatározó identitásalakzat-struktúrát, nincs könnyű dolgunk. Az egymást követő fejezetekben csak nehezen körvonalazódik valamilyen rendszer – bár lehet, hogy ez nem is lehet célja e kötetnek – ám az olvasói megértést nagyban segítené, ha a szerző a változó identitásalakzatokat feltüntette volna a rész- és fejezetcímekben is, vagyis már a tartalomjegyzékben megjelenne a kötet gondolati íve. Így azonban a kötet végén található *Összegzés* válik nélkülözhetetlen segítségévé a mindenkori olvasónak, hiszen abban találja meg a kötetfelépítés megértéséhez szükséges útjelzőket.¹⁴ Ennek kapcsán megemlítenéd, hogy az első ötven oldal, a vallástörténeti rész, amely átfogó képet nyújt a zsidó vallás által meghatározott normákról, az általa képviselt értékrendről, kultúraalakító gesztusáról, a kötet egészének megértésében játszik kiemelkedő szerepet, ugyanis a zsidó közösségek történetében kevésbé jártas befogadónak számolnia kell azzal, hogy az egyes fejezetek rövid bevezetései nem lesznek elegendők a szükséges háttértudás megszerzésére.¹⁵

A korszakokként is és zsidó közösségekként is változó identitások színpadi reprezentációinak vizsgálata áll a Peremiczky-kötet középpontjában, ezért kívánatos volna, ha nem csak az *Összegzés*ből derülne ki a zsidó identitás-formációk korántsem egyszerűen dekódolható rendszere (az identitás felisme-

¹³ Uo., 25–55.

¹⁴ Uo., 347–350.

¹⁵ Többek között a szefárd vagy a conversók identitásaira, illetve az askenázi vagy a magyar és amerikai zsidóidentitásokra, és az egyes zsidó közösségek eltérő történelmére.

rése, vagyis önazonosság megélése; majd a többségi társadalmon belül az egyéni integráció; az asszimilációs folyamat; külön egység az egyfajta megélhető csoportidentitás – jiddis és szefárd közösségek –, és legvégül a nemzeti integráció, vagyis a zsidó identitás kiteljesedése). Az identitásváltozások e struktúrája a könyv fő szerkesztési elveként értelmezhető.

Zsidó dráma és színház

A Tóra törvényein alapuló rabbinikus tiltások hangsúlyosan szigorúak voltak a színházzal szemben. A Talmud szerint a színház a haszontalan időtöltés és az erkölcstelenség közege is – tudhatjuk meg a szerző színháztörténeti áttekintéséből –, és a zsidó hagyomány színházzal szembeni ellenérzése éppen az identitás megőrzésének szándékára vezethető vissza.¹⁶ A zsidó vallási keretben ebben a vonatkozásban kivételt csak az úgynevezett purimspíl jelentett,¹⁷ amely ugyan „nagy hatást gyakorolt a zsidó drámára, és lehetővé tette a dráma műfajának beszivárgását a zsidó kultúrába, de nem legitimizálta azt, ezért a zsidó dráma alapvetően a hagyományon kívül fejlődött.”¹⁸ Itáliában és Hispániában, ahol a zsidó közösségek 16–17. századig (hispániai kiűzetésükig)¹⁹ a társada-

¹⁶ Uo., 26–29.

¹⁷ „A purimspíl gyökerei a 10. századi babiloni zsidó közösségekig nyúlnak vissza; itt vált szokássá egy, az ünnep előtt készített Hámán-bábot elégetni. [...] A purimjáték műfajának [...] jellemzője, hogy improvizatív népi játékokat éppúgy találunk köztük, mint ismert szerzők által írt darabokat, és részint ezzel összefüggésben különböző regiszterekről beszélhetünk.” Uo., 43.

¹⁸ Uo.

¹⁹ „1492-ben, nem sokkal Granada visszafoglalása és a keresztény reconquista teljes győzelme után a katolikus királyok, Aragóniai Ferdinánd és Kasztíliai Izabella rendeletben tiltották ki a zsidókat a királyságból. Azok-

lom meghatározó szereplői voltak mind gazdasági, mind kulturális szempontból, a megélhető identitás harmonikusan illeszkedett a többségi normarendhez. A zsidó világi színház Itáliában jön létre. Ezek a darabok már nem a purimspílekből és nem a vallási-erkölcsi tandrámákból építkeznek. Leone de’ Sommi nemcsak az első héber nyelven írt dráma (*Cahut bedihuta dekidusin*),²⁰ hanem az első zsidó színházelméleti munka szerzője is.²¹ A 17–18. században különleges kulturális közeget jelentett Amszterdam az ott élő zsidók számára. A szabad vallásgyakorlás változó identitásokat generál, és e korszak drámairodalmában az identitások pluralitása reprezentálódik.²²

A kötet második része a zsidó dráma, ezzel együtt az identitás lehetséges reprezentációit vizsgálja a többségi nyelvű színházművészetben. Így mindenképpen szükségesnek látszik a zsidó dráma definiálása a többségi nyelvű kultúrák keretében. Támponokat e tekintetben *A magyar zsidó létformái* alfejezet kínál az olvasónak, e szerint

„a zsidó identitás színpadi ábrázolása és a zsidó színház fogalma nem fedli le egymást. Egy nem zsidó színház is játszhatja egy zsidó szerző zsidó identitással foglalkozó darabjait – akár nem zsidó színészekkel –, miközben egy zsidó színház is játszhat nem zsidó témájú darabot, annak judaizálása nélkül is...”²³

A magyar és az amerikai paradigma című fejezet első felében a magyar zsidó drámakánonnt és ennek színpadi megjelenési lehető-

nak, akik nem vállalták a kikeresztelkedést, el kellett hagyniuk Spanyolországot.” Uo., 55.
²⁰ Az 1550 körül megírt drámának később ladino és olasz fordítása is elkészül. Uo., 48.

²¹ Uo. Leone de Sommi könyve héber nyelven zsidó tematikájú drámai szövegeket mutat be.

²² Uo., 67.

²³ Uo., 71.

ségeit tematizálja a szerző. A színház- és a drámatörténet áttekintő bemutatása kapcsán külön kell szólnunk a drámaelemzések-ről. A magyar drámakánon azon darabjai állnak a Peremiczky-kötet fókuszában, amelyek valamilyen mértékben érintik a zsidó tematikát, vagyis beleférnek a *Bevezetésben* meghatározott zsidó dráma definíciójába. Jóllehet számos szerzőről és darabról esik szó e fejezetben, ám a szerkesztésből fakadóan nem igazán érthető a drámatörténeti ív, hiszen több szerző és drámája a színház-történeti kontextus keretében említődik (például Pap Károly *Mózes*, *Szent színpad*, illetve Lengyel Menyhért *Bölcs Náthán* vagy *Lábán leányai* vagy Spiró György *Hello, doktor Mengele* és *Elsötítés* című darabok),²⁴ más drámákról viszont rövidebb-hosszabb elemzéseket ad, ezek azonban csak a fejezet végén jelennek meg (Szomory Dezső *Péntek este*, továbbá Bródy Sándor *Tímár Liza* és *Lyon Lea*, Pap Károly *Leviát György*, illetve Simon Tamás *A zsidó Don Juan* és Turán Tamás *Szívzsidó – avagy Jászai és Szomory elvérzett itt*).²⁵ A *Bevezetésben* rögzített szerzői intenció szerint a drámaelemzésekben is a holisztikus szemléletmód a mérvadó, mégis azt kell felismernünk, hogy az elemző szövegek, ha nélkülöznek egyfajta egységes(ítő) metodikai rendszert, zavarossá és sok esetben esetlegessé válhatnak. A szerző az elemzések első részében igyekszik az adott darabot színház-történeti kontextusban elhelyezni, ennek kapcsán recepció-történetének zsidó vonatkozású olvasatát is megkapja a befogadó. Az elemzési preferencia a drámák esetében csak a zsidó vonatkozást emeli ki, minden más metodikai aspektust mellőzve. Sok esetben éppen emiatt az egykomponensű megközelítési mód miatt a szakszerűség, a tudományos szemléletmód csorbát szenved az elemzésekben,²⁶ ám azt is el kell is-

merni, hogy a drámák zsidó vonatkozású kontextusának beemelése a színház-történetbe a kötet vitathatatlan érdeme. A kérdés az, hogy elegendőnek bizonyul-e ez elemzési keret, vagy szerencsésebb lett volna egyéb drámaelemzési szempontot is játékba hozni? Az elemzések hossza is nagyon eltérő: a tizenhárom oldalastól (Simon Tamás) kezdődően a három és féloldalasig (Turán Róbert) bezárólag.

Itt meg kell jegyeznünk, hogy a magyar színházi közeg bemutatása után némileg következetlennek vagy esetlegesnek tűnik, hogy más európai többségi nyelvű kultúrát mellőzve az amerikai színházművészet közegébe kerülünk hirtelen. A közel harminc oldalas alfejezet terjedelmében csak arra teremt lehetőséget, hogy a jellegzetes amerikai műfajok felsorolása után két szerző egy-egy darabját elemezze részletesebben a szerző (Arthur Miller: *Az ügynök halála*; Alfred Uhry: *Miss Daisy sofőrje*).

A második rész második fejezete *A zenés színház: opera, operett, balett és musical*,²⁷ melyen az olvasó először kissé meglepődhet, ugyanis ez alapján a zenés színház nem része az egyes nemzeti, vagyis többségi kultúráknak, amelyekről az előző fejezetekben esett szó. Ám kiderül, hogy a zenés színház vonatkozásában a zsidó tematika élvez kizárólagos prioritást. Ez azt jelenti, hogy ebben a fejezetben nem csak magyar és amerikai művekről esik szó. Így az operairodalom három darabja – Jacques-Fromental Halévy: *A zsidónő*, Goldmark Károly: *Sába királynője* és Arnold Schönberg: *Mózes és Áron* – áll a fejezet középpontjában.²⁸ Az operettek világában ugyan számos zsidó alkotót találunk (Kálmán Imrét, Ábrahám Pált vagy Zerkovitz Bélát), ám a zsidó tematika nem reprezentálódik a színpadokon.²⁹ A musical műfaja érdemel még figyelmet, és számos mű közül ki kell emelnünk az 1961-ben bemutatott *Egy*

²⁴ Uo., 80–81.

²⁵ Uo., 84–117.

²⁶ Például Bródy Sándor *Tímár Liza* című darabjának elemző bemutatása. Uo., 85–89.

²⁷ Uo., 141–211.

²⁸ Uo., 142–173.

²⁹ Uo., 173–183.

szerelem három éjszakája című musicalt, Ránki György, Hubay Miklós és Vas István darabját,³⁰ továbbá Jerry Bock, Joseph Stein és Sheldon Harnick *Hegedűs a háztetőn* című alkotását.³¹ A téma sokféleségéből adódik az, hogy e rövid fejezetben az egyes műfajok bemutatása nem igazán tud egységes képet adni, eltérő megközelítési szempontokkal, különböző elemzési stratégiákkal találkozhatunk.

Végül pedig a második rész utolsó fejezete a *Modernizáció és zsidó identitás Nyugat-és Közép-Európán túl* két nagyobb alfejezetre tagolódik: az elsőben a jiddis,³² a másodikban a szefárd színház és dráma³³ áll a középpontban. A tanulmányok kultúrtörténeti vonatkozásukban már-már felülírják a téma színház- és drámatörténeti megközelítéseit – annak jegyében, ahogy a szerző a bevezető írásban utal a holisztikus szemléletmód szövegalkotó princípiumára. Ugyanez az elv érvényesül *A nemzeti integráció színháza* című harmadik részben is, amelyet az első héber nemzeti színtársulat (Habima) megalapításától (1917) Izrael Állam Nemzeti Színházának létrejöttén át (1958) egészen a napjaink héber nyelvű drámáig tartó ív fog keretbe.³⁴ Színháztörténeti olvasatban mindenképpen kuriózum az izraeli színházi gyakorlat és a modern zsidó drámák reprezentatív bemutatása,³⁵ ez a darabok tematikus elemzését je-

lenti, továbbá az írások a politika és a színház összefonódásának, illetve a mítoszok fennmaradásának vagy lerombolásának okait is összegzik.

Összegzés

Valóban merész és nagyszabású vállalat a Peremiczky-kötet: a szerzők és az elemzésbe vont darabok száma olyan feldolgozandó anyagmennyiséget jelent – és ne feledkezünk meg a zsidó közösségek eltérő identitástörténetének feldolgozásáról –, amely bármilyen következetesnek tűnő kompozíciós tervet meg tud hiúsítani, és amely szétfejszti az arányos építkezés keretét. A kötet értéke vitathatatlan, fölöttébb izgalmas a színháztörténet judaisztikai szempontú olvasata. A szerző a *Bevezetésben* rögzíti a módszertani alapvetéseit és kutatásának határait,³⁶ és valóban a holisztikus szemléletmód érvényesül a kötet írásaiban. A szerzői koncepciónak megfelelően a tanulmányok a színháztörténet (esetleg drámatörténet) és a judaisztikai tudományok között egyensúlyoznak, ez a kettősség okoz a színháztörténet vonatkozásában némi hiányérzetet az olvasóban (hiszen a színház-, illetve a drámatörténeti szakkönyvek módszertani kidolgozottságát, filológiai megalapozottságát nem lehet számon kérni így, ebben a formában a kötetben), ám a mű különleges helyet foglal el a színház- és drámatörténeti szakkönyvek között, hiszen a szerző több kutatási, megközelítési szempont egyidejű alkalmazásával a zsidó színház-és drámatörténet egyfajta kultúrtörténeti olvasatát adja olvasóinak.

³⁰ Uo., 202.

³¹ Uo., 211.

³² A jiddis drámák közül hangsúlyos szerepben An-Ski *Dybuk* című drámája áll (tizenhárom oldal). Uo., 226–238.

³³ A szefárd drámák közül Laura Papo Bohoreta *Esterka* című drámáját elemzi a szerző. Uo., 254–259.

³⁴ Uo., 264.

³⁵ Ebben a részben az elemzések középpontjában négy darab áll: Lea Goldberg *A kastély úrnője*, Joshua Sobol *Gettó* című drámája, továbbá Hanoch Levin *Az élet mint olyan* és Hadar Galron *Mikve* című darabjai. Uo., 306–343.

³⁶ „A témát holisztikus szemlélettel közelítem meg, részint azért, mert a színház számos művészeti ágat érint és integrál, és nem függetleníthető eszmetörténeti, történeti vagy pszichológiai jelenségektől sem; részint pedig azért, mert a túlzott specializációra épülő tudomány szemlélet egyre inkább túlhaladt.” Uo., 12.